

186
PASTA Nº 01

Esta pasta que contém comprovantes curriculares de:
ADÉLIA TOLEDO BEZERRA DE MENESES, numerados de 01 a
17, refere-se ao processo nº 6820/75, Vida Funcional
em nome da interessada

Zelinda Helena Martins
ZELINDA HELENA MARTINS
Chefe Adm. Serviço
SRH - 01

SRH-01, 18.03.88.

Fis. No 03 (fe, 01)
a 139
Parte No 01
Rubrica. *AB*

A OBRA CRITICA DE ALVARO LINS E SUA FUNÇÃO HISTORICA

ADELIA BEZERRA DE MENESES BOLLE
ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO CANDIDO DE MELLO E SOUZA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DEPARTAMENTO DE LINGUISTICA E LINGUAS ORIENTAIS
AREA DE TEORIA LITERARIA E LITERATURA COMPARADA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIENCIAS HUMANAS
1975

Agradecimentos

Ao Professor Antonio Candido, que orientou no sentido pleno da palavra. A D. Heloísa Lins, pelo acesso aos arquivos de Álvaro Lins.. À FAPESP, pela bolsa de Mestrado durante a execução da pesquisa. Por leitura e comentários, ao Professor João Alexandre Barbosa, a Ulpiano Bezerra de Meneses e Willi Bolle. Por toda sorte de auxílio, a minha mãe.

Í N D I C E

I	- A DÉCADA DE 40: COORDENADAS	p.	1
II	- O JORNALISTA	p.	29
III	- UMA PERSONALIDADE CRÍTICA	p.	52
IV	- O CRÍTICO IMPRESSIONISTA	p.	68
V	- O CRÍTICO ENGAJADO	p.	95
VI	- SUMÁRIO	p.	128

A DÉCADA DE 40: COORDENADAS

Álvaro Lins foi o que se poderia chamar de crítico profissional: não um crítico de circunstância ou das horas vagas, mas uma personalidade em que confluíam o jornalista, o político e o professor, sob a égide do crítico. Ele próprio, enquanto crítico, se autodefinia ora como professor, ora como jornalista -- sendo que, muitas vezes, estabeleceu a correlação entre essas atividades: "a crítica é o magistério da Literatura"; "o crítico é aquele que ensina a ler". E o círculo se fechará: "o crítico é um político no mundo das letras."

O seu momento de atuação por excelência foi a década de 40. Como responsável pelo rodapé semanal de crítica literária do Correio da Manhã do Rio (até então ocupado por Humberto de Campos) e como colaborador das seções críticas de diversos outros jornais¹, escreveu artigos semanais, que acompanham passo a passo a produção literária brasileira da época. A quase totalidade desses artigos se encontra recolhida em livro -- o que lhes empresta uma vontade de permanência que o jornal não pode ter.

É esse caráter de obra historicamente situada que se pretende reafirmar, encarando-a como um processo, e não como um corpo imóvel e autosubsistente. No entanto, não se pode respeitar o caráter histórico de uma obra (não seu valor histórico,

1) Folha da Manhã (SP), Jornal do Comércio (Pê), Folha da Noite (Pa), Diário de Notícias (Ba), A Tribuna (Santos).

mas sua natureza mesma de documento), abstraindo-a do corpo de que faz parte (a Crítica Brasileira), do sistema de relações que ela própria ajuda a definir (a Literatura Brasileira) e da realidade dentro da qual existe, isto é, onde foi gerada e age (a Sociedade Brasileira). Por isso, impõe-se abordar a obra do crítico pernambucano levando em conta a sua inserção dinâmica nesses conjuntos mais amplos -- em que os planos Sociedade, Literatura e Crítica brasileiras se interpenetrarão.¹

Além disso, tratando-se de um Autor para quem a crítica era antes de mais nada a formação de uma personalidade crítica, é importante ver-se através de que acontecimentos e de que experiências foi-se operando essa sistematização cultural e histórica que constitui uma personalidade. Assim, importará ver não apenas os problemas enfrentados pela Crítica naquele momento, mas a situação diante da qual o intelectual brasileiro teve que se definir.

A SOCIEDADE

O decênio de 40 não forma, como por exemplo os de 20 ou de 30, uma unidade coesa. Se, de um lado, participa de algumas das características que fazem do decênio de 30 uma unidade distintiva (tanto pelo aspecto literário como pelo político), por outro lado, cindido pela guerra, que provocou a fratura de todo um modo de pensar e ser, assiste a profundas transformações que repercutirão na Literatura.

Quais as balizas histórico-político-literárias deste decênio? Os críticos em geral são unânimes em apontar as dificuldades de subdivisão do período que vem de 30 aos nossos dias: "So

1) Esse quadro da década de 40 será aqui estabelecido, na sua imensa maioria, com os próprios dados fornecidos por Álvaro Lins nos seus Jornais de Crítica.

mos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930", diz Alfredo Bosi.¹

Até o término do seu primeiro quinquênio, a década de 40 é continuação da de 30, com um elemento diferenciador externo, a Guerra, enquanto internamente perdura o getulismo, na fase do Estado Novo, inaugurado em 1937. Se o início da década se emenda e se dilui nos anos finais de 30, e se seu término também é arbitrário (a não ser pelo retorno, em 1950, de Getúlio Vargas à presidência da República), o seu meio é bem marcado: 1945 é a data do fim da guerra e fim da Ditadura Vargas; é a data do 1º Congresso Brasileiro de Escritores e o ano que uma geração de poetas, significativamente, escolheu para se auto-denominar; finalmente, é o ano da morte de Mário de Andrade. Em suma, é o marco usado por muitos como fecho daquilo que globalmente se convencionou chamar de Modernismo.

A grande impregnação ideológica dos anos 30, com o choque dos extremismos de Esquerda e de Direita, não apenas continua, mas tem suas tensões exasperadas pela 2ª Guerra Mundial. O início da década de 40 é ainda marcado pela alta voltagem das discussões políticas e ideológicas que vincaram os anos 30, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Mas a forte pressão da Censura do Estado Novo tinha conseguido amainar grande parte do debate político e os escritores, na sua maioria -- em que pese os que foram presos -- preferiram tomar o caminho do silêncio, conforme nota Alvaro Lins:

"Diante de um regime misturado de fascismo e caudilhismo, por entre as humilhações e decepções do pesadelo ditatorial -- a atitude dos escritores foi a da recusa, da não participação, a do silêncio que era, nas nossas circunstân-

1) História Concisa da Literatura Brasileira, p. 429.

cias, a forma suprema de repudiar e condenar. Pode-se dizer que esta foi a atitude de toda a classe dos escritores; bem poucos foram os corrompidos e os degradados. Os que se venderam, como instrumentos de propaganda, quase todos não eram escritores, mas uns melancólicos sublitteratos, alguns fracassados da vida literária. Não representava só a inteligência, mas a honra de uma classe, o movimento que teve a sua expressão final e definitiva na Declaração de Princípios do Congresso dos Escritores em São Paulo."

(JC 5,39, artigo escrito a 17/VIII/1945)¹

Exemplo do ambiente fascistóide em que se vivia pode ser o famoso discurso de Getúlio, pronunciado a bordo do Minas Gerais em 11/VI/1940, quando pôde supor que a vitória penderia para o lado do Eixo:

"Atravessamos nós, a humanidade inteira transpõe, um momento histórico de graves repercussões resultantes de rápida e violenta mutação de valores. Marchamos para um futuro diverso de quanto conhecíamos em matéria de organização econômica, social ou política e sentimos que os velhos sistemas e fórmulas antiquadas entram em declínio. Não é, porém, como pretendem os pessimistas e os conservadores empedernidos, o fim da civilização, mas o início, tumultuoso e fecundo, de uma era nova. Os povos vigorosos, aptos à vida, necessitam seguir os rumos de suas aspirações, em vez de se deterem na contemplação do que desmorona e tomba em ruínas. É preciso, portanto, compreender a nossa época e remover o entulho das idéias mortas e dos ideais estéreis."

(Folha da Manhã, 12/VI/1940)²

Nesse contexto, entende-se porque é que se configurou a missão do intelectual como a do opositor. "O intelectual de hoje não terá somente a tarefa de realizar a sua obra, mas também a de defender as condições de vida que tornam possível esta mesma obra", diz Álvaro Lins em julho de 1941.³

No entanto, os titubeios desse nosso fascismo para uso do méstico, revelados no discurso de Getúlio, tiveram que se definir na linha de uma adesão aos Aliados -- por imposições inter-

1) Os volumes do Jornal de Crítica serão mencionados pelas siglas JC 1, JC 2, JC 3 ... JC 7; os capítulos terão (como fez o próprio Álvaro Lins) números em algarismos romanos; as páginas, arábicos.

2) Apud Jaime Pinsky: "O Brasil e as relações internacionais: 1930 - 1945", in Brasil em Perspectiva, p. 389.

3) JC 2, 265.

nas, da opinião pública, e externas (pressão norteamericana e vislumbre, finalmente, de uma provável derrota de Hitler).

O movimento (sobretudo estudantil e popular) com vistas à participação armada do Brasil foi o elemento catalizador da luta contra a Ditadura. A entrada na guerra, em 1942, foi o começo do fim do Estado Novo. Não seria de fato pensável a situação de um país engajado na luta contra o nazi-fascismo mantendo, internamente, um regime do tipo daquele que iria combater. Revelou-se o descompasso entre as aspirações liberalizadoras e anti-fascistas e esse regime interno, acelerando-se a partir de agosto de 1942 as transformações com vistas a uma redemocratização.

Em 1945, com a derrocada do nazi-fascismo, a Ditadura perdeu seu escudo de defesa e sua impunibilidade. Em outubro desse mesmo ano dá-se a queda de Getúlio.

Em janeiro, tinha-se realizado o 1º Congresso Brasileiro de Escritores -- a primeira tomada de posição pública contra o governo. Os escritores aí reunidos elaboraram um manifesto -- uma "Declaração de Princípios" -- que foi lido por Oswald de Andrade, no Teatro Municipal.

No entanto, a fase posterior à cessação da guerra e fim da Ditadura interna não foi necessariamente de alívio e regozijo. A palavra Liberdade -- pronunciada como nunca por esses tempos conturbados -- tem uma aplicabilidade prática muito onerosa. A guerra fria chega como um corolário não desejado da assinatura da paz, e entorpece mesmo a criatividade dos escritores, conforme nota Álvaro Lins em artigo de março/abril de 1948:

"E certamente a responsabilidade por alguma crise ou declínio nas atividades literárias neste momento não é dos autores, e sim do ambiente, não é dos homens e sim da época. Por toda a parte, o que vemos é o domínio da mediocridade ou da brutalidade, e a arte acaba sendo sufocada dentro de tal atmosfera. Os pés não se sentem mais firmes

em terra, pois tudo é indecisão, insegurança, terror quanto ao dia de amanhã. Não há mais fé, principalmente não há mais esperança. Fazendo exceção para os temperamentos heróicos e as almas solitárias, a verdade é que nada se pode realizar de perfeito ou completo, nos domínios da imaginação e da arte, com um estado social tão impróprio e decepcionante."

E estamos não mais na Ditadura, mas em plena época de Dutra. Em 1947, com o agravamento da situação interna e a intensificação da guerra fria, rompem-se as relações diplomáticas com a URSS e o Partido Comunista Brasileiro é declarado ilegal. A opinião pública brasileira, passiva, longamente condicionada pela permanência da Ditadura, apenas registra o fato. O "combate ao perigo vermelho" -- que, aliás, servira de argumento mascarado para escudar a ascensão ao poder de Mussolini e Hitler, e para a manutenção das ditaduras na Península Ibérica -- continua a ser o trunfo de que toda e qualquer Ditadura sempre disporá para justificar a repressão.

É notória a quantidade de vezes em que Álvaro Lins, ao longo de sua obra, fala em "crise": crise da época, crise na produção literária, crise da poesia e crise do romance, crise dos valores. E o termo que serve de variante ao de crise é o de decadência. Há mesmo um capítulo do 6º Jornal de Crítica intitulado, exatamente, "Crise ou Decadência", em que o crítico dá um embasamento sociológico à crise contemporânea na produção literária. No entanto, não é só a vertente de criação poética dos escritores que é estancada: a sua atuação política praticamente foi estrangulada. Analisando Augusto Frederico Schmidt, que no seu livro de memórias O Galo Branco revelaria uma face de sofrimento, pela ambição frustrada de ação política, diz Álvaro Lins, projetando-se, em artigo de maio de 1948:

"De certo modo, o seu infortúnio é o de todos os homens da nossa geração que têm uma vocação política em disponibilidade. Os dons para a ação política não encontram hoje possibilidades e oportunidades num ambiente dominado pelo rotineiro, pelos medíocres e pelos filisteus, repelindo tudo o que seja novidade, ousadia e inteligên-cia",

(JC 6, 157)

Essa década se fechará, finalmente, com a nova ascensão de Getúlio Vargas ao poder, quando o ex-ditador derrotou o Brigadeiro Eduardo Gomes nas eleições presidenciais de outubro de 1950.¹

A LITERATURA

"Os autores que apareceram no período que se estendeu mais ou menos de 1922 a 1930 constituem sem dúvida uma admirável geração -- mas onde estão os novos autores, onde estão as obras representativas dos novos valores literários? E este vazio dos nossos dias significa afinal uma crise ou uma decadência?"

(JC 6, 53)

É assim que Álvaro Lins caracteriza, em 1947, a fase da Literatura Brasileira onde se desenvolveu por excelência a sua atuação: a década de 40 é -- em matéria de "personalidades" literárias (para usarmos uma expressão cara ao nosso crítico) -- salvo poucas exceções uma continuação da década de 30. Os "grandes" do decênio de 40 (em que pesem João Cabral e Guimarães Rosa) são os mesmos "grandes" de 30, que, em muitos casos, foram os cabeças-de-fila do Modernismo na sua fase heróica: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade. E a coisa não para aí: por maiores que tenham

1) A atuação de A. Lins, como crítico e como político, transcende a década de 40, mas sua atividade propriamente literária se estanca bem antes da sua morte, em 1970. Nos anos 50, seu ingresso mais decidido na política (atividades como Chefe da Casa Civil de Juscelino Kubitschek, Embaixada em Portugal e caso Delgado) absorveu o crítico literário que havia dentro dele. Na década de 60, ele apenas organizou reedições de sua obra, segundo novos critérios de montagem. Não produziu mais nada de novo, atingido pela doença e, mais no fim da vida, os problemas políticos, sobretudo com os sucessos militares de 64.

sido as transformações por que se passou, podemos dizer de alguns escritores de 30, tais como Drummond, Murilo, Vinicius, Êrico Veríssimo, que são escritores de hoje. É o que se pode provar com Murilo Mendes, por exemplo, estreante de 1930 (Poemas) e que, mais de 40 anos depois, patenteia extraordinária capacidade de renovação com Poliedro (1972). Ou com Manuel Bandeira, pré-modernista e prógono do Modernismo, cuja versatilidade vai até as experiências com a poesia concreta ("Composições", em Estrela da Tarde, 1963), desenhando a sua obra uma vasta parábola que abrange praticamente toda a literatura "moderna" brasileira.¹

Vejamos como Álvaro Lins, no 1º Jornal de Crítica, situa o problema das relações da sua época com o Modernismo:

"Diante do movimento modernista (1922-1930), estamos colocados em duas situações diferentes: 1ª) a certeza de que foi transitório e representou um papel mais político (de política literária, quero dizer) do que propriamente artístico; 2ª) que está hoje ultrapassado mas não repudiado, pois somos a sua continuação num sentido que sintetizo, imperfeitamente, desta maneira: o decênio 1930-1940 realizou, em obras, o que o decênio 1920-1930 aspirou e não pode concretizar. 1930-1940 aparece, por um lado, separado e diferente de 1920-1930; sob outros aspectos, porém, os dois decênios se ligam e se continuam. O que pretendo afirmar é que o Modernismo, em si

- 1) Talvez seja o caso, antes de prosseguir, de se definir o esboço de uma "periodização" que estabeleça balizas para a produção literária imediatamente anterior à fase de atuação de A. Lins:
- a) "Fase heróica" do Modernismo: de 1922 (Semana de Arte Moderna) a 1930 (Revolução de 30, que, para A. Lins, significou o "pendant" político do mesmo estado de espírito que imperava na literatura: anseio pela criação de valores e personalidades adequadas ao novo tempo (cf JC 3, 22-23). É a época que A. Lins chama de "fase ativa" do Modernismo, com predominância da Poesia e dos "Manifestos".
- b) Fase de sedimentação do Modernismo: de 1930 a 1945. A. Lins chama a essa fase de "post-modernista". É sobretudo uma fase do Romance.
- c) "Neo-Modernismo": de 1945 em diante. Apesar de todos os autores, de uma maneira geral, aceitarem o ano de 45 como fecho do Modernismo, não se convencionou nenhum nome para o período que veio depois. Por isso, à falta de qualquer outro, utilizo aqui a denominação dada por Tristão de Ataíde -- que, no entanto, é questionável, como se verá mais adiante.

mesmo, desapareceu, mas que o seu espírito se continuou em novas e diferentes formas. Contudo, sentimo-nos hoje tão distantes desse movimento que já começamos a fazer a sua crônica histórica."

(JC 1, 189)

No entanto, apesar de já ser tempo de se "fazer a sua crônica histórica", o Modernismo continua uma força viva, nas obras da fase tardia dos modernistas consagrados, que continuarão povoando a década de 40 -- e que serão, todos, objeto de estudo por parte de Álvaro Lins. Em muitos casos, essas obras representam a melhor produção de seus autores, que sofreram, através dos anos, um processo de sazonalidade da forma e da experiência humana: Sentimento do Mundo, Poesias e A Rosa do Povo de Drummond são, respectivamente, de 1940, 1942 e 1945; também as Poesias Completas de Manuel Bandeira (reunindo composições novas às antigas) são de 1940; de Murilo Mendes teremos O Visionário (1941), As Metamorfoses (1944), Mundo Enigma (1945) e Poesia Liberdade (1947); Augusto Frederico Schmidt publica em 1940 Estrela Solitária e em 1942 Mar Desconhecido; Henriqueta Lisboa publica em 1941 Prisioneira da Noite; Mário de Andrade, morto em 1945, se marca esse decênio sobretudo com a sua obra crítica (Aspectos da Literatura Brasileira, 1943, O Baile das quatro artes, 1943, e O Empalhador de Passarinhos, 1944), no entanto publica também Poesias, em 1941; o mesmo Cassiano Ricardo do verde-amarelismo publica, em 1947, Um dia depois do outro, em que Álvaro Lins registra a descoberta de "um mundo que afinal era bem maior artisticamente do que aquele de Martim Cererê e Vamos Caçar Papagaios".¹

Além disso, é na década de 40 que alguns romancistas "do Nordeste" atingem seu apogeu, produzindo o que para muitos críticos representa suas obras primas: assim, Terras do Sem Fim

1) JC 6, 43

(1942) de Jorge Amado e Fogo Morto (1943) de José Lins do Rego. Além disso, nessa década ambos os romancistas resolvem tentar experiências fora de seus âmbitos habituais: José Lins do Rego com Água Mãe (1941) e Eurídice (1947), romances desligados dos ciclos regionalistas e ambientados no Rio de Janeiro; Jorge Amado com Seara Vermelha (1946), em que é abandonado seu espaço preferido (Salvador e zona cacauzeira) para tratar dos problemas dos retirantes do sertão. De Graciliano Ramos são publicados Infância (1945), Insônia (1945) e História Incompleta (1946).

Ainda veteranos da década anterior são Dionélio Machado (O Louco do Cati, 1942, Passos Perdidos, 1946), Lúcio Cardoso (O Desconhecido, 1940, A Professora Hilda, 1945, O Anfiteatro, 1946), Otávio de Faria (Tragédia Burguesa: O Lodo das Ruas, 1942, O Anjo de Pedra, 1944); Érico Veríssimo, estreante de 33, publica Saga em 1940, Gato Preto em Campo de Neve (1941), O resto é silêncio (1943).

No entanto, não é só de publicações tardias de representantes da década anterior que será tecida a de 40. Há nela estreantes, se bem que em menor número: Guimarães Rosa (Sagarana, 1946), Clarice Lispector (Perto do Coração Selvagem, 1943; O Lustre, 1946), Murilo Rubião (O Ex-Mágico, 1947), Dalton Trevisan (Sonata ao Luar, 1947) e muitos outros de menor estofamento. Estes escritores, ao lado dos "veteranos" que continuarão ativos, farão de 40 uma década por excelência do Romance -- em que a ficção regionalista, apesar de continuar viva, ou vai ser transfigurada (como é o caso de Guimarães Rosa), ou vai cedendo passo às análises interiores. São escritores que não mantêm aparentemente nenhuma relação orgânica com os Modernistas, mas cuja ficção só pode ter origem graças à "limpeza de horizontes"¹ que foi uma das prin -

1) O termo é de Antonio Candido.

principais conquistas da Semana. Assim, não se poderiam imaginar as experiências de linguagem de um Guimarães Rosa, ou o freudianismo da ficção de um Dalton Trevisan, antes de 22.

Na poesia, essa é a década dos que começam a questionar seriamente o Modernismo, e compõem a "geração de 45". Nela avulta João Cabral, que posteriormente tomou seu próprio rumo.¹ A Lido Ivo, Bueno de Rivera, Thiago de Mello e Geir Campos, Alvaro Lins dedicou estudos que representam a fase tardia da sua crítica. Além disso, o Teatro se reveste de uma enorme importância, com as peças de Nelson Rodrigues, as atuações e encenações de Ziembski, os cenários de Santa Rosa.

Aí está, grosso modo, a matéria prima com que operará o nosso crítico, ele próprio responsável, em grande parte, pela configuração do "panteão literário" acima proposto: sua crítica judicativa, que não fugia ao risco de opinar, promoveu não poucas vezes a consagração inicial de muitos dos nomes aqui citados², "antepondo-se aos juízos da posteridade".

Seria necessário ainda dar um pouco de carne a esse esqueleto constituído de nomes e datas, discernindo as linhas mestras das transformações que se operaram no seio dessa Literatura dos anos 40. Uma delas diz respeito ao problema da diluição das conquistas do Modernismo.³ E dessas conquistas, a básica é a ruptura da linguagem, o vanguardismo estético. Se nos anos 20 a tônica foi dada à pesquisa estética e se nos anos 30 há um equilíbrio feliz entre o "projeto estético" e o "projeto ideológico"⁴,

1) Aliás, sua inclusão entre os poetas da "geração de 45" é contestada por alguns críticos; cf João Alexandre Barbosa, A Metáfora Crítica, p. 139.

2) Como é o caso do estreante Guimarães Rosa, saudado por A. Lins em 1946 como um "mestre na ficção".

3) Esse problema é estudado com bastante agudeza por João Luiz Lafetá: 1930: A Crítica e o Modernismo, especialmente no item "Vanguarda e Diluição" do 1º capítulo.

4) Idem.

na década de 40 essa aliança entre a literatura/experimentação da linguagem e a literatura/ideologia se desfará, como analisa Antonio Candido:

"Desenvolve-se, desse modo, o que parece constituir um dos traços salientes dessa fase: a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 30." ¹

Em qualquer das duas direções esse divórcio se revelará bem menos fecundo que a aliança anterior, fazendo a literatura ser amplamente utilizada como instrumento ideológico. Ideológico latu sensu, abrindo-se em duas direções: político-social e espiritualista (na maioria dos casos, católica confessional). No romance, sobretudo, passa-se a valorizar mais o politicamente revolucionário do que o esteticamente revolucionário.

É o caso de Os Interesses da Companhia (1942), de Gilberto Amado, a propósito do qual Álvaro Lins adverte contra o perigo de se fazer do romance um simples repositório de acontecimentos sociais e verbera os "romancistas que tendem mais para a documentação social do que para as paixões humanas".² Um outro exemplo de utilização da literatura como instrumento de ação política e social é o quase panfletário romance de Ondina Ferreira: Inquietação (1946), em que a ficção tende a confundir-se com o testemunho, representando mais um documento do que uma obra de arte: é um libelo contra a não aceitação do divórcio pelas leis brasileiras (reiterada nesse mesmo ano pela Constituição de 1946), a tal ponto que Álvaro Lins chega a recomendar a leitura do livro aos senhores constituintes...³

Quanto à poesia, os riscos de "ideologização" são os mes-

1) Antonio Candido, Literatura e Sociedade, 3ª ed., p. 127

2) JC 3, 110-118.

3) JC 5, 157.

mos, só que na linha do espiritualismo confessional. Analisando a obra de Wilson Rodrigues (A Sombra de Deus, 1941), diz o nosso crítico que os seus versos

"impressionam muito o leitor, menos pelo que revelam como poesia e mais pelo que indicam a respeito da personalidade do poeta. Todo o livro -- nos seus temas, nas suas invocações, no seu sentimento -- revela-se como a expressão de um encontro dramático: o encontro do adolescente com a religião e com Deus. O livro torna-se, assim, o depoimento de um estado de espírito que é hoje muito representativo das novas gerações. Nota-se porém, que não atingem a mesma altura o sentimento religioso e o sentimento artístico. A Sombra de Deus representa mais uma oração, uma atitude humana, do que uma obra de arte. Verifica-se que o autor -- por ser, talvez, ainda muito jovem -- não conseguiu transmitir o seu sentimento religioso dentro de uma forma estética, que lhe fosse correspondente em força, vibração e beleza." ¹

E Álvaro Lins continua nessa linha, denotando apreço por uma crítica realmente estética.

Nessa fase, portanto, estamos bastante longe da harmonia entre experimentação linguística e busca de consciência nacional, de que é um exemplo acabado Macunaíma, na década anterior; ou, nessa, da harmonia entre o lirismo experimentador e o surrealismo sobrenaturalizante de um Murilo Mendes, atento a transmitir conteúdos religiosos. Mas o que estava em curso não era só uma diluição das conquistas do Modernismo; por volta de meados do decênio começará um movimento de oposição à Semana.

Pode-se assim acompanhar, por meio da trajetória crítica de Álvaro Lins, a curva que vai das produções tardias da geração modernista (significando uma absorção do Modernismo pela norma literária), passa pela sua diluição e vai até as publicações dos escritores que, polemicamente, se propõem a substituir os Modernistas: a "geração de 45".

1) JC 2, 128-129

Com os epígonos que a integram, respirar-se-á uma contenção aristocrática da linguagem poética, uma seriedade precoce e uma busca de altitude lírica, em que vibrarão acordes parnasiano-simbolistas. Mas os exageros de certo passadismo formal (ao menos na etapa mais exclusivamente artesanal do começo) provocarão relativa anemia literária, numa tendência que se querará social e ideologicamente descompromissada.¹

A crítica de Álvaro Lins vai do período da absorção do Modernismo à sua recusa. O que se seguirá a essa recusa será, no movimento pendular da história literária, uma ... retomada de certas atitudes do Modernismo.² Realmente, são os concretistas, vizinhos imediatos da "geração de 45", que reafirmarão certas posições da fase heróica da Semana, repropondo a experimentação como método, o espírito polêmico como atitude e a vanguarda como tradição.

E aqui importaria fazer uma correção ao termo "neo-modernismo" usado por alguns dos nossos críticos, na esteira de Tristão de Ataíde. "Neo-modernistas" seriam menos os opositores do Modernismo Ledo Ivo, Geir Campos, José Paulo Moreira da Fonseca, Thiago de Mello, Bueno da Rivera, do que os concretistas. Não é por acaso, aliás, que estes, de desenvolvida veia crítica, escolheram como tema de seus estudos os poetas da fase heróica da Semana (Cf de Haroldo de Campos: Morfologia de Macunaima, sobre Mário de Andrade; Miramar na Mira e "Uma poética da radicalidade", sobre Oswald de Andrade. De Décio Pignatari: "Marco Zero de Andrade", sobre Oswald. A seiva do Modernismo se projeta a-

- 1) Depois de 1950, abre-se uma nova direção para alguns dos poetas aqui citados, cuja poesia dará aquele "salto participante" que as caracteriza hoje, como é o caso de João Cabral.
- 2) Mas isso Álvaro Lins não viveu como crítico na ativa. Apesar de suas publicações se estenderem até o ano de 63, os trabalhos originais foram todos escritos até inícios da década de 50. Os que ultrapassaram essa data são em geral republicações de estudos anteriormente feitos.

través dos romancistas de 30, através dos poetas da geração de 45, para frutificar, estilizada, na Poesia Concreta, vanguardeira, simpatizante do Futurismo (lá o italiano, com Marinetti; aqui o russo, com Maiakovski), com incursões pelo surrealismo, com suas vinculações europeizantes.

Mas Álvaro Lins parou exatamente aí, quando o espírito da Semana, que ele também hostilizara, foi reproposto. O ano de 1957, quando é feito o lançamento oficial da Poesia Concreta e os concretistas, em meio a escaramuças literárias, proclamam a morte do ciclo histórico do verso, encontra Álvaro Lins fora do Brasil, às voltas com problemas que desviam sua atenção do panorama literário circundante.¹

Mas antes, no final da década de 40, já tinha parado de acompanhar a produção literária brasileira quase que de semana a semana, como fizera até então. Por isso deixou de reagir como crítico a essa retomada pelo concretismo de atitudes, opções temáticas e formais semelhantes à do Modernismo de 22.

É importante assinalar que se encontra na Semana de 22 o ponto germinal de todas as vanguardas que depois se seguiram. É a ruptura da linguagem do Modernismo da primeira hora que levará a um Guimarães Rosa, às posições mais extremadas do Concretismo (quebra da sintaxe tradicional discursiva, substituída pela associação de vocábulos; sintaxe ideográfica, etc); é o "desrecalque freudiano"² propiciado em 22 que possibilitará o aparecimento de um Nelson Rodrigues, ou, numa outra direção, de Clarice Lispector.

1) Em 1955/6 Álvaro Lins desenvolve, como editorialista do Correio da Manhã, intensa campanha jornalística, em que sustenta a candidatura de Juscelino à Presidência da República. Em 1956, com a posse de Juscelino, torna-se Chefe da Casa Civil do seu governo; em novembro desse mesmo ano, viaja para a Europa, como Embaixador do Brasil em Portugal.

2) O termo é de Alfredo Bosi, in História Concisa da Literatura Brasileira.

Apesar do enorme pessimismo com que Álvaro Lins encarará a produção literária da sua década -- a palavra crise (quando não a de decadência...) aí aparece como um dos leit-motive das suas apreciações globais sobre o período -- a literatura dos a nos 40 não foi tão ruim assim. Sobretudo se comparada com a produção de hoje em dia, aquela década se apresenta bastante sólida. Seria o caso de buscar as raízes e motivações profundas do pessimismo do crítico dentro dele próprio, e não no material que tinha em mãos. As reiteradas vezes em que fala da crise da literatura da sua época não podem deixar supor que se trate de uma sugestão passageira, provocada pela leitura de um romance in digesto. No entanto, algumas de suas análises sobre as raízes dessa crise são justíssimas, como se verá a seguir.

De acordo com essas análises, a primeira característica da crise é que ela é qualitativa, não quantitativa. A produção poé tica (e de ficção) é normal em abundância. Quanto à poesia, nota Álvaro Lins um esgotamento dos valores e padrões vigorantes havia mais de 20 anos na poesia moderna. Num artigo escrito em 1947,¹ declara que os poetas que instauraram esses valores e pa drões têm na época 40, 50 ou 60 anos, e não foram substituídos. E os novos não inovaram nada, são incharacterísticos. Álvaro Lins aglutina as reflexões sobre eles em torno de dois núcleos: forma de expressão (utilização do verso livre, expressões-clichés, mesmos processos, ritmos, composições -- através de que eles se ligam aos mestres do passado); substância (em que se mostram va gos, impessoais, eloquentes em demasia no verbalismo ou excessi vamente prosaicos no esquematismo). Vê aí um fenômeno típico de uma época de transição, em que já não se produz mais determina

1) Cf JC 6, 47

do tipo de literatura, que já teve a sua vez, e não se produz ainda um novo tipo; uma espécie de momento semi-morto. A responsabilidade pelo estado de crise da poesia não é buscada nos poetas, individualmente, mas no clima literário e humano do seu tempo:

"Há épocas na verdade que não são propícias à poesia, épocas anti-poéticas, em que os valores individuais ficam sacrificados pela ausência de ambientação. E para ser de todo franco, o que me parece é que não é só a poesia que se acha em crise -- debilitada, frágil, impotente -- mas toda a literatura brasileira contemporânea, a despeito de casos pessoais como o do sr. Guimarães Rosa, na novela, com Sagarana, o do sr. Nelson Rodrigues, no Teatro, com Vestido de Noiva, e o do sr. Antonio Candido, na crítica, embora nenhum dos dois primeiros seja rigorosamente um jovem."

(JC 6, 53)

Ao caracterizar especificamente o estágio contemporâneo do romance, Álvaro Lins vai mais longe nessa procura de um embasamento sociológico para a crise que aponta:

"Dir-se-á, porém, e isto é verdade, que os romancistas não podem arrancar obras-primas de um material tênue e pobre, que não podem criar do nada, que as deficiências do nosso romance não são, assim, da literatura, mas da própria sociedade brasileira, de que ele é um reflexo e um produto. As nossas figuras humanas não dispõem, na verdade de bastante complexidade interior para fornecer aos romancistas a visão em profundidade dos dramas psicológicos, nem a nossa sociedade apresenta bastante densidade sociológica e riqueza episódica para lhes sugerir os panoramas e movimentos sociais dos romances de uma época. Certamente, a Proust teria sido impossível criar o mundo de A La Recherche du Temps Perdu se ele só houvesse conhecido as figuras da vida social mundana de Copacabana, Botafogo e Petrópolis, nem Tolstoi teria escrito Guerra e Paz se o seu material fosse a sociedade e a história do Brasil".

(JC 6, 116)

Se é verdade que o nosso meio não apresenta estofamento humano e densidade psicológica suficientes para um grande romance, no entanto Álvaro Lins parece esquecer que o romance universal contemporâneo também estava em crise, naquela época marcada pe-

la guerra.¹ Não é o caso de, contrariando o crítico, negar a crise do romance no Brasil, mas sim de equacioná-la com a crise da literatura, e isso verificado em escala universal.

Depois de caracterizado, em suas linhas gerais, o material literário com que irá trabalhar o nosso crítico, resta levantar a questão dos problemas que a Crítica enfrentava na época, e das respostas que ele lhes deu.

A CRÍTICA

Uma rápida olhada para o panorama da Crítica literária da década de 40 revela bastante dinamismo e vitalidade -- o que justifica o surgimento de uma poderosa organização crítica como a do Autor em estudo. Álvaro Lins não é um caso isolado, uma flor de estufa, mas está solidamente enraizado num solo em que não falta a fermentação necessária para as empresas fecundas. Pode-se estudar o seu aparecimento como um fenômeno histórico: numa determinada sociedade, o terreno se acha propício, e esse tipo de crítico tem vez.

No entanto, não será o caso de se tratar aqui dos predecesores, dos preparadores de terreno (Sílvio Romero, José Veríssimo, e, mais proximamente, Mário de Andrade, Tristão de Ataíde -- para me ater somente aos brasileiros); eles aparecerão no devido tempo. Farei apenas um corte sincrônico na Crítica na época de Álvaro Lins e, mais precisamente, na da década de 40.

Por essa época, ela ainda está muito vinculada ao jornalismo -- que era aliás, no ambiente acadêmico que vigorou entre nós até há muito pouco tempo, uma das vias de realização dos abundantes bacharéis em Direito. Grande parte dos críticos contem -

1) Na França, por exemplo, o grande arquétipo cultural de Álvaro Lins, em matéria de publicações da década de 40, pouco sobra além de Sartre, Camus e Anouilh.

porâneos de Álvaro Lins são antigos estudantes de Faculdade de Direito -- vala comum para onde se destinavam os que, tendo uma vocação intelectual, no Brasil, não queriam fazer nem Medicina, nem Engenharia. Ele também virá engrossar a fila dos ex-bacharéis que se dedicaram à crítica literária. A geração seguinte de críticos já será fruto das Faculdades de Filosofia¹ -- quando os estudos de literatura passam a adquirir um caráter de pesquisa universitária e a crítica caminhará para uma especificação e "cientificização". Mas de Álvaro Lins para trás, os críticos literários do Brasil, numa tradição que remonta a Sílvio Romero, eram em geral ex-bacharéis em Direito, e até Oswald de Andrade foi aluno das venerandas Arcadas de São Paulo!

Isso, aliás, é apenas um dos aspectos dessa conexão, entre nós, de literatura e mentalidade jurídica, vinda do século XVIII -- e de que um bom exemplo são os chamados Arcades Mineiros, ligados na maioria à Inconfidência, empapada das idéias dos ex-Bacharéis de Coimbra. E essa vinculação é importante para se compreender, de um lado, seu caráter "amadorístico" e, de outro lado, seu ranço humanístico acadêmico.

Retomando as pontas: a crítica literária brasileira, até a época de Álvaro Lins, se liga a duas vertentes: o espírito acadêmico e o jornalismo. Assim, quando globalmente caracterizada, ela revelará os vícios da sua origem: amadorística, humanista no sentido pequeno, politizante, impressionista, superficialmente jornalística, aderente a certas necessidades da "notícia". É uma crítica que se refugiará sobretudo, mas não exclusivamente, nos jornais e nas revistas.

Mais do que nunca, terá importância a chamada "crítica de rodapé": os artigos de crítica publicados semanalmente, nos jor

1) A Faculdade de Filosofia de São Paulo foi fundada em 1934; a do Rio em 1938.

nais, ocupando um espaço fixo para eles reservado e que, como ficavam ao pé da página, receberam esse nome. Foi a crítica que tomou o lugar antes reservado aos romances-folhetins, assimilando provavelmente algumas das suas características e correndo o risco de (para plagiarmos Sainte-Beuve) tornar-se uma "crítica industrial"...

Dos jornais da época, que mantinham rodapés (alguns dos quais se tornaram páginas clássicas de literatura), vejamos os mais importantes: Correio da Manhã, Rio (cujo crítico titular, em 40, foi exatamente Alvaro Lins); O Jornal, Rio (contando com a colaboração de Otto Maria Carpeaux e Tristão de Ataíde);

A Manhã, Rio (em que colaborava Roberto Alvim Correa); Jornal do Brasil, Rio (com contribuições de Múcio Leão); Folha da Manhã, São Paulo (em que escrevia semanalmente Antonio Candido); O Estado de São Paulo (vários colaboradores, destacando-se Sérgio Milliet); Diário de São Paulo (Antonio Candido, Carpeaux, Plínio Barreto); Diário de Notícias, Rio (Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Hollanda, Barreto Filho, Afonso Arinos de Mello Franco); O Dia, Curitiba (Wilson Martins); Correio Paulistano (Nelson Werneck Sodré); Jornal do Comércio, Pernambuco; Diário de Pernambuco (Olívio Montenegro); Diário de Notícias, Bahia -- esses três últimos abrigando em suas colunas colaborações de Alvaro Lins.

É claro que os críticos acima citados não contribuíram com igual peso para a crítica. Alguns não foram críticos jornalistas regulares, mas construíram sua obra mais como autores de livros. No entanto, a presença de alguns desses nomes, mesmo em caráter esporádico, serve para aquilatar o grau de qualidade que esse tipo de crítica pôde atingir entre nós. Nem todos são "críticos de 40", mas da década anterior, que aí continuam desenvolvendo

suas atividades. Alguns exerceram (como diria Afrânio Coutinho, generalizando para toda a crítica jornalística) a função de "book-reviewers" -- cuja função precípua é digerir para o público os assuntos mais massudos.

Por mais que Afrânio Coutinho fale contra o "prejuízo" do rodapé à crítica brasileira, o balanço é extremamente positivo. Enquanto a crítica está no jornal, ela é uma espécie de "domínio público", em que virtualmente todos os leitores podem participar. Mas depois que se acrisola em livro, perde esse caráter de debate aberto que o artigo implica. É a crítica jornalística, é o "rodapé" que fez com que a literatura fosse submetida, por essa época, a uma grande vigilância crítica, que se desconhece hoje em dia. O aparecimento de um livro e do comentário subsequente era um acontecimento social, e a crítica, sendo uma atividade de homens cultos, sem cunho necessário de especialistas, um ato de sociabilidade. Depois do espigão dos anos 40 ela passa por um processo de especificação, mas antes o autor estava mais perto do público e o crítico era uma espécie de mediador. É inevitável a aproximação entre essa "atmosfera" criada pela crítica de rodapé e o papel dos "salões" do século XVIII, e Álvaro Lins não deixou de consigná-la:

"A crítica espontânea, que se fazia outrora nos salões literários, encontra hoje no jornalista o seu instrumento mais propício e mais inteligente."

(JC 1, 231)

Mas é claro que esse clima de sociabilidade nem sempre era ameno e civilmente gentil: inúmeras vezes, o artigo de determinado crítico provocava uma réplica abespinhada, à qual seguia uma tréplica, e isso em sucessão quase infindável.

Dessas polêmicas, a mais ruidosa foi a que Afrânio Coutinho sustentou contra Álvaro Lins: apesar do mérito inegável da cam-

panha jornalística através da qual o adepto do new-criticism procurava implantar novos rumos para a crítica no Brasil, o grau de envolvimento pessoal foi tão grande que a polêmica -- ao menos de sua parte -- desceu ao nível da ofensa descabida e do xingamento, que comprometem quem os utiliza.¹

A respeito dessa briga, aliás, a gente forçosamente se lembra da impiedosa caracterização feita por José Veríssimo da vida literária do seu tempo -- e que é um pouco a de todos os tempos:

"Vista de perto e de dentro, a nossa vida literária, por tantos aspectos ridícula e desprezível, assemelha-se a esse jogo de empurra, que os nossos meninos, apertando-se em um mesmo banco uns sobre os outros, jogam esforçando-se por fazer pular fora um dos companheiros." ²

Essas esquentadas polêmicas são, no entanto, um sinal da fermentação literária da época, em que havia muito mais "vida literária" do que atualmente, quando a literatura está tão afastada do público e a crítica se tornou assunto para especialistas.

Não só nos rodapés e colunas de crítica literária se fazia a crítica jornalística: alguns suplementos literários, como os do jornal A Manhã, "Autores e Livros", e "Letras e Artes", contendo estudos feitos com mais cuidado do que o artigo hebdomadário de jornal, realmente se tornaram, nas palavras de Álvaro Lins, um "gênero intermediário que participa, ao mesmo tempo, do jornalismo e da arte literária".³

As Revistas, ainda mais que os jornais, mostram o fenômeno da "descentralização" literária que se atingiu nessa década:

1) Tomem-se como referências as invectivas contra o "criticastro", "caso de polícia e hospício", "farsante, intrusão, cactus de Caruaru", presentes no livro No Hospital das Letras, de autoria do crítico baiano, no capítulo final, que se chama, exatamente, "O Impostor" (p. 179-188).

2) Estudos de Literatura Brasileira, 3ª série, apud JC 7, 110.

3) JC 2, 20.

Clima, Planalto, Revista Brasileira de Poesia, em São Paulo; Dom Casmurro, Leitura, Orfeu, Revista Branca, Revista do Brasil (3ª fase), no Rio; A Província de São Pedro e Dom Quixote, no Rio Grande do Sul; Joaquim, em Curitiba; Clã, em Fortaleza; Edifício, em Belo Horizonte; Presença, no Recife; José, em Belém do Pará. Há um deslocamento do centro de atividades, do eixo Rio-São Paulo para o Norte e para o Sul, começando a assumir importância a vida literária da Província. Uma vida literária alimentada também por concursos e prêmios de literatura, em que o aspecto "evento social" está intensamente presente. Nesse contexto, o papel do crítico é o de verdadeiro "político cultural", como quer o nosso Autor.

"Outra atividade que não se deve esquecer é a da vida literária das províncias, das cidades distantes em que escritores e leitores se entregam à literatura com uma comovedora seriedade. Muitos dos livros publicados ultimamente são de autores provincianos, e ninguém poderá falar mais hoje no isolamento ou na inércia das províncias. Conheço bem esta atividade e este ambiente. Conheço os seus escritores que trabalham desinteressadamente; sem nenhuma ambição de dinheiro ou de sucesso imediato. Conheço os seus leitores que procuram nos livros um apoio para o sentimento da vida e o conhecimento do mundo. Eu os conheço todos, porque confesso que sou um crítico da Província, e é na minha província do Recife que estou pensando ao escrever esta última crônica do ano". 1

Em matéria de movimento editorial, o decênio de 40 prolonga aquilo que constituiu o verdadeiro "surto" do decênio de 30. Já vimos que quando Álvaro Lins fala em "crise" na produção literária, ressalta sempre que não é uma crise quantitativa. A abundância de versos sem poesia e de romances falhados é constantemente apontada no Jornal de Crítica.

Uma entrevista com o Editor José Olympio, publicada em O Jornal (Rio, dezembro de 1944), ilustra com muita vivacidade o

1) JC 2, 21.

movimento de livros em meados da década de 40.¹ A entrevista traz como subtítulo, exatamente:

"Volumosa a produção de autores nacionais para 1945 -- Ficção, poesia, história, etnografia, sociologia -- Tradução das obras fundamentais da humanidade -- Acentua-se a comunhão entre o homem que escreve e o homem que lê no Brasil".

Apesar do tom meio propagandístico que a marca -- afinal, José Olympio estava apresentando a prata da casa... -- vale a pena transcrever alguns trechos, pelo que revelam do tônus literário da época. Escreve o repórter:

"Cresce dia a dia o movimento editorial no Brasil. Já o nosso público lê mais, e a falta de livros em língua estrangeira faz com que os leitores se voltem inteiramente para a produção nacional. E o grande drama da guerra sensibilizou não só o homem de gabinete, mas também o homem da rua, tirando-o de seu estreito círculo pessoal, interessando-o nos problemas gerais.

A propósito desse movimento extraordinário de edições nacionais, a reportagem ouviu o editor José Olympio, que é, por assim dizer, o pioneiro no lançamento de autores nacionais."

Vejamos o que diz o famoso Editor:

"Há mais de dez anos que a nossa casa põe o Brasil todo em letra de forma. Fizemos sempre o possível para editar todo brasileiro, estreante ou nome feito, que nos bateu à porta com um livro publicável. E se não pudemos atender a todos, não foi por falta de boa vontade, mas devido, exclusivamente, à vultosa quantidade de originais oferecidos. Basta dizer-lhes que nesses últimos anos lançamos -- somente de ficção, note-se -- cerca de 150 livros. Organizamos concursos a fim de lançar mais estreantes e estimular os veteranos. E veja nossa produção deste ano de 44: 125 obras editadas -- uma média de um lançamento cada 3 dias -- dos quais mais de 60% de escritores nacionais. E em 1945 vamos publicar setenta livros nacionais."

Depois de especificar os lançamentos da Editora nos campos da ficção, poesia, memórias, história, etnografia, sociologia, faz José Olympio um apanhado geral sobre as publicações no campo da crítica:

"De Álvaro Lins -- 1945 será um ano decisivo para o meu

1) Recorte de jornal encontrado no Arquivo de A. Lins, no Rio.

querido amigo -- publicarei, além do Rio Branco, a reedição de História Literária de Eça de Queiroz, ilustrada por Luís Jardim, e a 4ª série do Jornal de Crítica. De Wilson Martins, jovem e brilhante crítico paranaense, daremos os ensaios literários Interpretações (estreia). De Oscar Mendes, autorizada voz crítica de Minas, sairá Dez Anos de Romance. De Roberto Alvim Correa, aquele brasileiro que já foi editor em Paris, lançaremos os ensaios Anteu e a Crítica. De Lemos Brito, O Crime e os criminosos na Literatura Brasileira. De Silva Melo, o notável homem de ciência e escritor de primeira água, O Homem -- sua Vida, sua Educação, sua Felicidade, obra que completa Alimentação, Instinto, Cultura... Do Mestre Pontes de Miranda publicaremos Democracia, Liberdade, Igualdade, longa e profunda contribuição para os problemas do após-guerra, para a reconstrução social e política do mundo..." etc.

E assim conclui José Olympio a entrevista, num entusiasmo que talvez mascare uma realidade bem mais pobre:

"Realmente, parece que já se pode constatar que há uma corrente ininterrupta de comunhão entre o homem que escreve e o homem que lê, no Brasil."

Mas... tanto na década de 40, como nesta de 70, quem é o homem que lê no Brasil?

Um traço muito importante no quadro cultural desse decênio foi que aí se começou a sentir a ação dos primeiros formados pelas Faculdades de Filosofia, recentemente criadas -- e que vieram por um paradeiro no diletantismo, improvisação e autodidatismo amadorístico que imperava no universo dos estudos sobre literatura. Destes primeiros frutos, um exemplo concreto pode ser a revista Clima, fundada por recém-formados e estudantes de Ciências Sociais e Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, e que recebeu, por parte de Álvaro Lins, uma acolhida simpática, embora extremamente paternalista, no artigo "Sinais da Nova Geração", em que os jovens responsáveis pela Revista são apresentados como "cadetes" da sua.¹ E o interessante é que ele toma o grupo de Clima para exemplificar a tensão entre o que, em linguagem de hoje, chamaria

1) Publicado em 19/VII/1941, e que figura como capítulo XXII do JC 2.

mos de "engajados" e "estetizantes": os "cidadãos" e os "clérigos" da época, configuração das posições polares de Archibald Mac Leish (Os Irresponsáveis) e Julien Benda (La Trahison des Clercs), que discutem o problema da participação do intelectual na vida política.

Diz Álvaro Lins a respeito do grupo de Clima, por sinal apadrinhado por Mário de Andrade:

"Tenho um pressentimento de que a nova geração vai entender esta complexidade do artista no mundo moderno, esta necessidade de se apresentar harmonicamente como um "clérigo" e um cidadão. Afirmo este pressentimento, por exemplo, através da Revista Clima, de São Paulo, que representa unanimemente as melhores tendências de todos os jovens da nova geração brasileira. Encontro neles "clérigos" e cidadãos. Um certo idealismo, uma certa disposição para influir e afirmar, uma certa capacidade de defender princípios e ideais -- explicam a presença de cidadãos. Os estudos e as páginas literárias -- um rapaz de 20 anos que escreve longamente sobre Marcel Proust, um seu companheiro que se dedica à crítica literária com uma ardente seriedade, outros que se ocupam, com um mesmo espírito, de poemas, de música, de artes plásticas, de cinema, de ciência, de economia, e de direito -- explicam a presença de "clérigos". E por isso é que esta revista Clima traz em si os sinais de uma nova geração". 1

Esse artigo de Álvaro Lins, diga-se num parêntese, não deixou de provocar reações. Wilson Martins, em artigo chamado "Cadetes e Generais" comenta a atitude do crítico pernambucano:

"Como seria de esperar, os "jovens destemidos" da revista não gostaram muito do tom de "velho da montanha" adotado pelo sr. Álvaro Lins: respondendo ao famoso inquérito de Mário Neme, o diretor do periódico, Lourival Gomes Machado, referir-se-ia ao "senhor Álvaro Lins, que se veste de ancião ao saudar -- muito simpaticamente -- o aparecimento de "Clima", para mais tarde cair em gafes de menino prodígio ao brigar com o sr. Galeão Coutinho." 2

Para delinear a diferença entre a geração dos críticos do Modernismo e essa nova que estava surgindo para a vida literária com a chancela do estudo universitário, nada mais elucidada-

1) JC 2, 269

2) Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 23/V/64

tivo que uma tirada de Sérgio Milliet, que diz mais a respeito da diferença entre as duas gerações que várias páginas sobre o assunto:

"A geração de 22 falou francês e leu os poetas.
A de 44 lê inglês e faz sociologia". ¹

Nessa frase simples, mas de extraordinária condensação verbal, ao estabelecer o paralelo simétrico entre a geração dos "primeiros modernistas das cavernas" ² e a dos jovens que entram para a idade adulta por volta de 44, Sérgio Milliet traça quatro oposições polares, que desenvolvem a oposição básica 22/44.

Há aí duas espécies de confronto: o dos substantivos (francês/inglês; poetas/sociologia) e o dos verbos (falou/lê; leu / faz) que, no entanto, não devem ser considerados separadamente. Pois não se trata só da oposição entre a francofilia dos primeiros modernistas face à abertura para o universo anglo-saxão da geração de 44 (e que daí para a frente iria invadir a crítica, com as contribuições do new-criticism); a oposição deve ser buscada também nos verbos: "falar" (francês) revela mais uma gratuidade oratória, uma atividade social (e isso numa sociedade em que a norma culta vinha importada enlatada da França), enquanto que subjaz um caráter de esforço e estudo a "ler" (inglês).

Outro confronto é aquele que revela a diferença entre uma atitude amadorística, com traços de romantismo ³ (ler os poetas) e uma ação pragmática, cientificizante, que marca a geração nova: fazer sociologia. (Numa alusão mais do que evidente ao gru

1) Diário de Crítica, p. 315.

2) A expressão é de Mário de Andrade, na conferência sobre "O Movimento Modernista", in Aspectos da Literatura Brasileira, p. 231.

3) "E eram aquelas fugas desabaladas dentro da noite, na cadillac verde de Oswald de Andrade... para ir ler as nossas obras primas em Santos, no Alto da Serra, na Ilha das Palmas..." registra Mário de Andrade, na já citada conferência sobre "O Movimento Modernista", p. 237.

po de Clima.) Esse traço é intensificado quando a atenção se concentra menos sobre a ação verbal e mais sobre os objetos dessa ação verbal: a oposição "poetas"/"sociologia" reforça o caráter lúdico e amadorístico da primeira geração, em contraposição com o profissionalismo e a seriedade da mais nova (os "chato-boys" de Oswald....)

É com a "geração de 44" que se quebra a tradição da entrada de um escritor no mundo das letras por meio do indefectível livro de versos. Agora, será através da crítica que muitos jovens ingressam na vida literária. Se a geração de 22 é sobretudo de poetas, a de 44 é sobretudo de críticos.

O que se pretendeu aqui foi traçar em linhas gerais menos a crítica de 40, do que o "ambiente" em que ela floresceu. Como o presente trabalho se propõe a um estudo da obra de Álvaro Lins, não interessa no momento estudar a crítica da década de 40 -- mas tão somente vê-la enquanto determinando a (e sendo determinada pela) obra de Álvaro Lins.

O JORNALISTA

Poderíamos dividir a obra de Álvaro Lins em "crítica literária" e "crítica jornalística", segundo um critério de distinção por ele mesmo proposto.

Da sua numerosa bibliografia, História Literária de Eça de Queiroz e A Técnica do Romance em Marcel Proust constituem os únicos volumes concebidos em forma de livro.¹ Sendo sua publicação, respectivamente, de 1939 e 1951, funcionam como uma espécie de moldura para a atividade primordial de Álvaro Lins, que é a crítica de rodapé. No miolo, balizada pelos dois livros, está a quase totalidade de sua crítica jornalística, recolhida no Jornal de Crítica (6 das 7 séries)² e em Notas de um Diário de Crítica (1º volume).³

Embora concebidos para uma existência literária autônoma, afastada "do torvelinho das paixões quotidianas", nem o livro sobre Proust, nem o sobre Eça de Queiroz tem a significação de que se revestem aquelas séries; foi a crítica jornalística que inscreveu Álvaro Lins num processo histórico de construção de uma consciência cultural brasileira. Ao longo dos sete volumes, pode-se acompanhar passo a passo o pulsar da produção literária

-
- 1) As outras obras também criadas para livro escapam à crítica literária: Missão em Portugal (relato de uma experiência diplomática) e Rio Branco (biografia).
 - 2) JC 1 (1941), JC 2 (1943), JC 3 (1944), JC 4 (1946), JC 5 (1947), JC 6 (1951). Um 7º volume do JC foi publicado em 1963.
 - 3) Notas de um Diário de Crítica, 1º vol., é de 1943; o 2º vol., publicado juntamente com a 2ª edição do 1º vol. em Literatura e Vida Literária é de 1963.

da época, pois praticamente todos os escritores nacionais que surgiram no período foram objeto de estudo por parte do nosso Autor. Atualmente é impossível pensar numa História da Literatura Brasileira que abranja a década de 40, ignorando o Jornal de Crítica.

Álvaro Lins estreou em jornaizinhos de Caruaru, Pernambuco, sua cidade natal, mas não é só por apreço à cronologia que se deve abordá-lo pela crítica jornalística; esta é mais importante que a "literária" sob outros aspectos, como (apesar da heterogeneidade de nível em muitos artigos) a qualidade da escrita e o valor histórico, tomado aqui no sentido de documento. Por isso, no estudo da sua obra me restringi à crítica jornalística.

Com a publicação dos dois livros citados, Álvaro Lins não fez muito mais do que seguir a onda do seu tempo: Proust tinha-se tornado verdadeiro sarampão literário, e Eça ainda era exercício iniciatório quase inevitável para quem se propusesse a entrar no universo das letras. Aliás, não é só pela escolha do meio material de divulgação que esses dois estudos formam um mundo à parte na sua obra; enquanto a esmagadora maioria dos seus artigos/jornalísticos versa sobre autores nacionais ¹ (pois ele se dobrava ao imperativo da nossa produção semanal), eles abordam autores estrangeiros. Mas a escolha é significativa, por tratar-se de um tipo de "estrangeiro" organicamente vinculado à nossa formação: Portugal, pátria linguística e étnica; França, madrinha ideológica e cultural.

A escolha da crítica jornalística nos obriga a falar a respeito da sua natureza. Ela se ocupa da "atualidade literária", da mesma maneira que outras seções se ocuparão da "atualidade

1) Com exceções em número suficiente para preencherem um volume, O Relógio e o Quadrante, antologia de artigos sobre "Obras, Autores e Problemas da Literatura Estrangeira", conforme reza o subtítulo.

política" ou da "atualidade econômica"; daí os riscos, que correrá, de superficialidade, caráter politizante, adesão a certas necessidades da "notícia". O que a diferencia basicamente da crítica de livro? A crítica jornalística não pode usar o jargão profissional -- o que dificultaria a percepção da mensagem. A linguagem especializada fica reservada para o livro, de âmbito necessariamente mais restrito e, pelo menos em princípio, destinado ao pessoal do métier (embora na época de Álvaro Lins tal especificação, como se verá adiante, ainda estivesse muito incipiente). A crítica jornalística dobra-se às necessidades da notícia, e notícia vendável. Consequentemente, a carga de informação nova não poderá ser muito grande ¹, havendo necessidade de muitos pontos de referência conhecidos, que estribem o que se trouxer de novo: de onde (com exceções, evidentemente) seu caráter geralmente superficial. A crítica jornalística tem que acompanhar o ritmo de produção da vida do jornal, o que obriga os titulares do rodapé a uma produção dificilmente compatível com seriedade de pesquisa e qualidade literária constantes.

Assim, ela tem como uma das características principais servir de intermediário entre o autor e o público; apresentar e divulgar os novos; passar em revista os livros da semana; fazer balanços periódicos. No entanto, dependendo do gabarito do crítico, essa função não se restringirá à de mero "book-reviewer", à de noticiarista de livros: dada a tônica judicativa de sua crítica, ao acolher um novo, por exemplo, Álvaro Lins concomitantemente já procedia a uma hierarquização (= indicar a posição do livro examinado na vida literária), da qual resultava, ou a sua consagração no panteão literário da época, ou o seu alijamento do mundo das letras (com a chancela de sub-literatu-

1) Cf Umberto Eco: o livro vendável não pode conter mais do que 10% de informação nova.

ra...)). É com a crítica de rodapé que se pode tocar naquilo que para Sainte-Beuve era o problema crucial da crítica: a crítica dos contemporâneos.

É claro que para isso se fazia necessário uma visão geral da literatura, não apenas da época presente e nacional, mas também do passado e universal -- que fornecesse critérios para a formação do gosto.

A impossibilidade prática de o crítico jornalista escolher os seus temas ¹, de ter que se pronunciar sobre o que aparece, no entanto, não é só exclusivamente negativa: exige uma grande e ágil disponibilidade, certa renúncia ao gosto pessoal (ao gosto seletivo, que escolheria tratar de tal autor e ignorar outro, por exemplo), uma participação muito presente na vida do seu tempo. E tudo isso ... "sujeito à angústia fatal dos prazeres"... ²

A respeito da influência da crítica de rodapé -- ou da crítica jornalística em geral -- sobre o público leitor, uma nota (não assinada) intitulada "A crítica e o êxito editorial", publicada em A Manhã (Rio, 26/V/1946) é bem ilustrativa:

"Já não se pode dizer, como se afirmava outrora, que a crítica não concorre para o êxito editorial de um livro. No dia seguinte à publicação do rodapé de Álvaro Lins sobre Sagarana, a obra do sr. Guimarães Rosa passou a ser procuradíssima nas livrarias. E essa procura continua cada vez mais intensa. Tão pronto efeito não se verificaria por certo há 10 anos atrás, quando a crítica militante estava, por assim dizer, em crise entre nós."

No entanto, a crítica de rodapé não colherá só louros na sua trajetória. No período que estamos estudando, por exemplo, manifestou-se metodicamente contra ela Afrânio Coutinho, cujo grande assunto, por assim dizer, em todos os seus escritos, é o anátema ao rodapé:

1) "O crítico militante não escolhe seus temas, é escolhido por eles", diz Wilson Martins, em A Crítica Literária no Brasil, p. 113.

2) Wilson Martins, op. cit., p. 113.

"As deficiências da crítica entre nós em grande parte são devidas ao hábito de identificá-la com os folhetins. E só eles são considerados crítica, e a crítica se reduz ao rodapé. E porque não podem ser levados a sério por seus autores, a nossa crítica é superficial, leviana, frágil, desorientada, mero comentarismo de livros. O que se impõe é a desmoralização do rodapé. Não se abandonem os folhetins, mas atribua-se-lhes apenas a devida e modesta posição de registro de livros. Não pensar neles em termos de crítica, nem exigir deles a função que a ela compete."¹

Mas o próprio Álvaro Lins está consciente das limitações da crítica jornalística, conforme declara em entrevista a Vamos Ler:²

"Os críticos por assim dizer profissionais, isto é, aqueles que têm a seu cargo uma seção permanente em jornais ou revistas são obrigados, muitas vezes, a escrever crítica menor."

Por "crítica menor" entende a que julga, orienta, aconselha; crítica maior, seria a que se desdobra em interpretações.

"A verdade é que essa crítica profissional não pode ser exclusivamente artística, como aquela que se realiza pacientemente para os livros, mas deve apresentar um caráter jornalístico. Torna-se necessário ser jornalista para praticar a crítica de jornal."

(JC 3, 50)

E não por coincidência, justifica-se apelando para Sainte-Beuve, seu grande modelo, que dava a si mesmo o título de jornalista.

Como jornalista declarado -- "Confesso que tenho uma formação de jornalista, título que continuo a escrever ou a pronunciar sempre que me exigem uma declaração de ofício"³ -- em várias páginas do Jornal de Crítica Álvaro Lins faz a defesa do jornalismo. Apesar dessa espécie de permanente fragmentação das idéias e energias, exigidas pelo gênero, e dessa impressão de se estar no jornal vivendo apenas a hora presente, diz ele que é no jornal (a propósito de Edmundo Bittencourt, diretor

1) Afrânio Coutinho: Crítica e Críticos, p. 75 - 76. O trecho foi escolhido ao acaso; haveria outros abundantes exemplos semelhantes.

2) Rio, 23/X/1941, na seção de Sérgio Soares: "Falamos Críticos".

3) JC 1 - 225

de O Correio da Manhã) que "estão refletidos o espírito de uma época e o caráter de um homem" (JC 4, 250). Os principais escritores brasileiros do passado, diz, foram homens de imprensa (JC 1, 226), e os jornais chegam a conter "artigos assinados que são às vezes páginas clássicas de literatura".

Nos tempos em que escrevia, era o jornal que canalizava o que ele próprio, na esteira de Thibaudet, chama de "crítica espontânea". Das três espécies de crítica, segundo este crítico francês -- universitária, artística, espontânea -- a última, que se fazia outrora nos salões literários, é "a que encontra hoje no jornalista o seu instrumento mais propício e mais inteligente." ¹

Essa classificação é recuperada modernamente por Genette ², que distingue três funções na crítica: "fonction critique au sens propre du terme" (crítica espontânea, para Thibaudet), "fonction scientifique" (universitária) e "fonction proprement littéraire" (artística).

Pois bem: na crítica de função propriamente literária -- os livros sobre Eça e Proust -- em que Álvaro Lins é "l'auteur d'un message qui tend partiellement à se résorber en spectacle" ³, ele se revela menos criativo e tem menos significação no espaço da Literatura Brasileira do que quando exerce a função crítica no sentido etimológico do termo ⁴, julgando e interpretando obras recém publicadas, revelando-as ao público. É o Jornal de Crítica que faz dele o eco da produção literária brasileira dos anos 40.

1) JC 1, 225

2) Figures, I, p. 146

3) Genette, loc. cit.

4) De κρῖνω = separar, distinguir, julgar, interpretar.

Tristão de Ataíde vê duas espécies de crítica: a de amador e a de profissional -- crítica de livro e crítica de jornal ou revista.¹ Mas Álvaro Lins, diz ele, praticaria uma terceira forma, que é a de jornal reunida em livro.

Declara Álvaro Lins na "Nota de Abertura" de Literatura e Vida Literária (1º vol.):

"Do jornal para o livro -- a distância se anulou de repente. Nada mais existe do que um título modesto -- Jornal de Crítica -- para diminuir em parte a minha responsabilidade e apaziguar um pouco os meus escrúpulos de consciência".

No entanto, esse caráter de livro traz à primitiva crítica de rodapé uma substancial mudança: subtrai ao efêmero da imprensa e possibilita uma posterior visão do conjunto, esfacelada no dia a dia das publicações. Assim, a utilidade de os críticos da época publicarem seus rodapés em livro se manifesta sobretudo em fazê-los escapar ao presentismo devorador do jornal. É só através do livro que se podem trazer de novo à baila certos temas e certos motivos que teriam sido perdidos no roldão da vida jornalística, onde tudo se reveste do caráter de coisa consumível no momento. De certa maneira, o livro significa tentar vencer o tempo. Não propriamente vencer sua ação destruidora, mas, ao menos, desacelerar o seu curso. A um crítico como Álvaro Lins, com tamanha vontade de perdurar, de escapar da morte escapando da ação do tempo, não restaria outra saída senão fugir do jornal para o livro. No entanto, como o livro tem um caráter de "coisa definitiva", nele tornam-se imperdoáveis várias coisas que passariam despercebidas num artigo de jornal. Daí vários críticos seus contemporâneos serem da opinião que os volumes do Jornal de Crítica teriam ganho com uma seleção mais severa.

O Jornal de Crítica, de maneira geral, consegue resguardar

1) "Críticos", Introdução ao JC 5, p.25.

a espontaneidade do rodapé com as vantagens da permanência que o livro lhe empresta. No entanto, o 7º volume (único cuja data, 1963, é posterior à Técnica do Romance em Marcel Proust), dado o cuidado do Autor em criá-lo como um todo orgânico e não apenas reunião de artigos esparsos, escapa ao caráter de crítica jornalística e circunstancial, como se esforça por fazer notar o Autor:

"Não me cabe impor ao leitor aquilo que é minha convicção justificada: a melhor qualidade literária -- seja ideológica, seja estilística -- desta 7ª série do Jornal de Crítica em relação às precedentes. E também do leitor não de sejo retirar a faculdade de observar por si mesmo a unidade existente neste volume (...). Será suficiente, para isso a leitura do Índice Geral, encontrável a partir da página seguinte; e a verificação posterior da maneira como os últimos capítulos da 4ª parte se fecham sobre os últimos capítulos da 1ª parte, isto feito num encadeamento e entrecruzamento das matérias das quatro partes e seus respectivos capítulos."

(JC 7, 318)

Tal cuidado de feitura, tanto encadeamento e entrecruzamento, logicamente escapam ao simples enfeixe, mais ou menos cronológico, de artigos de jornal em volume de livro, como é o caso dos outros seis Jornais de Crítica.

Os repetidos remanejamentos, e mesmo a manipulação que Álvaro Lins faz dos seus artigos merecem parágrafo à parte. Com efeito, publica a mesma coisa mais de uma vez: como artigo de jornal, em plaquetes, nos livrinhos de bolso das Edições de Ouro Culturais, nos cadernos de cultura do MEC, nos livros "remanejados" segundo critérios de assunto, a saber: Os Mortos de Sobrecasaca ("Obras, Autores e Problemas da Literatura Brasileira"), O Relógio e o Quadrante ("Obras, Autores e Problemas da Literatura Estrangeira"), e A Glória de Cesar e o Punhal de Brutus ("Ideias Políticas - Situações Históricas - Questões do nosso tempo"). Vejamos um exemplo concreto: o famoso artigo que alça o desconhecido Guimarães Rosa nas cumeeiras do mundo artístico,

onde até hoje se encontra, foi publicado originalmente no Correio da Manhã, a 12 de abril de 1946; depois, constou do Jornal de Crítica, 5ª série, publicado em 1947; aparece ainda uma terceira vez em Os Mortos de Sobrecasaca, editado em 1963, quando o espontâneo e primitivo caráter de crítica jornalística estava praticamente diluído.¹

Nos três livros acima referidos, que "remanejou" e passaremos a chamar de "antologias", para simplificar, Álvaro Lins não realizou apenas uma transcrição dos antigos rodapés: tentou re-desenhar a sua imagem, acentuando linhas que mal existiam, elidindo outras que agora pareceriam incômodas, ou, quando isso não era de todo possível, contornando os problema com notas de rodapé (cuja função primacial, no entanto, é enxertar os vários elogios feitos ao Autor, ao longo de sua carreira). Nas "antologias", ajuntou os artigos por assuntos, operando uma reunião de temas afins, criando capítulos que sugerem uma coerência que inexistia primordialmente e é fruto de montagem; redistribuiu os parágrafos, criando sub-títulos que, com boa técnica jornalística, às vezes sugerem mais do que aquilo que o corpo do artigo autorizaria a dizer. Vejamos um exemplo concreto: num artigo escrito a 22 de fevereiro de 1946, intitulado "A propósito da nova poesia", e que constituirá o capítulo IX do Jornal de Crítica, 5, trata de João Cabral de Melo Neto, juntamente com Murilo Mendes, Antonio Rangel Bandeira e Ledo Ivo. Apesar de

1) Aqui impõe-se um esclarecimento sobre as obras que A. Lins efetivamente publicou, pois as diversas listas bibliográficas que ele apresenta nos livros editados na década de 60 (como por exemplo do JC 7, ou a que estampa nas primeiras páginas de Os Mortos de Sobrecasaca) servem para desorientar qualquer candidato a conhecedor de sua bibliografia real: livros como Jornal de Crítica, 8ª série, Girassol em Vermelho e Azul, O Preço do Dr. Fausto, Na Fronteira do País Irreal, Uma Granja e um Banco e ainda vários outros, que são consignados como "em preparo", "em revisão para o prelo", ou mesmo como publicados em 1963, na realidade nunca ultrapassaram as fronteiras da intenção.

bastante curto, na parte que versa sobre João Cabral (pouco mais de uma página), a qualidade da crítica de Álvaro Lins, como em numerosos outros casos, é de alto nível: ele toca nos pontos nevralgicos (aponta a "qualité maitresse"...) do poeta em questão, caracterizando-o às vezes com um único traço. Para ele, a poesia de João Cabral se explica pelo título do seu livro: O Engenheiro. Nota o seu desdém pelo que é convencional e comum, a sua busca do essencial, que aliás acarreta uma "restrição":

"Utiliza por isso um mínimo de palavras, tornando a sua arte hermética e difícil. Têm muito da arquitetura moderna os seus poemas, que parecem desenhos feitos com "o lápis, o esquadro, o papel".

(JC 5, 104)

Não estaria descobrindo, em seu momento germinal, o veio ("parecem desenhos") a que mais tarde os poetas concretistas iriam se filiar, quando encaram João Cabral como precursor?

Álvaro Lins aproxima essa poesia da Matemática (pureza e precisão), "que interpreta o universo através da uma categoria de símbolos"; o estilo de João Cabral é definido como "ascético e quase sempre excessivamente seco"; os modelos que lhe encontra na literatura universal são Mallarmé e Valéry; na literatura brasileira, Drummond.

Como se vê, apesar da grande concisão, está apreendida aí a essência do João Cabral daquela época -- o que é extraordinário para um artigo de tão curtas dimensões. E finaliza suas considerações com o seguinte julgamento:

"Apesar das suas evidentes qualidades, a poesia do sr. João Cabral ainda se apresenta insuficiente e muito limitada; ele ainda não realizou por certo aquelas experiências definitivas e libertadoras com as quais um poeta se revela em toda a plenitude. Sente-se, porém, nos seus versos aquela zona de originalidade, onde se desenvolvem os verdadeiros artistas."

Lucidez realmente notável, pois o João Cabral de 45 ainda

1
 não tinha dado o "salto participante" que o caracteriza hoje; não tinha deixado rebentar, pela força invasora do rio da poesia social, as paredes construídas pelo Engenheiro -- o que lhe revelaria, a partir de 1949, novos e rasgados horizontes. É então que, expandindo ao mesmo tempo a experimentação de uma forma revolucionária (sem a qual, como queria Maiakovski, não há arte revolucionária) ele começa a revelar-se em toda a sua plenitude. Levando em conta a data em que foi escrito, e suas curtas dimensões, o artigo de Álvaro Lins é perfeito como crítica: interpretação, sugestão e julgamento.

Vejamos agora o que faz, ao republicá-lo pela terceira vez em Os Mortos de Sobrecasaca, como item V ("João Cabral de Melo Neto: primeiros sinais de um poeta original em sua geração") do capítulo 2, intitulado "Na primeira linha da Vanguarda". Nessa transposição, em que foi mantida fidelidade ao texto primitivo (exceto pequenas alterações para melhor, de ordem estilística), há algo irritante na primeira nota:²

"O poeta João Cabral de Melo Neto de 1945 não era o poeta João Cabral de Melo Neto de hoje. Tratava-se, apenas, de um principiante. Pressenti, no entanto, no jovem estreante daquele momento o poeta em que se transformaria depois, classificando-o como a primeira figura poética de sua geração.³ Já em 1953, na aula inaugural que escrevi para proferir na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Lisboa, coloquei-o entre os poetas realmente representativos da primeira linha de poesia brasileira contemporânea, citando-o, a respeito de um determinado tema, ao lado de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes..."

Há aí uma deformação dos dados, pois por excelente que tenha sido a crítica feita em 1946 a João Cabral, ele não o classificara como a primeira figura poética de sua geração. Muito pe-

1) O termo é de Décio Pignatari, "A Situação atual da poesia no Brasil", in Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, p. 375.

2) No fim do volume, p. 448 de Os Mortos de Sobrecasaca.

3) Grifo meu.

lo contrário, foi ao poeta de quem, nessa edição original do 5º Jornal de Crítica tratou imediatamente após João Cabral, que atribuiu esse lugar. Realmente, na mesma página em que finaliza o estudo sobre o autor de O Engenheiro, inicia o estudo seguinte¹ com estas palavras:

"Poeta em ascensão, em plena consciência de suas forças criadoras, é o sr. Ledo Ivo, o mais completo e poderoso representante dessa geração de vinte e poucos anos,² como o demonstra com a publicação do seu segundo livro, Ode e Elegia."

(JC 5, 105)

Evidentemente, Álvaro Lins não transcreveu em Os Mortos de Sobrecasaca essas observações, mas aplicou-as a posteriori ao outro poeta, já consagrado.

Notemos ainda que ficaria melhor se o "pressentimento" realmente importante sobre o grande poeta em que se tornaria depois o estreante João Cabral fosse evocado por um terceiro, e não pelo próprio Álvaro Lins, que deste modo se substitui aos comentadores de sua obra... Aliás, não é possível evitar o reparo que, a partir de certa altura, quando já estava encerrada a sua fase produtiva, esse excelente crítico se tornou uma espécie de "administrador da própria glória".

Neste sentido, a grande maioria das notas que pontilham as três "antologias" chegam a aborrecer pela monotonia com que repetem o mesmo esquema: tentativa de justificar ou chamar a atenção dos leitores para os seus feitos críticos; acréscimo de bibliografias que com certeza não conhecia quando os artigos originais foram escritos.

Em geral, a recepção da crítica às suas "antologias" não

1) Não nos esqueçamos de que o título geral desse capítulo, no JC 5, é "A propósito da nova poesia".

2) Grifo meu.

foi de todo positiva. Wilson Martins, por exemplo,¹ se revela bem menos elogioso do que nos diversos artigos em que anteriormente se manifestara sobre seu colega pernambucano:

"...ele pretende insinuar, antes de tudo, uma estatura de crítico, uma homogeneidade qualitativa, um "sistema" literário que me parecem mais a conquista retrospectiva do inventário espiritual do que as posições que havia pouco a pouco conquistado.
(.....)

O grande crítico dos anos 40 (...) por outro lado, sentindo o desagradável odor de provincianismo que se exala de uma crítica exclusivamente governada por idéias e considerações nacionais (...) introduziu no novo Jornal de Crítica, multiplicado em títulos sugestivos e subtítulos insidiosos, o largo sopro do mundo, o eco de numerosas leituras, a sombra dos grandes mitos universais. Eu diria que, neste último aspecto, a obra do sr. Álvaro Lins revela mais a soma das suas leituras nos últimos anos do que, a rigor, a impregnação profunda, a concreção íntima, que denominamos de cultura literária; os seus comentários a livros e homens estrangeiros, as citações e alusões de que agora está fazendo um uso cada vez mais sensível, não têm a espontaneidade orgânica que caracterizava os seus julgamentos de literatura brasileira."

Carlos Drummond de Andrade, em artigo bastante elogioso, escrito logo após o falecimento de Álvaro Lins, não deixa no entanto de referir-se a esse processo de crítica da crítica que ele operou com a sua obra e que, de certo modo, desfigura a expressividade do texto original:

"Este é que reflete com limpidez a atmosfera dos anos 40, quando Álvaro, cercado igualmente de admirações e agressões, realiza, impávido, sua melhor obra crítica." 2

Ainda resta o problema de Notas de um Diário de Crítica. Apesar de nada conterem de essencial, os escritos que compõem o primeiro volume, por exemplo, foram publicados nada menos do que quatro vezes: originalmente, no Diário de Pernambuco, na seção que leva esse nome; depois, nos capítulos finais de alguns Jornais de Crítica; a seguir, foram reunidos em volume (exatamente,

1) "Cadetes e Generais", Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 23/V/1964

2) "O Escritor e sua Paixão", Jornal do Brasil, 6/VI/1970.

Notas de um Diário de Crítica); finalmente, foram republicadas ainda uma vez, em Literatura e Vida Literária, junto com o segundo volume de Notas de um Diário de Crítica, tendo o Autor considerado "desautorizada" aquela edição de 1943. Por outro lado, as Notas de um Diário de Crítica são, em germe, aquilo que iria em muitos casos ser desenvolvido nos Jornais de Crítica ou nos dois livros de crítica propriamente literária, o que se revela muito útil para detectar o mecanismo do seu pensamento. No entanto, o valor que elas possam ter para o crítico, ou mesmo para o pesquisador em busca da mola do processo crítico de Álvaro Lins, não justifica a sua publicação em livro. Podem ter tido significação lá no seu lugar, nos Cadernos ("Cahiers...") do crítico, onde ele anotava, como era a moda, suas impressões de leitura e meditações sobre assuntos literários, germes a serem submetidos a um posterior desenvolvimento; ou mesmo nas colunas dos jornais do seu tempo. Mas... por que retirá-las do texto?

Dai a tentação de julgá-las com os parâmetros que o próprio Álvaro Lins utilizou para analisar O Galo Branco de Augusto Frederico Schmidt:

"O espírito de síntese ou de malícia -- necessário para estas notas rápidas de duas ou três linhas, e no qual, por exemplo, Jules Renard era um mestre -- não é uma das qualidades do sr. A.F.Schmidt." ¹

Vários críticos contemporâneos manifestaram sua desaprovação. Entre outros, Plínio Barreto ² (caráter "premature do Diário de Álvaro Lins"), Edson Carneiro ³ ("É evidente que estas 'notas' não foram escritas para a publicação (...). Em letra de for

1) JC 6, 155

2) Plínio Barreto, Seção "Livros Novos", Diário de São Paulo, 16/XII/1943

3) Em Diretrizes, Rio, 2/XII/1943

ma essas 'notas' constituem uma surpresa para todos aqueles que estão acostumados a ler os artigos de Álvaro Lins, tão claros, tão penetrantes, tão harmônicos."

Em síntese: ele teria maior estatura de crítico se tivesse feito uma triagem nos seus escritos, publicando só o que era realmente de interesse. Por outro lado, uma vez que publicou (e mais de uma vez!) praticamente tudo o que escreveu, além de facilitar o trabalho do pesquisador, poupando-lhe a poeira dos arquivos de jornais, dá a possibilidade de uma visão histórica: acompanharmos passo a passo o desenvolvimento de sua crítica, e o desenrolar "in fieri" do panorama da literatura brasileira da aquela época -- panorama que, como já disse, ele próprio ajudou a montar.

No entanto, a sua atividade jornalística transcende de muito o que dela ficou consignado nas Notas de um Diário de Crítica e no Jornal de Crítica. Sua carreira de escritor se inicia com produções adolescentes tipo "Palavras simples à minha namorada de subúrbio" ¹, pequenas crônicas e poemas publicados nos jornais de Caruaru (que se chamavam A Pilhéria, P'ra você, A Defesa, A Notícia). Em geral bastante medíocres e mesmo piegas, nada deixam prever do crítico que se revelaria mais tarde. Aliás, apesar de tê-las conservado em seu arquivo pessoal, nunca consentiu que fossem republicadas.

Mais tarde, na capital do Estado, como líder da "Ação Uni-

-
- 1) Crônica publicada em A Pilhéria (Caruaru, 18/X/1930) e da qual segue um pequeno trecho ilustrativo:

"Assim, quando eu olho as mulheres chics da cidade grande, as mulheres que possuem automóveis de luxo e jóias milionárias, eu tenho muita pena e fico gostando ainda mais daquelas meninas pobres dos arrabaldes, aquelas meninas que nunca andaram de automóvel, não têm jóias caras e só levam consigo uma alma ingênua, um coração boníssimo, de quem não conhece os vícios elegantes e os requintes deliciosos da época maravilhosamente cinematográfica... Coisas da minha sensibilidade. Eu que gosto das pequenas da Rua Nova, dos "fors", de todas as criações esplêndidas do meu tempo, também penso nas coisas simples que tocam a alma. Agora mesmo eu estou

versitária Católica" e orador do "Diretório Acadêmico" da Faculdade de Direito do Recife e, logo em seguida, secretário do governo estadual chefiado por Carlos de Lima Cavalcanti, ao mesmo tempo em que iniciava suas atividades como professor "de humanidades", na década de 30 foi antes de tudo um jornalista. Seu jornalismo político se abrigou de início nos jornais do Recife: Diário de Pernambuco, A Notícia e Diário da Manhã (fundado por Carlos de Lima Cavalcanti, e cujo redator e posteriormente Diretor foi o próprio Álvaro Lins, que nele criou um Suplemento Literário de muito bom nível.)

Essas atividades diversas já prefiguram a personalidade multifacetada -- jornalista, professor, político, crítico -- que, ao longo das décadas seguintes, iria sofrer diferentes acentuações. Na fase inicial de sua atividade jornalística, verifica-se claro predomínio dos temas políticos sobre os literários, mas o ano de 1938 marca uma mudança: a partir dessa data, os artigos de crítica literária passam para o primeiro plano, talvez porque as aspirações políticas de Álvaro Lins sofressem um rude golpe com a queda do governo Lima Cavalcanti. Na década de 40, reúne essas potencialidades sob a égide do crítico, para, na de 50, reintensificar o jornalismo político.

Os jornais que, nos anos 40, abrigaram a sua colaboração de modo regular -- e mais especificamente, rodapés literários -- são: Correio da Manhã (Rio), do qual foi crítico titular; Jornal do Comércio (Pernambuco); Diário de Notícias (Bahia); Folha do Norte (Pará); Folha da Manhã (São Paulo), A Tribuna (Santos).

De todos esses, a colaboração mais fecunda foi para o Correio da Manhã, cujo rodapé literário foi convidado a assumir em 1940; em 1946 se tornou o seu crítico teatral e a seguir foi

Diretor do Suplemento Literário, passando finalmente a editoria lista em 1955/56 (época da campanha de sustentação da candidatura de Juscelino Kubitschek) o que lhe valeu a alcunha de "Ministro do Correio da Manhã".

É essa a época em que passa decisivamente para um jornalismo de combate: por ocasião da campanha pela posse de Juscelino Kubitschek, em 55/56, quando uma conspiração político-militar quis por em dúvida a vontade popular expressa nas eleições, Álvaro Lins desempenhou um papel efetivo na configuração da História atual. O Correio da Manhã, nessa época, foi, nas palavras de José Honório Rodrigues, o "baluarte da legalidade"¹. Aliás, para ele a atividade política sempre teve a investidura de uma missão.

Depois de empossado o Presidente, continuou fazendo jornalismo político. E como Chefe da Casa Civil do Governo de Juscelino Kubitschek no primeiro ano de seu mandato, redigia os discursos presidenciais. Mas o crítico literário (embora não mais na militância diária) e o estilista continuavam vivos dentro dele: várias notícias dos jornais da época dão conta do burilamento a que submetia os discursos já pronunciados de Juscelino, exasperando diversos setores da Imprensa.²

Otto Maria Carpeaux, depois de caracterizá-lo como "crítico nato", em seu estudo "Álvaro Lins e a Literatura Brasileira", acrescenta:

1) "Álvaro Lins", Jornal do Comércio (Rio), 20/VI/1970.

2) Cf. os artigos "A tortura da forma", Tribuna da Imprensa (Rio), 5/VI/1956 e "O Estilo não é o Homem", Última Hora, (Rio), 4/VI/1956 -- crítica irônica ao exagero de aperfeiçoamento e demora da entrega à Imprensa de um discurso presidencial já divulgado pela rádio ("Voz do Brasil"), e que tinha voltado às "retortas do laboratório literário" de Álvaro Lins para encontrar a sua forma definitiva.

"Contudo não acredito que a crítica literária seja a vocação primordial do sr. Álvaro Lins. Acredito penetrar na essência mais íntima da sua personalidade literária adivinhando-lhe uma vocação de tribuno". ¹

E linhas mais adiante dá a caracterização do tribuno: "O defensor intrépido de homens ameaçados e de valores ameaçados, que lhe são sagrados".

E é exatamente como "o defensor intrépido de homens ameaçados e de valores ameaçados" que o vemos atuar no "caso Delgado", incidente diplomático que abalou os próprios alicerces do regime português.

E ainda aqui esse crítico-político se expressará na esfera do jornalismo. O "Diário de uma Experiência Diplomática" que é o livro Missão em Portugal -- apesar de muitos críticos quererem aí ver (o que deixaria Álvaro Lins extremamente lisongeadado) um "romance" ² -- na realidade parece mais ligar-se ao relato de uma experiência jornalística. É como se Álvaro Lins tivesse sido enviado a Portugal como correspondente de um grande jornal e tivesse feito a "cobertura" do caso Delgado; só que atuando ao mesmo tempo como protagonista. O cuidado "documental" que revela não é o de um romancista, mas de um jornalista consciente, pois o jogo com o tempo e com os acontecimentos, "sem se escravizar à continuidade cronológica", como diz Tristão, pode ser também uma técnica do jornalismo moderno. Os correspondentes da Guerra do Vietnam, por exemplo, também constroem uma narrativa em que pode haver esse jogo, com o recurso a flash-backs, etc.,

1) Origens e Fins, p. 372.

2) Cf. o artigo de Tristão de Ataíde, "Missão Cumprida", Jornal do Brasil, 27/I/1961, em que se declara que Missão em Portugal é "um livro de história, pela sua objetividade, e um romance, pela sua construção literária." Sempre segundo Tristão, Álvaro Lins aí "serviu-se do romance moderno, que joga com o tempo e com os acontecimentos, sem se escravizar à continuidade cronológica."

e nem por isso escrevem romance. O problema é que a notícia, hoje em dia, para ser vendida, muitas vezes também precisa ser romanceada.

Álvaro Lins teve uma intensa vida jornalística, com artigos espalhados em jornais do país inteiro. O fato de ser jornalista, aliás, assegurou extraordinária distribuição aos seus escritos, e a máxima repercussão para a sua obra. No seu arquivo encontram-se recortes de jornais de quase todo o Brasil, ou melhor, de jornais de todas as capitais brasileiras com vida cultural, na época, e que servem para se tomar o pulso do dinamismo e da vitalidade da vida literária na década de 40. Recortes selecionados pela Agência de Informações "Lux" (do Rio de Janeiro), que se encarregava de desencavar as menores notícias de e sobre Álvaro Lins, surgidas nos mais diferentes meios da imprensa.

Mas não é só o fato de ser jornalista e estar amparado por uma "técnica de imprensa" que lhe assegurou notável difusão dos escritos: o seu deslocamento geográfico -- um crítico militante pernambucano que se muda para o Rio de Janeiro -- propiciou um alargamento de influência no Sul do país, sem com isso diminuir sua influência no Nordeste, onde tinha um mercado leitor já conquistado. Essa circunstância -- ligada a outras de cunho político -- fez com que ele sobrepujasse em "popularidade", naquela época, críticos de igual ou maior valor que então começavam a surgir, mas com um âmbito de atuação geograficamente delimitado. Pois apesar de transplantado para o Rio, e de ter intensamente participado de sua vida espiritual, deixando-se em parte moldar por ela, Álvaro Lins continuou até o fim um crítico porta-voz da posição nordestina. E não é só por um critério estrito de nascimento que pode ser considerado escritor nordestino: vindo

de Pernambuco em 1940 já homem feito, deixando longe para trás os anos indecisos e moldáveis da adolescência, estava já com uma bagagem literária e humana bem definida e estabilizada (em que pesem as auspiciosas transformações, sobretudo de caráter político, que foi sofrendo ao longo dos anos). Foi até o fim um nordestino, com a sua verve, a sua riqueza de expressão fundada em velha tradição, o temperamento polêmico.

Assim, era um nordestino atuante no Sul, ao mesmo tempo que um crítico da Metrópole estendendo a sua influência no Brasil inteiro, sobretudo no Nordeste. Em um artigo saído em 1941 em O Diário, de Belo Horizonte, ele é considerado membro da "representação pernambucana no Rio".¹ Vários críticos o apontam mesmo como integrante da chamada "Literatura do Nordeste"² -- que tem como critério determinante a influência, direta ou indireta, de Gilberto Freyre. Essa influência, aliás, é confessada pelo próprio Álvaro Lins por mais de uma vez, como na entrevista ao jornal O Dia:³

"Uma das figuras mais completas das nossas letras, atualmente, é Gilberto Freyre, no qual devemos ver também a envergadura do crítico, dos melhores que possuímos. Quase todos que começaram a escrever de 32 para cá, sofreram de maneira mais ou menos acentuada, a sua influência."

Um rápido exame da proveniência dos recortes de jornal com artigos de sua autoria, constantes dos seus arquivos, revela sua penetração nos meios de imprensa: são recortes de mais de 50 jornais diferentes (com artigos dele e a seu respeito, notícias sobre ele, entrevistas ou artigos de críticos contemporâ-

1) João Etienne Filho, na seção "Tapete Mágico", 19/XII/1941.

2) Cf. Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira, org. por J. P. Paes e M. Moisés.

3) 6/IX/1940

neos que, de uma maneira ou de outra, se vinculavam à sua crítica), do Rio, São Paulo, Pernambuco, Minas, Ceará, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte, Sergipe. Isso, fora as revistas.

No entanto, a sua atuação crítico-jornalística não se restringe ao Brasil (de norte a sul): no referido arquivo, recortes de vários jornais dão conta da seguinte notícia¹, divulgada a 20/XII/1941:

"O Diretor do Secretariado Nacional da Propaganda em Portugal, no serviço de intercâmbio da imprensa, encaminhará aos jornais portugueses artigos de Gilberto Freyre, Álvaro Lins, Schmidt, Guilherme de Almeida".¹

Essa vida de jornalismo literário, nos moldes em que se configurava, revela bastante dinamismo -- caracterizado na maioria das vezes pelas polêmicas que os críticos sustentavam entre si. O espírito combativo (e esquentado) de Álvaro Lins se prestava muitíssimo a essas disputas pela imprensa, e os escritores, por aquela época, estavam muito predispostos a usar a palavra como arma -- para defender seus ideais, mas também não poucas vezes para defender sua vaidade ferida... No entanto, o calor do ambiente e o grau de temperatura polêmica fazia com que nem sempre a arma usada fosse verbal. É o que ilustra um dos primeiros recortes, assinado por Álvaro Lins, intitulado "Primeiro ajuste de contas" e publicado em 22/IV/1936 num dos jornais do Recife:

"Aos meus amigos que, porventura, tenham lido os insultos que o sr. Mário Mello, jornalista indigno da sua classe, vinha escrevendo contra mim eu comunico que, hontem, castiguei physicamente esse tão desprezível individuo. Em três ou quatro artigos que retrataram a sua vil physionomia moral, o difamador lançou-me injúrias de tal natureza que eu só podia responder com o violento correctivo

1) Essa notícia sobre o convênio cultural luso-brasileiro saiu publicada (e encontra-se colecionada nos arquivos do crítico) nos seguintes jornais: O Jornal, O Globo, Jornal do Comércio, Meio Dia, Correio Português, Gazeta de Notícias, Diário Carioca, Deutsche Rio Zeitung.

que merecidamente lhe apliquei, ontem." ¹

Alguns anos mais tarde, um jornalista chega a declarar que "está-se formando uma sociedade de inimigos de Álvaro Lins". ²

E um apanhado geral da polêmica literária da época é fornecido por um artigo de Careta:

"Voltamos aos bons velhos tempos da polêmica literária. Os nossos poetas e escritores, tomados repentinamente de uma feroz pugnacidade, se estão engalfinhando em lutas intermináveis, nas colunas de todos os jornais. Regtaurou-se entre nós aquilo que Miguel Melo denominou "literatura de porrete"... Os incidentes literários, os debates, as descomposturas, as polêmicas de toda ordem são os assuntos quotidianos das portas das livrarias, dos cafés, dos corredores ministeriais, de todos os outros lugares onde batem papo as pessoas que não têm o que fazer. Um sumário levantamento estatístico -- mesmo sem ordem cronológica -- dos bate-bocas literários dos últimos tempos servirá para mostrar a extensão epidêmica desse prurido combativo dos nossos intelectuais: 1º polêmica Álvaro Lins - Afonso Arinos de Melo Franco; 2º discussão Álvaro Lins - Viana Moog; 3º briga Álvaro Lins - Afrânio Coutinho; 4º debate Genolino Amado - Álvaro Lins; etc. (...). 19º discussão Álvaro Lins - Menotti del Picchia...

Como vêem, 22 polêmicas e brigas, pelo menos, poderiam ser inventariadas de memória, nestes últimos tempos. Estamos atravessando a época mais combativa e violenta da nossa vida literária. Atritos e discussões. Debates e descomposturas. Eis os pratos do dia em todos os jornais. Não terá acaso um sentido psicológico mais profundo essa pugnacidade dos nossos intelectuais? Talvez uma forma de evasão. Ou antes, pelo contrário, uma forma de participação. De qualquer modo, um sintoma." ³

Das 22 brigas levantadas pelo jornalista, pelo menos cinco têm como protagonista o nosso crítico...

É essa "presença" jornalística muito intensa, essa penetração extremamente difundida dos seus escritos, que fez com que Álvaro Lins pudesse exercer o papel de "orientador" da opinião pública, revestido de um caráter de "autoridade" que não era só literária, mas também moral. Esse traço foi muito bem apontado por Drummond, em artigo escrito após o falecimento do

1) Encontrado no arquivo pessoal do crítico.

2) Silvino Lopes, no jornal A União (João Pessoa), 18/XI/1943.

3) Rio, 3/VI/1944; assinado "Peregrino".

crítico:

"Foi o imperador da crítica brasileira, entre 1940 e 1950. Cada rodapé de Álvaro, no Correio da Manhã, tinha o dom de firmar um valor literário desconhecido ou contestado. E quando arrasava um autor, o melhor que o arrasado tinha a fazer era calar a boca." ¹

1) "O Escritor e sua Paixão", Jornal do Brasil, Rio, 6/VI/1970.

UMA PERSONALIDADE CRÍTICA

"Imperador da Crítica brasileira" ¹, "regente da literatura" ², "mestre da crítica" ³, responsável pela "reitoria das letras brasileiras" ⁴, "prefeito da crítica" ⁵: todos estes epítetos, aplicados a Álvaro Lins, remetem ao sema de autoridade.

Realmente, como crítico titular de um dos mais importantes jornais do Brasil, O Correio da Manhã, ele alcançou uma repercussão que o tornou um dos mentores literários do país (embora incessantemente contestado, como se viu, graças ao cunho incisivo das suas posições e ao toque polêmico do seu temperamento). Pode, aliás, ser considerado como um dos últimos críticos de envergadura que "fizeram" opinião literária no Brasil, entroncando-se numa linhagem que remonta a Alceu Amoroso Lima e, mais longe, a José Veríssimo. Uma autoridade no espaço intelectual brasileiro -- fato de que ele próprio tinha alta consciência:

"Um crítico não se define somente pelo valor estritamente literário e artístico das suas páginas, mas pela sua atuação na vida literária, pela sua influência, pelos resultados dos seus trabalhos, pelos erros que condena ou evita, pelas realizações que sugere ou provoca com as suas idéias."⁶

E essa autoridade era a expressão máxima, sinal e selo da-

1) Drummond: "O escritor e sua paixão", Jornal do Brasil, 6/VI/1970.

2) JC 3, 50

3) Roberto Alvim Correa: "Ainda o Estilo", A Manhã, Rio, 3/VI/1943.

4) João Cabral de Mello Neto, apud A. Lins, JC 7, 284.

5) Carlos Gesteira: Vanguarda, Rio, 6/XII/1942.

6) JC 3, 50

quilo que constituía, naqueles tempos em que o Humanismo ainda imperava, o fundamento do crítico: a Personalidade. É esse um termo rico de conotações para Álvaro Lins. Sem nunca precisar bem seu conceito, opera com ele em várias faixas de significação. Podemos deduzir, das diferentes utilizações que faz do termo, algumas acepções implícitas: ora Personalidade tem uma dimensão psicológica (indivíduo que tem consciência de si próprio e se considera um eu unificado); ora, adquirindo status filosófico, significa a realização, em alto grau, das qualidades superiores pelas quais a pessoa se distingue do simples indivíduo biológico¹; ora tem conotação moral e significa "caráter"; ora se vincula a "originalidade" (o que pode ser melhor apreendido através do adjetivo "pessoal"); ora adquire o sentido de homem que se faz notar numa sociedade, em razão da influência que exerce.

Álvaro Lins estava consciente de uma missão do crítico, definindo-a como a de um "político no mundo das letras"². O crítico é aquele que lê e ensina os outros a lerem; consciência vigilante na vida literária nacional, sua atuação se desenvolve na linha de revelar os autores ao público ("Quantos romancistas e poetas não existem, [pergunta], apenas porque alguns grandes críticos não se ocuparam deles, trazendo-os à existência?"); de estimular e aconselhar os novos; de sugerir medidas de alcance cultural; finalmente, do que ele chama a missão principal do crítico: pensar e fazer pensar, lançar idéias e provocar outras idéias no espírito do leitor³. Em suma:

1) Cf A. Lalande: Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, verbete "Personnalité".

2) JC 3, 50

3) Cf JC 3, 46-47. Deve ser apontada aqui, no entanto, a evolução pela qual A. Lins passou -- estudada no capítulo V, "O Crítico Engajado" -- e que o fará abandonar, na fase tardia de sua crítica, a idéia de "missão".

"Cabe ao crítico, então, como um diretor de consciência, orientar o público para o seu verdadeiro gosto e para a sua verdadeira finalidade no caminho da arte." ¹

O crítico "diretor de consciência": e aqui se vê, através da fratura do seu vocabulário, o esqueleto jesuítico da formação católica. Álvaro Lins assumirá esse papel de bom grado ao longo de sua militância crítica. Quantas vezes não foi o "confessor" de tantos novos e estreantes, aquele que sugere ², aconselha ³, apóia ⁴, anima ⁵, aponta os pecados ⁶ e, transfigurado num julgador implacável, excomunga ⁷ do céu literário? Essa tônica paternalista reponta em várias passagens da sua obra, como naquela a que já se aludiu, em que acolhe ao seio da vida literária os "cadetes" da sua geração, o grupo de Clima.

Em vários artigos sobre José Veríssimo, seu modelo preferido, traça o perfil do grande crítico -- no fundo, uma espécie de auto-retrato idealizado, que pode ser sintetizado nessa tira-

1) JC 1, 17

2) Cf sugestão feita por A.Lins ao Ministro da Educação, propondo que seu Ministério fizesse traduzir e representar a obra de Shakespeare para incrementar o nosso teatro (JC 2, 177).

3) "Embora correndo o risco de me tornar conselheiral, sugiro à sra. Dinah Silveira de Queiroz a necessidade de desdenhar o sucesso momentâneo, todos os elogios fáceis, que só podem perturbar a sua carreira e a sua vocação de verdadeira escritora!" (JC 2, 177).

4) "Poetas principais da nossa literatura moderna: estou tentado a pedir-vos um lugar, ao vosso lado, para o poeta de Silêncio e Palavra. Com 26 anos, e só um livro publicado, o sr. Thiago de Mello bem demonstra, todavia, que já se acha em condições de situar-se na 1ª linha desta poesia contemporânea" (JC 7, 59).

5) Sobre Ledo Ivo ficcionista: "Mas todas essas falhas decorrem da inexperiência e não do pouco talento literário. Há alguns jovens, hoje, dos quais esperamos a realização de obras importantes e características, e um deles, certamente, é o autor de As Alianças." (JC 6, 125).

6) Sobre Fernando Sabino: "É verdade que os seus contos ainda se ressentem da falta daquela intensidade e concentração interior que são especialmente próprias do gênero; é verdade também que o seu estilo ainda se resente de uma certa indecisão e de uma certa palidez". (JC 2, 162)

7) "Enquanto o sr. Bráulio Xavier (Vidas em Tumulto, Rio, 1941) permanece, euforicamente, na idade eterna e sempre renovada da sub-literatura". (JC 1, 114)

da, quase uma hybris:

"uma espécie de eixo de rotação do ambiente intelectual do país". ¹

É claro que isso está ligado a uma concepção da crítica como "atitude" e como "direção do espírito", determinando uma posição crítica em face dos problemas da cultura e do próprio homem. Tal atuação se configura, no entanto, num momento em que -- ainda -- a literatura absorvia quase todas as formas de expressão da cultura.² Antes do seu tempo, anote-se o importantíssimo papel do romance como documento sobre o Brasil, além do exemplo de Euclides da Cunha, classificado como "cientista e poeta". No seu tempo, o sociólogo brasileiro mais importante da primeira metade do século, Gilberto Freyre, era também um literato, sem falar do cientista enciclopédico tipo Roquette Pinto ³, e ainda outros.

Álvaro Lins viveu em cheio esse problema da "literatura onívora"⁴. Daí a sua crítica tratar não só de obras especificamente literárias, mas ocupar-se de tudo quanto era manifestação cultural vazada na palavra escrita -- e isso, evidentemente, não como posição individual sua, mas da época. Se toda manifestação cultural era canalizada para a Literatura, o crítico via-se na obrigação de tratar de tudo; aliás, diga-se de passagem, a especialização, nos mais diversos campos, é um fenômeno bem moderno.

Assim, além de Poesia, Ficção, Teatro, Crítica -- aquilo

1) JC 3, 37

2) Cf Antonio Candido: Literatura e Sociedade -- especialmente "Literatura e cultura de 1900 a 1945" -- capítulo em que me apoiei para as reflexões que se seguirão.

3) estudado por A. Lins no 7º Jornal de Crítica, num capítulo que se intitula "Ensaio sobre Roquette Pinto e a Ciência como Literatura" (refacção do seu Discurso de Posse na Academia Brasileira de Letras, como sucessor de Roquette Pinto).

4) Expressão e idéia de Antonio Candido, op. cit., p.163.

que se convencionou chamar de "arte literária" -- Álvaro Lins tratou de livros de História, Biografia, Sociologia, de ensaios de Filosofia, Política, etc.

Na opinião do historiador José Honório Rodrigues, em artigo publicado após a morte de Álvaro Lins,

"seus estudos críticos sobre as obras de Tobias Monteiro, Otávio Tarquínio de Souza, Gilberto Freyre e Afonso Pena Jr. são modelos de reflexão historiográfica em face de livros que se afastam dos métodos convencionais de investigação e interpretação e clarificavam as idéias e as tendências da erudição histórica."¹

No entanto, ele era consciente do problema dos limites do campo de sua crítica literária. Na 3ª série do Jornal de Crítica, capítulo "Problemas de Ciência", justificando o fato de tratar do livro Alimentação, Instinto, Cultura de A. Silva Mello, pergunta:

"até que limite estes livros que não são propriamente das chamadas belas letras, os de ciência, os de história, os de sociologia, devem interessar o crítico de literatura? Tenho seguido a norma de comentar livros dessa espécie sob a perspectiva de dois critérios: quando se aproximam da arte literária pela linguagem e pelo estilo, ou quando seus fins vão atingir os problemas gerais da cultura e do espírito."²

Como se vê, um critério suficientemente elástico para abranger quase tudo que sai em letra impressa no Brasil. E uma vez que a Literatura abarcava todas essas dimensões, um crítico literário teria como missão tratar de todos os problemas levantados por não importa que livro viesse a ser publicado naquela época.

Exemplo sugestivo dessa inespecificação do objeto da crítica literária é o estudo sobre o Projeto de Constituição de 1946, iniciado com uma justificativa em que não deixa de repontar cer-

1) "Álvaro Lins", Jornal do Comércio, Rio, 20/VI/1970.

2) JC 3, 223

ta dose de auto-ironia:

"Tendo a Constituição a forma de um livro, embora de caráter muito especial, seja permitido a um crítico literário, animado às vezes de ilusões e preocupações políticas, o direito, como também o dever, de se manifestar sobre o Projeto de Constituição de 1946..." 1

Tal situação, no entanto, sofreu mudança radical: o conceito de literatura, de abrangente que era, restringiu-se a uma dimensão mais estética, acarretando, conseqüentemente, uma especificação da crítica, num processo que veio desembocar, nos nossos dias, na substituição quase total do antigo crítico pelo "cientista da literatura". E como o que é específico num texto (a sua literariedade) é dado pelo código linguístico, a crítica se aproximará, inevitavelmente, da abordagem formalista. Pode-se acompanhar essa mudança, nos estudos de Álvaro Lins, em cuja posição se nota predominância da mensagem sobre o código para, no fim, a situação se equilibrar (sendo que, no 7º Jornal de Crítica a visada é nitidamente formalista).

Outra causa sobrevém para motivar o processo de especificação da crítica: a necessidade de divisão de trabalho, propiciada pelo enriquecimento e complexificação da vida cultural brasileira. Antonio Candido, tratando desse problema no seu rodapé literário da Folha da Manhã, em 1943, constata que no Brasil a crítica quase não tinha sofrido ainda as necessidades da divisão de trabalho:

"A distinção entre os limites da crítica é uma questão (...) mais cultural do que específica, isto é: depende mais da solicitação que lhe faz o ambiente do que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também.

...
A especificação das funções do crítico varia na razão direta da complexidade e conseqüente diferenciação do trabalho

1) JC 5, 254

cultural de uma sociedade. Imaginem os meus prezados leitores que amanhã se abrisse aqui na "Folha" um rodapé sob a rubrica: "Novidades Filosóficas". O pobre encarregado de tal seção seria levado irremediavelmente à aposentadoria compulsória por falta de assunto. Porque, infelizmente, não é todo mês que aparecem novidades filosóficas no Brasil". 1

O panorama de hoje em dia é totalmente diverso. Em primeiro lugar, porque com o recuo do Humanismo nas ciências (como, de resto, em todos os campos), houve uma especialização e uma especificação profissionais muito grande. O jargão técnico, por exemplo, restringe a clientela de uma obra aos iniciados na matéria; não ocorreria a um crítico literário opinar sobre o que se passa nos campos da História, da Antropologia ou da Cibernética. Essa passagem pode ser detectada em Álvaro Lins no já citado 7º Jornal de Crítica, onde não há um só artigo que não seja, estritamente, crítica de literatura.

Restringindo-se o campo de ação do crítico, inevitavelmente a sua "autoridade" declinará. Sendo levado a uma posição mais formalista, com a delimitação do terreno, necessitará de um instrumental para operar com esse objeto especificado em que se transformou a literatura; e o fundamento de sua crítica dificilmente poderá continuar sendo a personalidade.² A atuação de Álvaro Lins marca de certo modo o fim de uma concepção de crítica, baseada mais na formação pessoal do crítico do que no seu equipamento teórico.

No entanto, ao longo do grosso de sua obra, pelo menos nos artigos programáticos, será sempre em torno do conceito de personalidade que se construirá a sua teoria. Para ele, a crítica será, antes de mais nada, a formação de uma personalidade crítica -- a aquisição de uma riqueza intelectual e afetiva que dê

1) Folha da Manhã, São Paulo, 11/VII/1943.

2) Trata-se aqui, tão somente, do problema da personalidade do crítico, não da personalidade do autor. A busca da personalidade do autor -- grande critério da crítica de Álvaro Lins -- merecerá um estudo à parte (no capítulo IV. "O Crítico

validade ao ato crítico. Na base dessa postura estava sempre uma verdade humana e uma concepção de vida.

Logo no artigo inaugural da 1ª série do Jornal de Crítica, intitulado significativamente "Itinerário", declara que vai "tomar como centro da crítica a personalidade" ¹ -- convicção que se manterá inalterada ao longo de toda a sua atividade. A significação do crítico não está, assim, no método nem no sistema, mas no próprio crítico. Qualquer teoria corre o risco de "limitar e escravizar" ² a crítica; nenhum sistema, por mais completo que seja, compensa as qualidades pessoais. ³ Qualidades que Tristão, endossado por Álvaro Lins, erige num decálogo:

"honestidade, objetividade, receptibilidade, cultura, inteligência, sinceridade, coragem, independência, largueza de espírito, humildade -- colocando muito justamente as de ordem moral acima das de ordem intelectual, embora indispensáveis umas e outras." ⁴

Ora, se "o método do crítico há de ser sempre o da sua própria pessoa" ⁵, e, portanto, arbitrário, importa que essa personalidade valha realmente a pena. Torna-se então imprescindível forjá-la, e isto se processa através do próprio exercício do ato crítico, no convívio com as grandes obras --

("o livro possuía a faculdade de completar a minha visão do homem, mostrando-me o que eu não sabia ver nele") ⁶ ;

através da participação consciente dos problemas do seu tempo; através da escola dos outros grandes críticos.

A esse respeito, Álvaro Lins alude ao exemplo do aprendiz de alfaiate, que procura observar como trabalham seus mestres,

1) JC 1, 16

2) JC 2, 352

3) Cf JC 5, 73

4) JC 5, 73

5) JC 1, 20

6) Citação de Gorki, com endosso de A. Lins, apud JC 6, 118

ao mesmo tempo que se exercita pessoalmente, "buscando penetrar o segredo do seu ofício pelo exame e pela experiência dos objetos bem feitos." ¹ Assim, como em qualquer outro tipo de aprendizagem, também a formação da personalidade crítica requer "modelos". E aqui se impõe uma referência a certas influências: Alceu Amoroso Lima e José Veríssimo, no Brasil; Sainte-Beuve, Anatole France, Amiel, Thibaudet, na França; Fidelino de Figueiredo, em Portugal. Mas é entre os franceses que Álvaro Lins vê "o ambiente mais completo, as figuras mais representativas". ²

Na base da sua crítica está o problema da correlação autor-obra ³ estabelecida por Sainte-Beuve, o "mestre da crítica" ⁴, acarretando os postulados de uma crítica psicológica, biográfica, tendendo para o "portrait", encarando a obra enquanto caminho para o conhecimento do homem. De Sainte-Beuve também lhe advém a concepção da crítica como professorado da Literatura ("Le critique n'est qu'un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres" ⁵); a dimensão criadora de que ela se reveste (a crítica como um novo gênero literário de criação ⁶); a simpatia pelas biografias ⁷; a teoria das "familles d'esprit" ⁸; a procura da "qualité principale" de cada autor; a importância atribuída ao estilo; a adesão entusiástica ao jornalismo crítico; a moda dos "Cahiers"; a "causerie".

A Anatole France, impressionista por excelência, remonta

1) JC 6, 119

2) JC 4, 46

3) Mais detalhadamente estudado no próximo capítulo.

4) JC 1, 11

5) anud JC 1, 17

6) JC 4, 44

7) Cf as várias biografias estudadas por A. Lins (por exemplo, as de Rui Barbosa, por Luís Viana Filho e por Luís Delgado; de Feijó e de José Bonifácio por Otávio Tarquínio de Sousa; de Euclides da Cunha por Sílvio Rabelo, etc), além daquelas que ele próprio elaborou: Roquette Pinto, Visconde de Ouro Preto

o conceito de crítica como aventura da personalidade: "Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs d'oeuvre".¹ Daí, a defesa de uma crítica altamente subjetiva, cujo valor é medido pelo da personalidade de quem a realiza²; uma crítica concebida como história intelectual do homem. Não nos podemos esquecer que na querela Anatole France / Brunetière³ (crítica hedonística vs crítica científica), Álvaro Lins toma partido, decididamente, do lado de Anatole (apesar de adotar de Brunetière a dimensão necessariamente judicativa).

A influência de Amiel -- que não foi um crítico literário, mas é chamado por Álvaro Lins de "patrono dos críticos"⁴ por ter sido, antes de mais nada, um "crítico de si mesmo" -- estendeu-se poderosamente por mais de uma geração de críticos brasileiros. E apesar de ter sido proposto como "anti-exemplo", na realidade Amiel enformou grande parte das atitudes do nosso crítico. Dele vem a moda do Journal Intime, composto dos Cahiers do crítico, e em que à reflexão literária aliava-se a meditação intimista. As Notas de um Diário de Crítica de Álvaro Lins, mais do que qualquer outra obra do crítico pernambucano, manifestam essa filiação: escritas em forma de um diário do qual foram retiradas as datas, misturam observações de leituras, comentários sobre filmes assistidos, "pensamentos" e máximas de seus autores preferidos -- tudo isso descambando, não poucas vezes,

1) apud JC 1, 13

2) Cf "En somme, la critique ne vaut que par celui qui la fait, et la plus personnelle est la plus intéressante" (La Vie Littéraire, in Oeuvres Complètes Illustrées, Tomo VI, p. 5.)

3) Cf A. France: La Vie Littéraire, in Oeuvres Complètes Illustrées, Tomo VII, Prefácio.

4) JC 1, 160

5) JC 1, 162

na confissão intimista:

"Hoje, sem nenhum motivo, uma grande sensação de tristeza, de vazio, de inutilidade de todas as coisas e da própria vida..." ¹

Essa influência, no entanto, permanece mais formal do que interiorizada. A paralisação da vontade, a que a exacerbação do ato crítico leva -- é que é a pedra de toque para a compreensão da personalidade de Amiel -- nunca se tornou característica do crítico pernambucano.

Em Thibaudet -- considerado por muitos como sucessor de Sainte-Beuve -- ele buscou um sólido fundamento para justificar a incursão do gosto pessoal no ato do julgamento. Mas é sobretudo naquilo que diz respeito à dimensão criadora da crítica ² que essa influência mais marcadamente se manifesta: a crítica -- repetirá insistentemente, na esteira de Thibaudet -- representa para a literatura o mesmo papel que a literatura representa para a vida. Algumas das suas asserções, nessa linha, são quase tradução de trechos inteiros de Thibaudet. Seu latente bergsonismo ao estudar o romance (e sobretudo, evidentemente, em A Técnica do Romance em Marcel Proust) parece provir desse ex-aluno de Bergson que foi o crítico francês ³; e foi ainda nele que encontrou o modelo de um crítico político.

A sua formação vincadamente francófila -- o que, por si só é significativo para traçar o perfil da época (em que todo intelectual que se prezasse pagava tributo à França) -- talvez ajude a explicar (entre outros elementos mais importantes, é certo) a sua violenta reação ao "new-criticism" de raízes anglo-saxônicas. No entanto, pode-se estudar uma variação de influências

1) Notas de um Diário de Crítica, p. 119.

2) O último capítulo de Physiologie de la Critique chama-se, exatamente, "La Création en Critique".

3) Cf Alfred Glauser: Albert Thibaudet et la Critique Créatrice.

estrangeiras recebidas por ele ao longo de sua obra: nos primeiros Jornais de Crítica cita Sainte-Beuve, Amiel, Anatole France, Rémy de Gourmont, Edmond Jaloux, Jules Lemaitre, Baudelaire, Thibaudet, Gide; no último, o da 7ª série, ei-lo às voltas com Spitzer, Auerbach, Koskimies. No entanto, à raiz do seu pensamento, contribuindo poderosamente para a sua gênese, estão mesmo os franceses, sobretudo os impressionistas -- a quem se achava ligado por eleição afetiva e por condicionamento da época (levando em conta, na década de 40, a defasagem com que chegavam ao Brasil os movimentos de idéias e modas da Europa).

Passando às influências brasileiras, vemos em primeiro lugar, por ordem de quase contiguidade, Tristão de Ataíde, seu confrade e "mestre". Álvaro Lins, sobretudo na fase inicial, presta, inúmeras vezes, respeitoso tributo a esse "companheiro mais velho" que, afinal, acabou sobrevivendo a ele. No entanto, esse respeito e deferência não impedem que ambos entrem em conflito, por mais de uma vez, seja quando Álvaro Lins discorda de uma crítica em que os postulados éticos correm o risco de passarem à frente dos postulados estéticos¹, seja quando Tristão opõe o "expressionismo" ao impressionismo de seu confrade. A grande influência de Tristão foi no sentido de imprimir um cunho mais filosofante à crítica do colega pernambucano, iniciando-o na leitura de alguns filósofos: Maritain, Bergson, Croce. Mas também um certo moralismo, marcando por exemplo suas reflexões sobre a natureza e a função do crítico ("A única causa que enfraquece a autoridade do crítico -- e a autoridade é um fundamento sem o qual o crítico não pode subsistir: uma autoridade intacta, permanente e vigilante -- será de ordem moral, isto é: somente de eficiência quando erguida através de uma acusação documentada

1) Ver pág. 106 deste estudo, no capítulo "O Crítico Engajado". Também as posições políticas de ambos, na década de 40, tomaram caminhos bem diferentes.

contra a sua honestidade profissional").¹ No entanto, quando se rompe o vínculo bastante importante que os ligava na vida intelectual, e que era a partilha de uma mesma fé, essa influência se retrai.

Mas o grande modelo crítico² para Álvaro Lins, em termos de Brasil, foi José Veríssimo, em quem ele se auto-projeta e de quem se sente e se quer o herdeiro:

"Encontro na obra de José Veríssimo certas idéias, certas antecipações que o colocam como um crítico muito aproximado de todos nós que neste momento procuramos continuar a sua linha de atividade literária."³

E quais são essas "idéias e antecipações", na sua praxis crítica? Em primeiro lugar, aquilo que constituiu a grande novidade do esforço de profissionalização da crítica brasileira, o "afunilamento"⁴ a que submeteu sua atividade de escritor, na busca de uma especificidade crítica -- em outras palavras, a prática de uma crítica estética⁵, em contraposição à de Sílvio Romero, que via a literatura, de acordo com o modelo alemão, em todas as manifestações de cultura (e a quem Álvaro Lins não recusa a supremacia enquanto historiador e sociólogo⁶). Essa defesa de uma crítica literária significava^{va} a aplicação, em termos brasileiros, da postura de Sainte-Beuve em relação ao problema.

Ao comentar, por exemplo, o artigo de José Veríssimo sobre Bilac⁷, na única referência direta que faz a algo que se assemelhe à técnica da crítica do Autor paraense, Álvaro Lins apon-

1) JC 3, 46

2) Textualmente: "modelo e estímulo" (JC 3, 31)

3) JC 3, 43

4) Cf João Alexandre Barbosa: A Tradição do Impasse, p. 145.

5) "Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios da invenção e da composição que a constituem é, a meu ver, literatura." (Apud JC 7, 103).

6) JC 7, 102

7) JC 7, 108

ta como linha central do estudo o contraste entre "forma e substância de vida interior" -- exatamente a pedra de toque para se reconhecer a sua própria crítica.

Também o juízo que José Veríssimo compreendia os poetas mais pela inteligência do que pela sensibilidade pode ser aplicado em causa própria; e ainda a concepção de crítica como magistratura e professorado ¹ (versão brasileira da postura beuviana).

No entanto, não é só na obra de ambos que podem ser encontrados pontos de convergência. Por mais de uma vez (e isso num intervalo de 10 anos), Álvaro Lins retoma o paralelo entre a sua própria vida e a do crítico paraense -- semelhanças que devem ser encaradas não só como coincidência, mas como submissão voluntária a um modelo conscientemente escolhido: como José Veríssimo, ele é também um homem "da província" que desenvolveu sua obra no Rio de Janeiro; ambos foram professores do Colégio Pedro II; José Veríssimo foi o primeiro crítico do Correio da Manhã, cujo rodapé literário Álvaro Lins iria assumir em 1940; ambos se desentenderam com a Academia Brasileira de Letras, da qual eram membros.

Fazendo a mediação entre o mundo luso e o brasileiro, está Fidelino de Figueiredo, de quem Álvaro Lins adotou a visada da arte como expressão de uma paisagem da personalidade ², o conceito de literatura como revelação de um estilo ³ e, sobretudo, a concepção da crítica como impressionismo controlado pela erudição -- em outras palavras, aquilo que se convencionou chamar o "gosto" do crítico mais a sua bagagem cultural, que lhe conferirá cânones de julgamento.

1) JC 3, 31

2) JC 2, 292

3) JC 7, 286

Assim, Álvaro Lins tem a escorar a sua sensibilidade de leitor um sólido bom gosto, forjado à custa da leitura de tudo de bom que surgiu na literatura ocidental -- e uma enraizada cultura, que se diversifica nos campos vastos não apenas da Teoria Literária, mas da Sociologia, Filosofia, História.

No entanto, seja tratando do "gosto" como da "erudição" do crítico, não saímos do plano da subjetividade: o eixo continua sendo a pessoa do crítico, a personalidade.

É necessário, no entanto, inserir no contexto histórico esse problema da personalidade, e a reiterada insistência com que Álvaro Lins a reafirma. Falar de "personalidade" hoje em dia tem uma repercussão afetiva bem diferente da que esse conceito implicava em 1940. Numa época em que o totalitarismo nazi-fascista ameaçava transformar a humanidade num rebanho de massificação, falar de "personalidade" com tanta ênfase torna-se uma atitude política. Álvaro Lins parece estar bem consciente dos riscos do momento histórico em que vivia, no seu primeiro rodapé do Correio da Manhã:

"A personalidade, a individualidade, a liberdade -- tudo o que é essencial na figura do homem corre o risco de uma anulação em favor da coletividade. O que é social parece tu do pretender em direitos sobre o que é individual. Em momentos destes a personalidade do homem sofre os seus maiores perigos mas encontra também, neste domínio instável e aparentemente desvantajoso, os mais fortes estímulos para a sua afirmação. Os estímulos da adversidade e do sofrimento." ¹

No entanto, deve ser observado que se essa é a época dos coletivismos aniquiladores da individualidade humana, é também a época da exaltação do homem forte, da personalidade carismática, do surgimento do caudilho, do culto carlyleano do herói; sobretudo, do "homem de letras feito herói" -- tão entusiástica-

1) JC 1, 9-10

mente apontado por Álvaro Lins em estudo sobre Carlyle.¹

Além disso, não nos podemos esquecer que a sua geração -- sobretudo no ambiente católico de filiação francesa em que se formou -- sofreu um influxo decidido do "Personalismo" de Mounier.² E é o Personalismo -- uma ramificação do Existencialismo -- que virá dar dimensão filosófica ao tratamento do sujeito:

"Parce qu'il précise des structures, le personnalisme est une philosophie, et non pas seulement une attitude. Mais son affirmation centrale étant l'existence de personnes libres et créatrices, il introduit au coeur de ces structures un principe d'imprévisibilité qui disloque toute volonté de systématisation définitive. Rien ne peut lui répugner plus profondément que le goût, si commun aujourd'hui, d'un appareil de pensée et d'action fonctionnant comme un distributeur automatique de solutions et de consignes, barrage devant la recherche, assurance contre l'inquiétude, l'épreuve, et le risque."³

Apesar de nunca haver citado Mounier, é bem pouco provável que o nosso crítico não tivesse tido conhecimento dele. Esse último trecho transcrito poderia até ter sido assinado por Álvaro Lins -- e não apenas pelo que revela de uma postura filosófica ou política: essa repugnância contra "un appareil de pensée et d'action fonctionnant comme un distributeur automatique de solutions et de consignes" não nos lembra, para além da realidade religiosa e social, uma certa crítica, anatemizada por Álvaro Lins, que se quer "científica"?

1) JC 1, 279 - 290

2) A Revista Esprit, órgão de divulgação por excelência do Personalismo, foi fundada em 1932; o Manifeste au service du Personnalisme, de Mounier, é de 1936; finalmente, o livro Qu'est-ce que le Personnalisme é de 1947.

3) Le Personnalisme, p. 6.

O CRÍTICO IMPRESSIONISTA

Álvaro Lins não pode ser caracterizado em bloco, pois sofreu evoluções ao longo das sete séries do *Jornal de Crítica*. Contudo, observa-se uma constante na sua obra: a reiterada repulsa por uma crítica objetiva, pela imposição de leis, regras e normas à atividade literária. Repulsa que, num primeiro tempo, o faz preferir Sainte-Beuve, Anatole France e Jules Lemaitre ao "cientificismo" de Taine e Brunetière¹; e que, numa fase mais tardia de sua obra, o opõe aos representantes do new-criticism.²

É de se assinalar, no entanto, que Álvaro Lins estabelece uma injusta sinonímia entre "crítica científica, dogmática, didática", colocando tudo no mesmo eixo paradigmático.

De uma certa perspectiva, sua reação inicial à crítica "científica" poderia até representar progresso -- pois significava por um paradeiro ao exagero determinista da influência taineana, que ainda tinha adeptos no Brasil; e, remontando mais alto, representava uma filiação ao individualismo romântico do século XIX, que libertara a crítica dos gramáticos e dos retóricos, passando a movê-la com os ventos do historicismo. Mas, inserido no

1) "Eis porque os erros de Sainte-Beuve foram menos graves e mais compreensíveis do que os de Taine e Brunetière: Sainte-Beuve errou por sentimentos de fanatismo pessoal; Brunetière e Taine erraram por motivos de fanatismo científico".

(JC 1, 12)

2) Com a ressalva de que admira Eliot, e que a sua disputa é sobretudo com certos "representantes indígenas" do new-criticism.

seu contexto histórico, quando essa mesma reação se exerce em face das efetivas aquisições do new-criticism (vanguarda crítica de sua época), isso representará um freio contra a evolução dos tempos.

No entanto, mesmo neste caso, a história da crítica revelará que Álvaro Lins tinha parcialmente razão, quando escrevia, profeticamente, em 1957, alertando contra os riscos de um formalismo muito estreito desembocar numa "nova retórica" ¹ -- disciplina que está atualmente na moda, como o provam os recentes convictos neo-retóricos do grupo μ de Liège, e os diversos artigos dos colaboradores de Communications 16 (1970), número dedicado especialmente a "Recherches Rhétoriques".

É isso que autoriza a classificar o nosso Autor, globalmente (em que pesem os matizes da evolução do seu pensamento crítico), como "impressionista", usando aqui o termo no sentido largo. Não nos podemos ater somente ao conceito etimológico -- e pictórico -- de impressionismo (= exclusiva atenção à reação do crítico, à "impressão" provocada na sua sensibilidade por uma obra), pois isso seria falsear um dado histórico: impressionista foi toda a crítica não científica. Foram: a crítica epicurista de Anatole France e Jules Lemaître, por oposição à crítica determinista de Taine e de Brunetière; a crítica "estética" de José Veríssimo por oposição à crítica "sociológica" de Sílvio Romero; a crítica de Álvaro Lins em face do new-criticism propugnado por Afrânio Coutinho; impressionista é atualmente toda a crítica que se rebela a uma estrita obediência estruturalista.

Com efeito, nos dias de hoje, impressionismo é termo dramatizado, etiqueta depreciativa preferida nas polêmicas dos estru

1) JC 7, 291

turalistas para se distanciarem da chamada crítica "tradicional". A reação subjetiva do crítico foi posta à margem, dando lugar a critérios "objetivos" de valoração, sob a égide do cientificismo. No entanto, os ataques a essa posição impressionista devem ser relativizados, pois foi a crítica impressionista, como a que Álvaro Lins pratica e recomenda, que revelou, ao longo dos tempos, os valores da literatura. A crítica estruturalista, ou melhor, a análise estruturalista, estuda via de regra só os autores já valorizados através da crítica impressionista (como o provam as numerosas análises estruturais do poema "Les Chats" de Baudelaire, empreendidas sucessivamente por Jakobson, Riffaterre, Pellegrini). Nenhum novo valor, contudo, costuma ser revelado por obra de uma análise estruturalista. E isso porque o estruturalismo ortodoxo -- como de resto toda a crítica científica -- não assume postura judicativa, não é axiológico. Ora, a crítica de Álvaro Lins é -- conscientemente, intencionalmente -- judicativa. Em vários de seus artigos programáticos ele reitera que crítica é também julgamento, considerando-se um crítico que tinha a "coragem de se antecipar aos juízos da posteridade" ¹. Trata-se de risco calculado: saudar a um estreante que irrompe na vida literária aos 38 anos, como "um mestre na arte da ficção" ² -- agora que sabemos que seu nome é Guimarães Rosa, pode ser banal, mas não em 1946, quando esse elogio, pela primeira vez lançado, significou o exercício de um ato de julgamento. Também os estreantes Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Murilo Rubião, João Cabral de Mello Neto "impressionaram" bem suas faculdades críticas.

Apesar de ter-se mantido fiel -- ao menos teoricamente --

1) JC 4, 229

2) JC 5, 184

ao conceito de crítica como aventura da personalidade ¹, na realidade Álvaro Lins não é tão anatoliano como provocativamente se apresenta. Pois no mesmo artigo em que exalta como "um dos seus conceitos mais felizes" a famosa assertiva de Anatole sobre a crítica, apresenta um outro, talvez menos poético, mas mais eficiente:

"Crítica num triplice aspecto: interpretação, sugestão, julgamento".²

O crítico deverá, para o Autor pernambucano, substituir-se ao tempo, através do julgamento. ³ É o tempo que peneira a realidade, selecionando aquilo que deve sobreviver e classificando o material que resistiu ao esquecimento. Mas ao crítico -- sobretudo ao crítico que se debruça sobre as obras de contemporâneos seus -- cabe a seleção e a hierarquização das obras ad hoc, antepondo-se à ação do tempo. Eis o sinal da boa crítica, diz Álvaro Lins: o encontro entre os seus julgamentos e o julgamento histórico. ⁴ No entanto, este não deixa de ser um passo discutível: existe, comprovadamente, uma variabilidade social e histórica do juízo estético. Mesmo quando uma obra é bem recebida em épocas diferentes, os próprios motivos dessa boa recepção variam. Sem falar que, como diz Merquior, "os próprios valores 'fundamentais' da arte, aparentemente 'au-dessus de la mêlée' dos conflitos de estilos, mostram-se, a longo prazo, mutáveis."⁵

Não temos ainda a devida perspectiva para testarmos os julgamentos de Álvaro Lins, confrontando-os com o "julgamento do

1) "A crítica como uma aventura da personalidade, como uma arte, como um novo gênero literário de criação -- eis como concebemos o nosso ofício". (JC 1, 13-14)

2) JC 1, 11

3) É importante assinalar-se que, aqui, Álvaro Lins reconhece a filiação a Brunetière, para quem "critiquer, c'est toujours juger" (apud JC 4, 46).

4) JC 2, 12

5) José Guilherme Merquior: Formalismo e Tradição Moderna, p.261.

tempo": somos quase contemporâneos seus. No entanto, como com o aceleramento das transformações da vida literária a década de 40 (e quase se poderia dizer o mesmo da de 50) já se apresenta bastante "classificada" e "hierarquizada", pode-se avançar que, em geral, ele "acertou" em seus juízos, -- apesar de inevitáveis injustiças, pois, como já dizia Sainte-Beuve, a crítica dos contemporâneos é a mais difícil.

Temperamentalmente inclinado ao dogmatismo, antes judicativo do que analítico, Álvaro Lins abusa da "certeza" em certos julgamentos definitivos. Frequentemente não se limitou a julgar de modo negativo: desenvolveu em alto grau a ironia e o sarcasmo, que lhe custaram esquentadas polêmicas e muitos inimigos -- em geral escritores que ele classificara como da "sub-literatura"... Não poucas vezes, sua crítica aniquila radicalmente um escritor, seja estreante ou veterano, dando-lhe poucas possibilidades de se reerguer. Assim, é o caso do autor do livro de poemas Canções das 7 cores, sobre o qual declara: "O Sr. Ribeiro Neto e a Poesia são duas entidades absolutamente desencontradas"¹; ou de Oldegar Vieira, através do qual vitupera todos os hai-kai de autores brasileiros, "umas pobres e simplórias extravagâncias de snobs botocudos"². Quanto a De Sousa Jr., diz ainda se achar "na idade da pedra lascada"³; de Alvarus de Oliveira assegura que "não está só à margem da literatura; está à margem do próprio senso comum que é a última coisa que um autor tem a perder"⁴. E assim poderiam multiplicar-se os exemplos dessa linha de virulência.

Às vezes comete injustiças, que -- se o injustiçado sobreviver -- poderão ser objeto de posterior retratação do próprio

1) JC 2, 69

2) JC 2, 69

3) JC 1, 114

4) JC 1, 114

crítico. É o caso de Jorge de Lima, de quem tratou em 1941, no capítulo "Entre os Extremos", do 2º Jornal de Crítica, misturado a dois desconhecidos. Comentando o romance O Anjo, em 2ª edição, pergunta se não seria sua publicação uma pilhéria de mau espírito por parte do Autor. Mas o mais grave não é o que diz sobre esse romance em especial (que, na realidade, parece ser uma tentativa não de todo feliz de romance surrealista), e sim a generalização para o restante da obra de Jorge de Lima dessa pecha negativa:

"a verdade é que será impossível a aceitação de uma grande parte da sua obra, da qual, aliás, este O Anjo constitui um volume representativo".¹

Retomando em 1947 a produção agora bastante acrescida do mesmo escritor, revê sua posição e declara arrependê-se da "aspereza com que num momento de mau humor" se referira à mobilidade e volubilidade do Autor, na sua "preferência pelo horizontal em vez do vertical"². Mas a continuação do artigo mostra que ele, decididamente, "não acertou" com esse Poeta, pois depois de festejar sua fase regionalista (Poemas Negros, "poesia do Nordeste"), desmerece totalmente os poemas da fase dita religiosa (na época, restrita a Tempo e Eternidade e Túnica Inconsútil) -- onde, no entanto, a crítica contemporânea parece situar o veio mais rico do denso lirismo do Autor alagoano, o ponto germinal da sua temática posterior.

Quanto a Augusto Frederico Schmidt, o erro de avaliação foi oposto. Álvaro Lins lhe atribui uma posição tão importante quanto a de Manuel Bandeira³; julga-o um poeta lírico que se coloca entre os melhores da nossa história literária⁴, exaltando

1) JC 2, 111

2) JC 6, 31

3) JC 1, 44-53

4) JC 3, 57-67

nele aquilo que, na mesma época, Mário de Andrade vê como volta perigosa ao sentimentalismo romântico, tão inequivocamente sugerido pelo próprio título do capítulo de Aspectos da Literatura Brasileira que trata de Schmidt: "A Volta do Condor".¹

Mas não era só quanto aos autores individualmente considerados que se exercia a verve judicativa de Álvaro Lins. A sua a bordagem do Modernismo de 22 e da Semana de Arte Moderna foi bas tante injusta, pois ele participa do preconceito segundo o qual os modernistas da "fase heróica" descuidaram da forma, preocupando-se mais com os "temas" de sua revolução poética. Daí con fundir "ruptura de linguagem" com mero descuido formal, com as "gaiatices" tão apontadas, depreciando as intensas experimentações formais da geração de 22. E correspondentemente a esse desprezo pelas conquistas do Modernismo (no qual vê a única significação de ter "limpado o ambiente"², procede a uma desmedida valoração da geração de 45. Mas na realidade, o que esta fez foi reinstaurar o "lirismo comedido", o "lirismo bem comportado", o "lirismo funcionário público", apostrofados na "Poética" de Manuel Bandeira. Diz Álvaro Lins:

"Os poetas da nova geração, ao que parece, principiaram com a preocupação de uma forma artística e bela, conquistada não por intuição, porém mediante pesquisas e estudos no terreno da ciência rítmica do verso; dispostos assim a adquirir antes uma forma de expressão para depois enriquecê-la com a inspiração feita de experiência vital no decorrer dos anos seguintes.

Vemos, assim, duas linhas em nosso quadro poético: na geração anterior, a partida da substância para a forma, da interior riqueza temática para a construção exterior; na geração mais nova, a partida da forma para a substância, da construção exterior para a interior riqueza temática."³

O problema é que, pelo visto, não houve o preenchimento com "inspiração feita de experiência vital" dessa forma tão elabora-

1) Aspectos da Literatura Brasileira, p. 141 e ss.

2) Cf JC 1, 188

3) JC 7, 53

damente construída. A despeito da boa vontade com que Álvaro Lins encara esses poetas, será que a sua poesia tem alguma coisa a dizer? Ele não percebeu o descompromisso histórico dessa geração, nessa recusa às "sugestões transitórias do movimento modernista" e na obsessão com os "aspectos eternos" da poesia¹ -- o que significa, em outras palavras: ausência de vínculos orgânicos com a realidade e confinamento do poético em formas tradicionais.

De uma maneira geral, da perspectiva de hoje, podemos constatar que os seus julgamentos falidos são bem mais encontrados na poesia do que na ficção. Os estudos sobre Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Dionélio Machado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo -- para só falar dos mais conhecidos -- são de um acerto que a crítica atual só faz reconfirmar.

Com agudeza admirável, às vezes numa única expressão acha a caracterização precisa de uma obra ou de um Autor: assim, o "romance relatório" de José Mauro de Vasconcelos², o "sucesso de emergência" dos primeiros romances de Jorge Amado³, o "estilo dona de casa" de Miris de Mello ("leitora de Delly")⁴. Ou, do lado positivo, a caracterização de Dalton Trevisan, simpaticamente, como "enfant terrible"⁵ da Literatura; a abordagem da ficção de Murilo Rubião como a do absurdo imposto como lógico.⁶ Nesses casos, vê-se em que medida Álvaro Lins pôde contribuir para erigir o panteão literário de sua época, por meio de julgamentos quase sempre incisivamente certos. Sua obra se torna, assim, de consulta imprescindível para a História Lite-

1) JC 5, 106

2) JC 5, 159

3) JC 5, 159

4) JC 2, 193

5) JC 6, 144

6) JC 6, 141

rária.

Resta agora verificar o que podemos captar de pertinente em sua praxis judicativa e, na medida do possível, a "técnica" de sua crítica. A primeira pergunta a ser formulada é: o que dá uma certa garantia de validade aos seus juízos?

O crítico, diz ele, "é um homem que lê e que ensina os outros a lerem" ¹; é um "leitor que aperfeiçoou o senso crítico pelo gosto e pelos estudos." Aí está a diferença entre o leitor comum e o crítico: um lê o livro em si mesmo, o outro lê em com paração com todas as suas leituras anteriores, situando qualquer obra no panorama geral da literatura:

"Muitas vezes um romance dá ao leitor comum a impressão de uma obra prima, mas não lhe transmitiria talvez a mesma idéia se ele houvesse lido, como o crítico, as autênticas obras primas do gênero." ²

Assim, a crítica judicativa será, necessariamente, estético-culturalista, pois a postura axiológica supõe necessariamente recuo em relação ao texto. De outro lado, um enfoque imanente nunca poderá ser judicativo; pois se o texto for considerado sistema auto-suficiente, não haverá como julgá-lo; não haverá critérios de aferição. Só uma crítica culturalista ³ dá lugar à atividade judicativa.

No entanto, essa posição de partir de um critério relacional para o julgamento, de inserir a obra na História Literária não é caudatária de nenhum historicismo grosseiro e pode ser encontrada no seio do próprio formalismo russo, assim como nas teses do Círculo Linguístico de Praga (que Alvaro Lins não conhecia). Tynianov, por exemplo, no ensaio sobre a "Evolução Literária", pergunta se é possível o estudo chamado "imanente" da o-

1) JC 1, 17

2) JC 4, 44

3) Termo empregado aqui no sentido com que o utiliza Alfredo Bossi, in História Concisa da Literatura Brasileira (cf p.541).

bra enquanto sistema, ignorando suas correlações com o sistema literário. E declara:

"L'étude isolée d'une oeuvre ne nous donne pas la certitude de parler correctement de sa construction, voire de parler de la construction elle-même de l'oeuvre". 1

Álvaro Lins rejeita a insularidade do texto, propondo a necessidade de ultrapassar uma análise rigorosamente imanente.

Quais são os critérios para esse julgamento? Ao menos no início, ele se apresenta menos "dedutivo" do que intuitivo:

"Pelo julgamento (o crítico) define a sua colocação em face das obras e dos fenômenos literários. Uma colocação que se resguarda na ordem moral quanto aos elementos normativos da pessoa do crítico, embora a sua fonte seja de ordem estética: o gosto. E o que é o gosto? Nenhuma definição será mais completa do que esta de Joubert: 'Le goût est la conscience littéraire de l'âme'. 2

E aqui estamos de volta, de cheio, ao impressionismo. A atenção não se concentra no objeto (a obra literária), mas no sujeito (seja o Autor, seja o próprio crítico; o gosto do crítico, no caso) -- o que autoriza Tristão de Ataíde a falar do domínio do "humanismo" crítico.

Há assim, também, um sentido restrito de impressionismo -- esse mesmo tão anatemizado pela crítica científica de todos os tempos -- que pode ser aplicado a Álvaro Lins: a atenção dada à reação do crítico em face da obra literária, à "impressão" causada na sua sensibilidade; aquilo que, na sua tendência limite, seria a notação pura e simples da subjetividade. É uma verdade incontestável que a reação que uma determinada obra provoca no leitor, por si só não é um critério infalível para o julgamento dessa obra. No entanto, a moderna Teoria da Comunicação, a proposta da Estilística Estrutural de Riffaterre, mesmo certos postulados desenvolvidos pelos formalistas russos -- não nos leva-

1) Théorie de la Littérature (Texte des Formalistes Russes, p.125).

2) JC 4, 41

riam a uma posição mais diferenciada nessa condenação em bloco do "impressionismo"? Os formalistas russos, por exemplo, ao desenvolverem o "princípio de estranhamento", por antipsicologistas que fossem, preocuparam-se com o problema da percepção -- que desloca o centro de gravidade do texto para o receptor.

A atenção às sensações pessoais ante o texto é um dado constante da crítica de Álvaro Lins. Um de seus critérios básicos de valoração é confirmar na releitura a mesma impressão da primeira leitura. Segundo a qualidade da obra, essa impressão pode variar, o que o faz falar do

"desencontro fatal que se opera sempre entre as impressões de duas leituras de uma mesma obra que não é uma obra prima". 1

Quando quer referir-se negativamente a um livro, diz que a obra o deixou indiferente, sem nenhuma impressão, sem qualquer repercussão. 2 O ponto de referência é o gosto do crítico, sua subjetividade, intuição e sensibilidade.

"Por que não me agradou nada esse romance Caetés?" 3 pergunta, ao estudar Graciliano Ramos. E dá, a essa pergunta de cunho eminentemente subjetivo dois tipos de resposta: uma, direta, também subjetiva (insinuando que leu o livro depois de ter tido conhecimento de toda a obra posterior de Graciliano Ramos, podendo medir-lhe a capacidade e, conseqüentemente, ampliando muito seu horizonte de expectativas 4; outra, indireta, é a análise do romance: o enredo é comum e destituído de interesse, diz o crítico; a ação é arrastada, assim como os diálogos; o procedimento é de caráter fotográfico, com mais rigor do que dramaticidade; as personagens são tipos convencionais, que não se

1) JC 2, 187

2) Cf entre outros: JC 1,90; JC2,64; JC 4,52; JC 6,156; JC 6,57.

3) JC 6, 57

4) "O passado deverá ser levado em conta no ato de aplaudir ou condenar", diz A.Lins no JC 2, 13.

individualizam nem pelos atos, nem pelos caracteres; o estilo é correto (em que pesem as "vulgaridades" de expressão); o ritmo das frases não tem regularidade (indo do saltitante ao telegráfico) -- tudo isso devendo levar ao julgamento proferido: "Um livro maciçamente ruim". Só que, no texto, esse julgamento -- que deveria ser uma conclusão -- precede a análise miúda. Isso é extremamente significativo para ilustrar o processo do pensamento crítico de Álvaro Lins: ele é temperamentalmente um juiz de obras, que reage com a intuição; depois -- e só depois -- tenta, com critérios mais ou menos objetivos, justificar esse julgamento. É de se observar que ainda aqui, pelas alturas do 6º Jornal de Crítica, menos "analisa" do que "adjetiva". E assim procede também com a interpretação, que não é resultado de uma análise, mas de uma apreensão intuitiva do significado.

Discorrendo, no mesmo volume, sobre Cobra Norato de Raul Bopp, questiona-se:

"A verdade, porém, é que não me veio agora, ao relê-lo, a mesma impressão forte e decisiva que senti na primeira leitura há alguns anos passados. Defeito do leitor em algum possível estado de espírito menos propício? Efeito do tempo sobre o gosto e o interesse literário? Defeito porventura do poema, sem resistência para a prova difícil da segunda ou terceira leitura?" ¹

A consciência dos riscos do subjetivismo não está de todo ausente da sua reflexão crítica ("defeito do leitor...?"); a eles procurará contrapor critérios menos escorregadios de valoração.

Assim, o critério da permanência na memória do crítico -- ou critério da resistência ao tempo. ² Se o crítico, depois de um certo recuo, lembra-se ainda da obra, isso significa para Al

1) JC 6, 39

2) JC 1, 221

varo Lins uma valoração. Falando de Clovis Ramallete, no 2º Jornal de Crítica, faz essa coisa estranha que é usar tal critério profeticamente:

"Do ensaio sobre Eça de Queiroz ainda hoje me lembro. Do 'romance' Ciranda estou certo de que não me lembrarei mais nunca, ao fechar, como o faço agora, a sua última página."¹

Obviamente, é ainda o elemento subjetivo que atua: o crítico fixa aquilo que se revestiu de uma importância significativa para ele, por motivos em grande parte pessoais. No entanto, há de haver esteios objetivos para essa retenção na memória; em outros termos, qual é, para uma obra de arte, a possibilidade de ser memorizada? Na realidade, há uma correlação entre estrutura/memória / valor; só na medida em que uma obra tem um princípio estrutural apreensível é que ela é memorizável e, consequentemente, tem duração no tempo. Mas um problema começa a ser colocado, a partir da sociedade industrial: à medida que a estética acompanha o movimento da sociedade de consumo, renuncia à durabilidade, renunciando à forma fixa; à medida que renuncia à forma fixa, renuncia à possibilidade de ser memorizada, renunciando à duração.² Mas ... a era da obra-de-arte-feita-para-durar tendo chegado ao fim, não estará esse critério da "permanência na memória do crítico" em vias de se tornar falido?

Outro critério usado por Álvaro Lins é o da integridade -- da "integridade como peça para transmitir uma sensação de síntese completa e perfeita".³ Pedra de toque da sua crítica essa "prova da inteireza" nada mais é do que o velho princípio aristotélico da unidade. A mesma preocupação, somente que posta

1) JC 2, 123

2) Ver, a esse respeito, W. Benjamin: "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (in Poésie et Révolution) e o ensaio de Adorno (cf destruição do sistema em Schöenberg) na Filosofia da Nova Música.

3) JC 6, 48

em termos psicológicos, ou mais precisamente, psicofisiológicos, pode ser encontrada em Poe, para quem a unidade é "condição vital" de toda obra de arte. E antes de ser recuperada pelos estruturalistas, rebatizada de "sistema" (cf Greimas), foi trabalhada por Mukarovsky, que, no entanto, lhe deu o necessário molejo dialético, liberando a visão estrutural da obra de arte de qualquer idealização organicista.¹ Em Álvaro Lins, entretanto, essa ênfase da Totalidade parece advir da leitura de Coleridge,² que ele algumas vezes cita.

Ao analisar, por exemplo, Ciranda, de Clovis Ramalheté, nega-lhe o caráter de "romance" exatamente pela falta de organicidade entre as partes:

"todas as páginas são crônicas esparsas e ligadas artificialmente. A impressão de um capítulo (fiz a experiência) será a mesma em leitura isolada ou no conjunto do volume. E esta é uma prova que nenhum verdadeiro romance suportará,"³

Vinculado ao "princípio da unidade", vem o caráter de necessidade obrigatória de todos os elementos do romance -- sua organicidade:

"Das suas mil páginas" -- escreve a respeito de um romance de Otávio de Faria -- "não existe uma única cena, um único personagem, uma única palavra -- que não seja de necessidade obrigatória para a compreensão e o sentido da obra em conjunto."⁴

No entanto, perguntamos: como aplicar esse princípio da "integridade" hoje em dia, na era da "estética do fragmento"? Como situar esse problema na perspectiva de um Ungaretti, por exemplo, para quem a técnica do fragmento é a única que pode fornecer soluções positivas à poesia atual?

1) Cf José Guilherme Merquior: Formalismo e Tradição Moderna, p. 261.

2) Cf idéia de "Todo orgânico" em Coleridge, apud Wellek: História da Crítica Moderna, vol. 2, p. 151 ss.

3) JC 6, 122

4) JC 2, 101

Mas o critério realmente mais importante, que contrabalança a subjetividade e as falácias do "gosto", aproximando Álvaro Lins das melhores análises da crítica estética, é o critério da forma funcional ¹. Desde o primeiro Jornal de Crítica (com estudos datados de 1940), ele revela uma preocupação constante por Forma e Estilo -- embora fique meio confuso o conceito que tem de ambos, identificando-os às vezes. Reitera insistentemente a importância da forma como elemento de segurança e resistência de uma obra, do estilo como garantia de sobrevivência. ²

"Todos os seres morrem porque têm forma", escreve o crítico en dossando Pirandello, "enquanto é precisamente pela forma que subsiste a obra de arte". ³

Observa-se que no seu pensamento não há a tradicional e superada separação entre fundo e forma, mas essas duas realidades são organicamente associadas. Leitor atento de Valéry ("La pensée doit être cachée dans le vers comme la vertu nutritive dans un fruit" ⁴), que ele cita frequentemente, Álvaro Lins vai desenvolver ao longo de toda sua obra crítica o conceito de forma-função, da necessidade de uma correspondência exata por exemplo entre o conteúdo romanesco e arte da composição. Assim, falando da desproporção entre forma e conteúdo em Érico Veríssimo, diz que

"Os seus últimos romances dão a impressão de casas por demais espaçosas para os seus habitantes." ⁵

Postula a necessidade de "unidade entre as palavras e seus

1) Termo utilizado por Alfredo Bosi em conferência sobre "A Crítica na década de 40", realizada no Instituto dos Estudos Brasileiros (São Paulo, 18/II/1974).

2) Cf, entre outros, JC 2,37 e JC 7,206

3) JC 2,211. Essa mesma idéia é desenvolvida no 1º capítulo de O Relógio e o Quadrante ("L'Arche demeure: o valor do humano pela forma").

4) Apud JC 2, 38

5) JC 2, 81

sentidos ¹, entre o estilo e os temas ², entre o estilo e a "realidade humana e literária" do romance.³ Ao comentar o livro de Sílvio Rabelo, sobre Euclides da Cunha, sugere ao Autor um estudo do estilo euclidiano: explicar como a maneira de expressão de Euclides era a única em acordo com o mundo semi-bárbaro e meio selvagem de que ele tratou n'Os Sertões.

"O estilo de Machado de Assis, por exemplo, não daria nada com aquele material rústico e primitivo, enquanto o estilo de Euclides seria monstruoso para o tratamento das complexidades psicológicas e sutilezas de moralismo da ficção machadiana."⁴

Para Álvaro Lins, o estilo não é só o homem, mas sobretudo o assunto que vai exprimir.⁵ A expressão literária deve estar sempre à altura do conteúdo que está revelando. É isso a forma funcional: a absoluta correspondência entre a idéia e as palavras; a palavra como uma consequência, um instrumento da idéia.⁶ Ao levar tão longe esse conceito, chega muito perto da célebre assertiva de Maiakovski, segundo a qual não há uma idéia revolucionária sem uma forma revolucionária. Na sua formulação:

"O estilo de Gilberto Freire é uma consequência do que há de original e pessoal nas suas idéias e na sua obra. A um pensamento novo corresponde sempre um estilo igualmente novo. Porque o estilo não é o instrumento de uma obra, mas a própria forma desta obra.

...
Na revolução cultural que ele desencadeou, é o seu estilo que comanda."⁷

Esse critério da forma-função é que irá emprestar duração e atualidade às análises do crítico pernambucano.

1) JC 2, 81

2) JC 2, 163

3) JC 6, 208

4) JC 6, 208

5) JC 2, 131

6) JC 2, 201

7) JC 2, 211/212

Vimos já como o confessado "impressionismo" de Álvaro Lins é relativizado pela prática de sua crítica. No entanto, até o fim ele refugará um método (endossando Daudet, que diz que o método do crítico deve ser o da sua própria pessoa, portanto arbitrário ¹). Isso provocará, conseqüentemente, uma ausência total de vocabulário crítico, que por vezes dará um ranço passadista a certos estudos seus. Não que se fosse esperar dele -- ou que isso seja reputado bom -- a utilização de um jargão profissional, só acessível aos iniciados. Mas era o caso de se exigir um mínimo de precisão vocabular nesse crítico de tanta argúcia. Comentando (em 1947) o poema "Essa negra Fulô" de Jorge de Lima, começa pertinentemente, mas descamba para uma apreciação de qualidades tipo "garota de Ipanema":

"A sua construção é inteiriça como um bloco, enquanto no desenvolvimento da história e no jogo das palavras -- que leveza, que graça, que encanto, que originalidade!" ²

Veze inúmeras, sobretudo no início de sua produção, reserva para a crítica tautológica. Do poeta Mário Quintana, por exemplo, diz que

"Dispondo, no entanto, de recursos tão limitados, consegue realmente comover, porque é um autêntico poeta." ³

Álvaro Lins nunca realizou um corpo sistemático de suas idéias críticas, pois é muito menos um teórico da literatura do que um crítico; defenderá, desde o início de sua obra, até o último Jornal, a dimensão criadora da crítica e a preeminência do conceito de personalidade no fenômeno literário. Personalidade do crítico (como vimos), enquanto referência metodológica

1) JC 1, 20

2) JC 6, 36 (Ver também, por exemplo, JC 7, 23: "... a originalidade, o encanto, a graça, o sentimento personalíssimo e inconfundível do poema "Canção para Álbum de Moça".)

3) JC 1, 60

fundamental da atividade crítica; personalidade do autor, enquanto alvo a ser atingido por essa atividade. Numa síntese dele próprio:

"... Não será preciso repetir que o fim da arte literária -- para quem a realiza e para quem a recebe, para o autor e para o leitor -- consiste numa revelação da personalidade." ¹

As afirmações da importância primordial da personalidade na crítica advêm da concepção que Álvaro Lins tem da obra de arte -- definida, ao longo de sua obra, como revelação, confissão, expressão, projeção, documento da personalidade.²

Encarar a obra de arte como expressão da personalidade significa por o seu sentido fora dela; significa que se recusa a imanência e que se terá, necessariamente, que recorrer a pontos de referência exteriores para sua cabal compreensão. Ela não será, como querem os estruturalistas, um sistema de signos (que não comporta nenhuma mensagem, sendo, fundamentalmente, esse próprio sistema autônomo de estruturas), mas representará uma realidade exterior, que é a personalidade do Autor. Isso significa que se reintroduzirá a dimensão psicológica, a dimensão sociológica, a dimensão ideológica. É claro que essa atitude de realçar os valores individuais na criação -- e, consequentemente, na apreciação da obra, não estará a salvo dos riscos de psicologismos e sociologismos sem conta. A primeira consequência dessa correlação autor-obra (estabelecida por Sainte-Beuve, aliás) é levar ao biografismo literário, outra variação do historicismo de raízes românticas, do século XIX: não é gratuitamente que o "mestre da crítica" ³ deu a uma parte de sua obra o título de "Portraits". Como também não é por acaso que Álvaro

1) JC 3, 192

2) Cf, entre outros, JC 2,309; JC 2, 261; JC 2, 292; JC6,106, JC 1, 276.

3) JC 1, 11.

Lins tomou como objeto de crítica as muito frequentes biografias feitas na sua época, tendo-se dedicado, ele próprio, a elaborar biografias, como a de Rio Branco.

Fiel a essa postura, a sua crítica põe-se à procura do homem na obra:

"Há duas maneiras de estudar um homem, e ambas biográficas nos seus resultados: uma que procura o homem através da obra, a outra que procura a obra através do homem." ¹

Assim, procurará traçar paralelos entre vida e obra do Autor -- não numa relação simplista de causa e efeito, mas numa relação de realidade transfigurada, como a que aponta em Manuel Bandeira:

"Se a sua doença, a sua tristeza e o seu sofrimento estão presentes em toda a sua obra poética -- isto se verifica ou de um modo indireto, com a transfiguração artística, ou com uma sensação de humour, daquele humour que significa recusa à compaixão e à piedade." ²

Dessa perspectiva, a doença que marcou a existência física do poeta -- "O senhor tem uma excavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado" ³ -- é, para Álvaro Lins, a mola da sua existência estética.

Sobre Augusto dos Anjos, diz que sua estética

"está diretamente ligada, sem os disfarces românticos, à sua aventura humana e constituição orgânica". ⁴

Por isso, ele é um caso "em que a psicanálise e a psicofísica devem-se adiantar à crítica literária."

Estes são exemplos claros de crítica psicológica. Mas é no estudo da ficção em geral que o paralelo entre vida e obra é mais transparentemente revelado. Num de seus estudos sobre Graciliano Ramos, por exemplo, explica a ausência de "piedade", a

1) JC 3, 164

2) JC 5, 112

3) Frase que Bandeira ouvira do médico em Clavadel e que colocou no poema "Pneumotorax" (apud JC 5, 112).

4) JC 6, 12

insensibilidade dos seus personagens e seu poder de negação através dos anos de infância do romancista:

"E isto só acontece quando nas raízes da vida do romancista também se encontram os mesmos traços de infelicidade, tristeza e solidão, os vestígios ou as sombras de sonhos sufocados e estrangulados."

"(O Autor) não tem pena dos seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena." ¹

O crítico leva tão longe essa correlação vida-obra que declara encontrar em Infância, livro de memórias de Graciliano Ramos, a chave da criação literária nos seus romances:

"É em Infância que poderemos encontrar a significação de São Bernardo e Angústia. As memórias da vida real explicam o mundo de ficção do romancista." ²

"A autobiografia do Sr. Graciliano Ramos explica o caráter áspero e sombrio de sua obra de romancista: o criador de São Bernardo e Angústia já estava no menino amargurado de Infância, onde encontramos agora as raízes do seu niilismo implacável e devastador." ³

No entanto, ao construir esse paralelo, não cai nunca no primarismo de uma crítica simplistamente geneticista; nunca estabelece uma relação determinista. O problema da sinceridade -- fulcral para esse tipo de concepção de crítica -- é inteligentemente colocado:

"Pergunta-se: o que é rigorosamente real e o que é imaginado neste livro de memórias? A resposta não terá importância para o conhecimento psicológico do autor. A sinceridade do artista não é um problema que se resolva nos mesmos termos da sinceridade nas relações sociais entre os homens. Um artista, ao deformar a vida, não mistifica a ninguém, apenas a si mesmo. Quando um artista traça de si próprio uma imagem -- ela tem sempre a autenticidade, se não dos fatos, a da vida interior, que é a principal no caso." ⁴

Diz o crítico que porque não se sentiu amado, nem teve uma infância de ternura, Graciliano Ramos reagiu com sentimento

1) JC 5, 119

2) JC 5, 120

3) JC 5, 126

4) JC 5, 121

de indiferença e desprezo em face do toda a humanidade: daí proviria o "sistema anti-sentimental de observação" ¹ que marca sua técnica romanesca. A influência da vida do Autor é tão grande que vinca não só a temática, mas a técnica, e também atinge o estilo do seu romance:

"A secura, a frieza dessas impressões de infância encontra a devida correspondência no seu estilo sóbrio, ascético, livre de adornos." ²

No entanto, não é a um desbragado individualismo que levará essa hipervalorização da personalidade, diz Álvaro Lins, uma vez que ele se confessa consciente da sua dimensão social. Reiterando a concepção de arte como "revelação da personalidade humana, sem qualquer outra consideração que não seja a da verdade interior do artista" ³, reconhece que essa personalidade existe em sociedade, submetida, portanto, às influências sociais. E conclui que toda arte será, por extensão, expressão da vida social.⁴ Falando de Joyce, declara que seu romance, sendo um documento da personalidade do Autor, é também um documento da humanidade. E apesar de esse romancista nunca ter tido qualquer preocupação social ou ideológica, seu romance é classificado como "político".⁵

Assim, Álvaro Lins não ficou imune à voga da mentalidade sociológica da crítica do seu tempo: sem abrir mão de sua mais cara concepção de arte, não deixa, contudo, de pagar tributo à tendência da época -- a pesquisa da visada / "documental" da obra de arte:

"Nos romances modernos é que se encontrará a história social do nosso tempo." ⁶

1) JC 5, 124

2) JC 5, 125

3) JC 2, 254

4) JC 2, 254

5) JC 1, 276

6) JC 2, 88

Ele vê no romance o privilégio de se apresentar como documento social e como obra de literatura -- pois esta representa simultaneamente uma expressão do meio (documento social) e uma expressão artística (documento da personalidade do artista). É assim que a obra de José Lins do Rego, segundo ele, constituirá "uma importante documentação social para utilização posterior dos sociólogos e dos historiadores."

Vimos assim como Álvaro Lins pula, sem transição, de uma concepção psicológica da Literatura (correlação eu / obra) para uma concepção sociológica (obra / sociedade). Esse enfoque sociológico, contudo, virá enriquecer sua crítica e libertá-la, em parte, do biografismo individualista e psicologizante da crítica beuviana.

No entanto, assim como as suas análises que tentam ligar o indivíduo à obra caem no psicologismo genético, as análises que correlacionam obra à Sociedade caem no sociologismo genético. Ambas as abordagens advêm de uma concepção historicista da Literatura; ambas são "conteudistas". Pois contrariamente ao que seria proposto mais tarde pelo estruturalismo genético de Goldmann¹, que parte da hipótese que as estruturas do universo da obra são homólogas às estruturas mentais de certos grupos sociais, a tradicional sociologia literária, como a que Álvaro Lins pratica em certos aspectos, vê na obra um "reflexo", uma analogia de conteúdos das obras literárias e da Sociedade. Faltariam também a ele categorias de mediação: entre o eu do Autor e a Sociedade existe a classe social, que em nenhum passo de suas análises mais "sociológicas" é levada em conta. Quais seriam as desvantagens da procura de correspondência entre os conteúdos? De um lado, diz Goldmann, ela deixa escapar a unida-

1) Ver Lucien Goldmann: Sociologia do Romance, p. 208 ss

de da obra, e isto quer dizer o seu caráter especificamente literário; de outro lado, a reprodução do aspecto imediato da realidade é tanto mais frequente quanto menos força criativa tem o escritor. O pouco alcance da reprodução quase que anedótica de conteúdos sociais foi muito bem apontado por Álvaro Lins quando, por exemplo, elogiando a fidelidade reprodutiva, a sinceridade e a veracidade da ficção de José Mauro de Vasconcelos, classifica-a de "romance-relatório",

"com que muitos autores procuram fixar, num processo rudemente direto, e sem arte literária, problemas sociais, zonas rústicas do interior, trabalhos de operários e camponeses." ¹

E o crítico conclui, dizendo que a cópia da vida não chega a ser matéria essencial do romance, "pois nesse caso a literatura seria de todo inútil e ficaríamos apenas com a própria vida."²

Ele distingue, muito pertinentemente, "matéria" de "construção" (ou, em outros passos, "documentação" de "elaboração"). Assim, por exemplo, observando o caráter positivo dos resultados de observação direta do ambiente social e das figuras humanas que Jorge Amado apresenta, deplora seus resultados quando se trata da construção dos romances.³ Não basta a veracidade e mesmo o interesse que apresenta a matéria romanesca de Jorge Amado: ele será, na opinião do crítico,

"um romancista incompleto e mutilado, em cujas mãos os assuntos e os problemas permanecem em estado natural, como a pedir os necessários envoltórios." ⁴

Álvaro Lins se baseia, como se percebe, na mesma distinção, extremamente operativa, feita pelos formalistas russos, entre "sujet" e "fable":

1) JC 5, 159

2) JC 5, 160

3) JC 5, 139

4) JC 5, 140/1

"on a défini la différence qui existe entre la notion du sujet comme une construction et la notion de fable comme un matériau". 1

Mais uma vez, será o senso do texto desse crítico que dará uma tônica eminentemente estética à sua obra e o protegerá da falácia biográfica e do sociologismo geneticista. Logo na fase inicial de sua atividade, declara como elementos essenciais em todos os autores:

"a sua personalidade e o seu trabalho de artista. Ou antes: o inato e o conquistado, o dom individual e o patrimônio construído, o natural e o artificial". 2

Aqui se encontram, como podemos observar, resquícios do pensamento romântico: o "inato", o "natural", o "dom" -- mas corrigidos por uma visão da obra de arte enquanto fatura, numa tradição Poe / Baudelaire / Mallarmé / Valéry: o "conquistado", o "construído", o "artificial". Assim como Mário de Andrade, Álvaro Lins pugnará pela necessidade do trabalho de artesanato na produção da obra artística, pelo esforço de criação, que não se deixará mascarar pelo brilho de uma inspiração fácil³:

"a imaginação é um dom de artista, enquanto a arte objetiva constitui uma conquista de aperfeiçoamento e de técnica!"

4

Outro critério dessa crítica à caça da personalidade do Autor é a adequação entre personalidade e assunto -- aparentado, como se vê, à já estudada questão da forma funcional. Isso significa realizar uma obra em harmonia com o próprio temperamento, sem se deixar deformar por forças externas; manter-se fiel a si mesmo. Assim é o caso de Antero de Quental⁵, de Ka-

1) Eikhenbaum: "La Théorie de la Méthode Formelle", in Théorie de la Littérature (Textes des Formalistes Russes, réunis, présentés et traduits par T. Todorov).

2) JC 1, 116

3) JC 5,41; JC 6,117

4) JC 2, 158

5) JC 2, 304

therine Mansfield.¹ Diz o crítico:

"... nem sempre um autor consegue orientar o seu trabalho em harmonia com a sua personalidade. O descobrimento da nossa verdadeira personalidade é qualquer coisa de difícil como uma aventura [...]"

Quantos autores que realizam não a obra da sua personalidade, mas a obra de uma segunda personalidade formada pela educação, pelas idéias dos outros, pelos preconceitos e imitações do ambiente!"²

No fundo, subjaz a esse problema a questão da autenticida-de, cara ao pensamento existencialista dos anos 40, e um dos pontos de referência da crítica tradicional.

Uma síntese das exigências críticas de Álvaro Lins pode ser encontrada no estudo que faz de Mário de Andrade, quando declara que a sua melhor obra crítica estudava simultaneamente " a personalidade do artista, o conteúdo humano ou social da obra e a técnica formal de construção"³ -- o que significa, em suma, os postulados da melhor obra crítica de... Álvaro Lins. Postula dos de uma crítica integrativa, estético-psico-culturalista -- um ponto alto da crítica brasileira.

Mas é só no último Jornal de Crítica, o sétimo, que as análises da forma crescem em número e em interesse. Aliás, quando se fala em "evolução" em Álvaro Lins, em "mudança", o grande marco é a publicação deste volume, em 1963. Se antes o crítico -- sempre muito preocupado com estilo e forma -- declarava de um poema, por exemplo, que tinha uma "bela forma", agora começa a analisar miudamente e explicar por que a forma é bela. Há sólidas análises formais, nessa fase tardia de sua obra, como as das produções dos poetas da "geração de 45", onde encontramos pertinentes exemplos de descobertas de uma harmonia entre a re-

1) JC 1, 116

2) JC 1, 116

3) JC 5, 81

apresentação temática, variedade rítmica e estrutura estrófica.¹

Nessa análise mais formalizante, Álvaro Lins, sem o saber, chega próximo a certos achados do formalismo eslavo, tais como a descoberta do "efeito de estranhamento", que Riffaterre batizou de "estímulo" e que o nosso crítico chama de "emprego da surpresa":

"Outra capacidade ostensiva do Sr. Thiago de Mello, é a de valorizar certos vocábulos mediante o seu emprego de surpresa, criando associações verbais realmente genuínas ou de muito efeito sensibilizador." ²

É pena que ele se tenha fechado às contribuições positivas do "new-criticism", em virtude do aspecto polêmico da campanha jornalística empreendida com muita agressividade e envolvimento pessoal por Afrânio Coutinho. ³

O material literário que chegará às mãos de Álvaro Lins por essa época é bem diferente do que recebera na fase inicial de sua crítica, e solicitará um tipo de análise mais formalista, substituindo a voga do historicismo e da crítica "humanista". E isso não só porque os novos ventos da crítica soprassem das bandas nórdicas dos formalismos, mas porque a matéria prima do crítico mudou. Como poderia ele utilizar, por exemplo, a mesma abordagem para um massudo e sanguíneo romance de Otávio de Faria e um asseptizado poema de um dos representantes da "geração

1) Cf análise do "Romance de Salathiel" de Thiago de Mello, JC 7, 58-59

2) JC 7, 55

3) A polêmica com Afrânio Coutinho, a que já nos referimos anteriormente, consistiu num programático ataque (na seção "Correntes Cruzadas" do Suplemento Literário do Diário de Notícias, cujos artigos desde 1948 a 1953, selecionados, compõem o livro do mesmo nome) à crítica "impressionista", que tinha como meio de difusão por excelência o jornal. Ao mesmo tempo, divulgava os postulados do new-criticism, recém aprendidos em sua estadia nos EUA. Aos poucos, os ataques e agressões verbais foram centrando-se explicitamente sobre a pessoa de A. Lins, que responde apenas através de algumas alusões indiretas concentradas sobretudo no JC 7. Poderíamos aí apontar o fenômeno curioso que é o confronto entre a crítica tradicional bem defendida vs crítica científica fracamente representada; ou entre crítica criadora vs divulgação crítica.

de 45", em que pouco sobra se não for o virtuosismo verbal e a "nobreza da dicção poética"? Aliás, é exatamente a poesia da "geração de 45" o exemplo mais significativo para ilustrar a virada que se processou na Literatura, depois da exasperação ideológica que antecedeu a 2ª Grande Guerra.

Essa transformação por que passam a literatura e o pensamento crítico, da década de 50 em diante, vai levar Álvaro Lins a relativizar o seu postulado básico: ele admitirá, no último Jornal de Crítica, a possibilidade de se prescindir até do estudo da personalidade do Autor. É o caso de certos tipos de poetas da raça de Mallarmé, diz ele. Mas não de outros,

"pois, com tais outros, não só um estudo assim exclusivamente estilístico dos seus versos significaria um conhecimento por demais mutilado de sua obra, mas precisam ser estudados, ao contrário, para que deles tenhamos as medidas e as escalas por inteiro, naquilo que poderíamos chamar o seu próprio complexo de obra literária, isto é: personalidade humana -- conteúdo social." 1

O que é um excelente exemplo daquilo que se poderia chamar a pedra de toque da boa crítica: a adequação do método ao objeto.

1) JC 7, 292

O CRÍTICO ENGAJADO

Por ideologia e por estrutura de temperamento, Álvaro Lins seria levado ao engajamento político. Sua própria concepção de "crítica" ¹ arrastava-o ao campo do social; sua participação na "Ação Católica" (cujo lema era "Ver, Julgar e Agir") encaminhava-o na mesma direção: depois de uma análise e de uma reflexão dos fatos e idéias do seu tempo, impunha-se a ação efetiva. E essa atividade "política" encontra modelos ilustres em grandes críticos do passado.

Antonio Candido, por mais de uma vez, tratou do problema da velha tradição da militância política e intensa participação social dos grandes críticos: ²

Nos tempos em que possuía, realmente, influência orientado ra sobre a cultura, o crítico tendia a participar intensamente nos valores da sua época, falando como moralista, pensador, tanto quanto literato. Esperava-se dele uma espécie de norma, buscada no convívio das obras literárias e aplicada ao pensamento e ao comportamento. O século por excelência da crítica, o XIX, viu críticos universais e eficientes, ao mesmo tempo (não raro) pensadores, educadores no sentido largo, concebendo a crítica enquanto atitude de geral do espírito e se sentindo obrigados a intervir na vida espiritual e social. Taine, crítico de literatura, arte e filosofia, se dedicou, após a guerra de Setenta, à tarefa de dar à França um alicerce para a restauração social e política, vista por ele do lado das idéias conservadoras. O idealismo crítico de De Sanctis levou-o, na prática, à doutrinação liberal. Matthew Arnold foi dos maio-

- 1) Já vimos que, para Álvaro Lins: "Um crítico não se define somente pelo valor estritamente literário e artístico das suas páginas, mas pela sua atuação na vida literária, pela sua influência, pelos resultados dos seus trabalhos, pelos erros que condena ou evita, pelas realizações que sugere ou provoca com as suas idéias." (JC 3, 50).
- 2) Cf. O Método Crítico de Sílvio Romero, p. 128 e 129; e "Um Crítico", utilizado por A. Lins como Introdução do JC 5, p. 23-29.

foi dos maiores técnicos de pedagogia do seu tempo. Teófilo Braga não separava atividade crítica de luta ideológica e chegou a presidente da República Portuguesa. Lemaitre, Faguet, Brunetière, foram homens de doutrinação moral e política e, no Brasil, a eminência de Sílvio Romero provém, em grande parte, do fato de ele haver dado à sua crítica uma função amplamente social e nacional. Não obstante, o maior crítico do século, Sainte-Beuve, se limitou à atividade literária e histórico-literária, dando o exemplo de uma especificidade bastante acentuada do trabalho crítico. Mais pura e isenta, a sua obra pressagia o ponto de vista moderno, mais acentuadamente estético e procurando separar-se de outras preocupações." ¹

Nos tempos modernos, prossegue o crítico, apesar da tendência para a especificação, essa inclinação para a participação social continua, como o provam numerosos críticos ligados ao pensamento político, tais como Eliot, Middleton-Murry, Spender, Read, e, no Brasil, Tristão de Ataíde, "tão ligado ao pensamento e ação religiosa e social que acabou por comprometer o sentido literário da sua crítica." ²

E Álvaro Lins? Os seus jornais de crítica estão pontilhados de artigos de cunho político ³ -- em número suficiente, aliás, para, depois de uma seleção, ainda constituírem o volume A Glória de Cesar e o Punhal de Brutus, antologia de textos sobre "Idéias Políticas - Situações Históricas - Questões do nosso tempo". No entanto, sua atuação não se resolveu somente no plano teórico; seu temperamento levou-o a uma efetiva atuação política -- que se fará sensível sobretudo nas décadas de 30, 50 e início de 60.

Atividade Política

Tendo iniciado sua atividade política (como vimos na abordagem do jornalismo) em Recife, como Secretário do Governo do

1) Antônio Candido, "Um Crítico", Introdução ao JC 5, p. 24.

2) op. cit., p. 25.

3) No JC 3, por exemplo; 11 dos 24 estudos carregam a marca da preocupação política.

Estado de Pernambuco de 1934 a 1937, e candidatando-se a Suplen-
te Deputado Federal do seu Estado, sofreu um rude golpe com a
queda do governo Lima Cavalcanti. A implantação do regime do Es-
tado Novo valeu-lhe a perseguição e mesmo a prisão por mais de
uma vez, sendo uma das causas da sua mudança, em 1940, para o
Rio de Janeiro, onde assumiu o rodapé do Correio da Manhã, o que
lhe definiu uma atividade primordial de crítico literário. Sua
carreira de homem público se intensifica na década de 50, quan-
do exerce as funções de secretário e vice-presidente da UNESCO
no Brasil; de Consultor Técnico do Departamento Cultural do Mi-
nistério das Relações Exteriores e, sobretudo, quando se empe-
nhou na sustentação da candidatura de Juscelino Kubitschek (1955
/1956) à Presidência da República. Tornou-se ainda nessa déca-
da o Chefe da Casa Civil da Presidência da República, até a sua
nomeação como Embaixador do Brasil em Portugal, cargo que aban-
donou por motivo do "caso Delgado". ¹

Na década de 60, após essa experiência de diplomata às vol-
tas com o salazarismo, após essa funda decepção culminando pe-
la ruptura com Juscelino Kubitschek, a atividade política de Ál-
varo Lins recrudescer -- mas agora com outra tintura ideológica.
Com exceção de Missão em Portugal (1960) e de alguns trabalhos
incluídos no 7º Jornal de Crítica, nada publica de novo, talvez
por desenvolver intensa atividade política. Com efeito, já em
1960, é Presidente da Primeira Conferência Interamericana de A-
nistia para os Exilados e Presos Políticos da Espanha e de Por-

1) Na função de Embaixador do Brasil em Lisboa, Álvaro Lins
concedeu asilo político ao General Humberto Delgado, ex-
candidato à Presidência da República e líder da Oposição,
ameaçado de morte pelo regime de Salazar (malgrado os des-
mentidos oficiais). As vacilações de J. Kubitschek diante
das pressões do Governo Português fizeram com que o Gover-
no Brasileiro não sustentasse a posição de seu Embaixador.
Firme na defesa do princípio de direito de asilo contra a ar-
bitrariedade policial da ditadura, Álvaro Lins se demitiu
do cargo, e retornou ao Brasil, não sem antes ter devolvido
ao governo português a "Grã Cruz da Ordem de Cristo" recebi-

tugal, realizada na Faculdade de Direito de São Paulo; em seguida, foi Chefe da Delegação Brasileira ao Congresso Mundial da Paz, realizado em Moscou (1962); nesse mesmo ano, a convite dos Escritores Soviéticos, faz uma viagem de estudos à URSS e demais países da Europa Socialista; em 1963, torna-se Membro do Conselho Mundial da Paz, com sede em Viena e faz uma viagem cultural a Cuba, presidindo entre ¹⁹⁶³ 1936 e abril de 1964 o Instituto Cultural Brasil-Cuba. Em 1964, participa, no Rio, da "Revolta dos Marinheiros".

A sua atuação como homem público se encerrou nesta data. A partir daí, minado pela doença e pelas decepções políticas desencadeadas pelo golpe de 31 de março, impôs-se o silêncio definitivo. Um silêncio que -- segundo o testemunho da viúva do crítico, D. Heloísa Lins -- tinha o caráter de protesto mudo; era um silêncio contestatário.

No entanto, nos anos 40, na década que o consagra primordialmente como crítico, Álvaro Lins não deixou de ser também um pensador político. Um rápido exame dos assuntos tratados ao longo dos sete Jornais de Crítica revelará o seu interesse constante pelos assuntos políticos e sociais. Aliás, esse interesse vai num crescendo até o 5º Jornal de Crítica; no 6º, já se nota retração; no 7º, cessa completamente.¹

Assim, poder-se-á estudar nele o processo de especificação por que passou o crítico de literatura. No entanto, a grande maioria da sua obra (6/7) revela preocupação política -- e isso não apenas por fidelidade a uma tradição participante da crítica. A essa razão por assim dizer geral da literatura no Brasil, soma-se outra de ordem pessoal, que fará dilatar amplamente o

1) Mais adiante será estudado o motivo disso.

seu horizonte de interesses: é a sensibilidade que ele apresenta para a problemática social, sobretudo como um nordestino que atingiu o nível de consciência da miséria da sua terra, devendo-se levar em conta que, nascido em Caruaru, morou no Nordeste até a publicação do seu livro sobre Eça de Queiroz, em 1939. Como Suplente de Deputado pelo Estado de Pernambuco, participou de campanhas eleitorais nas cidadezinhas do interior do seu Estado, como testemunha o capítulo IV do 5º Jornal de Crítica, "Depoimento de um Provinciano" -- candente alarma contra^a miséria das populações nordestinas, em que a "pre-consciência pessimista do subdesenvolvimento"¹ atinge uma intensidade particularmente aguda:

"somos um povo em crescimento ou um povo em decadência?"²

No entanto, estética e ideologia são duas esferas que não se misturam nele. A solução que encontra, uma vez que ambas coexistem dentro dele poderosamente, como duas tendências, é desenvolver a ambas, em diferentes estudos. Assim, na crítica de ficção e de poesia, é estetizante; como crítico de idéias, é participante.

Separação de águas

Álvaro Lins propõe uma severa separação entre a atitude de crítico literário e a ideológica:

"Falando no domínio teórico da filosofia e da estética, o crítico tem o dever de depor sobre os seus princípios e a sua concepção; falando porém no domínio da obra de arte já realizada, o crítico só tem o dever de sentir, interpretar e julgar. O crítico terá a obrigação de condenar uma obra de arte falhada, mesmo quando feita de acordo com as suas idéias, como terá obrigação de aplaudir a obra de arte perfeita, mesmo quando feita contra

1) Cf. Antonio Candido, "Literatura e Subdesenvolvimento na América Latina", in Argumento I (1973).

2) JC 5, 64

os seus princípios." 1

O postulado da "independência" do crítico, que tem como corolário o "apartidarismo", é uma das tônicas fundamentais dos seus artigos teóricos. No rodapé inaugural do Correio da Manhã (que figura como capítulo I do 1º Jornal de Crítica e foi posteriormente transcrito, com alguns cortes, em O Relógio e o Quadrante, p. 371), já traça as linhas mestras, às quais se manterá fiel até o fim:

"A atividade crítica que iniciamos neste Jornal de Crítica e numa seção literária do Correio da Manhã ... visa fins exclusivamente literários. O crítico que se responsabiliza por ela só tem um partido: o partido da literatura. E vai tomar este partido não só com absoluta independência, mas também com decisão e coragem. Os que conhecem o que é um ambiente literário bem sabem quanto é perigoso para um crítico este projeto de ser livre pela sua vontade e pela graça de Deus; quanto é perigoso o programa de só servir à literatura colocada acima dos grupos, das ideologias, dos partidos, das amizades pessoais, dos regionalismos, de todos os preconceitos." 2

Contrapondo-se à grande voga da crítica politizada dessa época (esse trecho foi escrito em 1940), defende e pratica a crítica estética -- e nisso é precursor da grande virada que se seguirá. No entanto, esse postulado da independência do crítico, exagerado, desembocará no "essencialismo" de Álvaro Lins. Essencialismo, desprezo pelo contingente, que pode ser cristalizado numa de suas afirmações-chave:

"tenho a coragem de ser indiferente ao que é moderno e ao que é antigo, procurando somente a verdade -- o que me parece a verdade, pelo menos -- sem ligação com as circunstâncias de espaço e de tempo." 3

Essa posição foi comentada, em 1943, por Antonio Candido, em estudo publicado posteriormente como Introdução do 5º Jornal de Crítica:

"Ora, se supusermos que há de fato alguma coisa de eter-

1) JC 1, 46

2) JC 1, 15

3) JC 2, 22

no no homem, que empresta duração à obra de arte, refletindo-se nela, é fora de dúvida que essa alguma coisa se apresenta de um modo ou de outro conforme o tempo e o lugar. Fosse de fato possível a existência por si de uma realidade humana extra-temporal, poder-se-ia dizer, caricaturando, que a primeira obra prima da literatura a teria esgotado. E não haveria lugar para nenhuma outra mais. Pelo fato daquilo que o senhor Álvaro Lins chama de efêmero, de temporal, de contingente, constituir de fato o aspecto significativo das obras, é que é possível haver uma cadeia ininterrupta de grandes obras através da história da cultura." 1

Mas Antonio Candido já vê -- e isso ainda na altura do segundo Jornal de Crítica -- uma segunda fase do crítico pernambucano, em que "ele se aproximaria muito mais da consideração do aspecto cultural da criação literária."

Um dos fatores que contribuíram para Álvaro Lins atenuar a rigidez da sua posição talvez tenha sido a influência da "teoria da moda" de Baudelaire, que ele cita reincidentemente (sobretudo quanto ao caráter efêmero da obra de arte), e cuja visão da obra artística era uma junção do elemento transitório com o elemento transcendental. Para ele, com efeito, em toda obra de arte há uma série de elementos do seu tempo: exteriores, acidentais, efêmeros, constituindo inevitável contribuição à moda. Mas as grandes obras devem trazer elementos que o ultrapassem, e é o elemento "moda" que facilita o acesso àqueles que sustentam a obra fora do tempo. 2

No entanto, é o caso de se fazer uma distinção: de um lado, há a independência do crítico, que se quer livre de pressões de grupos e igrejinhas literárias; a esse postulado ele se manteve fiel -- e com isso a sua crítica só tem a ganhar. De outro lado, há o seu "essencialismo" -- postura em boa hora relativizada pelo crítico, como vimos, sob o influxo da teoria da moda bau-

1) JC 5, 16

2) Em "Le peintre de la vie moderne", Baudelaire configura a dualidade da arte: "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable."

delairiana, dialeticamente contraposta a outra poderosa influência sobre o seu pensamento: a filosofia "anti-moderna" de Mari-tain.

Uma variante do postulado da "independência" do crítico é o apartidarismo. Mas aqui também, numa situação limite, pode-se chegar a um grave risco: a possibilidade da "torre de mar-fim", espantalho sempre à espreita daqueles que respondem com a indiferença às solicitações do mundo exterior:

"Não se pense que o isolamento do artista, que a sua natural atitude de espectador, que a sua posição acima e fora dos fatos, seja uma fuga, uma ruptura com a vida, uma covardia de egoísmo e ceticismo. Não. É preciso, quase sempre estar acima da vida para senti-la em toda sua totalidade. Definir-se por um partido ou por um grupo não é viver, mas mutilar e dividir a vida. Para sentir humanamente, será preciso viver em todos os aspectos da vida, mas sem se entregar a nenhum. O que pode, assim, parecer indiferença, será, sobretudo, um sentimento de amor." ¹

No entanto, aquilo que o crítico parece ter esquecido é que para "viver em todos os aspectos da vida" é preciso escolher conscientemente um deles e assumi-lo; não se vive genericamente. "É preciso estar acima da vida para senti-la em toda a sua totalidade": é falso aspirar a essa hierarquia absoluta, a essa pureza inumana, impermeável a toda impureza; pureza que já se perdeu, acabada, e, em suma, desencarnada. Enveredar por esse caminho seria forjar do homem um ideal heróico, mas vão e menos verdadeiro. Pois assim se anularia a visão dele enquanto, fundamentalmente, tensão.

Álvaro Lins pretende justificar a não participação do homem de letras com argumentos que beiram perigosamente o indiferentismo. Suas frases aqui chegam a ter laivos de ascetismo:

"Tanto mais intensa e profunda, nos temperamentos artísticos e literários, a vida interior, quanto mais indiferente ela se torna às solicitações vindas de fora, de todos os lados que dividem e enfraquecem, sob aparências contrárias e sedutoras, um potencial de vida. Este mesmo potencial

de vida, que em outros homens se revela em atos e fatos, no herói literário, não: porque é na abstinência da vida em si mesma que a vida artística se exprime e se cristaliza." ¹

Felizmente, o crítico não levou tão a sério, ao longo de sua obra, essas proposições iniciais. Ele irá, a partir do 2º Jornal de Crítica, contrapor dialeticamente as atitudes de "engajamento" às de respeito à "pureza" da literatura (atitudes cujos vícios correspondentes seriam, respectivamente, a paixão partidária e a torre de marfim):

"Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento na 'torre de marfim', a indiferença por toda a atividade social e política, ou se a paixão partidária, tornando-se exclusivista, a personalidade do artista esgotando-se toda nesta paixão, com o prejuízo da sua obra, com o prejuízo da sua arte." ²

Álvaro Lins cristaliza essa tensão nas posições polares de Julien Benda (La Trahison des Clercs) e de Archibald Mac Leish (Os Irresponsáveis), o primeiro advertindo contra o desvirtuamento devido a uma excessiva intromissão dos intelectuais ("clérigos") na vida política; o segundo, responsabilizando a sua inércia pela vitória, na Europa, de certas ideologias anti-espiritualistas. ³ Depois de discutir a postura de ambos, e de dar razão a ambos, na medida em que suas posições não sejam absolutizadas, conclui:

1) JC 1, 283

2) JC 2, 266

3) JC 2, 267

"De qualquer forma, uma coisa é certa: o artista não se deve confundir com o cidadão, pois são diferentes e distintos os deveres do mundo temporal do cidadão e os do mundo espiritual dos "clérigos". O mundo das artes é um mundo particular, com as suas leis, com os seus princípios, com os seus movimentos próprios. E na mesma proporção em que palavras como as de Mac Leish ajudam a compreender os cidadãos, palavras como as de Benda ajudam a compreensão dos "clérigos". 1

No entanto, sente-se nas entrelinhas um secreto movimento de simpatia em direção à posição de Benda, ao qual faz uma única crítica: seu ponto de vista seria incompleto. Tacha, contudo, de "ingênua e falsa" a posição de Mac Leish que desprezaria, nessa sua imperiosa exigência de engajamento por parte dos intelectuais, a realidade fundamental do temperamento e da vocação pessoal. O problema talvez se situe no conceito que Álvaro Lins tem de "vocação", entendida como resposta aos apelos interiores das inclinações individuais. E aqui se manifesta uma fenda no seu pensamento, pois ele parece esquecer que existe uma inarredável dimensão social na vocação: assim, ela é resposta não apenas às inclinações interiores, mas também às exigências do meio. "Como não levar em conta a existência de artistas sem vocação política e sem o gosto da vida social?" pergunta. 2 E como não levar em conta as inadiáveis solicitações do momento histórico? -- a pergunta que não fez, mas que permanece em pé. Situações especiais postulam atitudes especiais.

A partir do 4º Jornal de Crítica, no entanto, começa a ser colocado com agudeza o problema da participação do intelectual; a necessidade imperativa de um engajamento:

"E tanto ao cidadão como ao escritor a neutralidade se apresenta hoje como uma impossibilidade. O abstencionismo teria o sentido, neste momento, de uma demissão humana e intelectual sem remédio." 3

1) JC 2, 268

2) JC 2, 267

3) JC 4, 18

A missão do intelectual se configurará, nesse contexto (Guerra Mundial e Ditadura interna) como a do opositor, Independentemente do regime ou do governo, a atitude do escritor deverá ser de vigilância constante, porque pode acontecer que ele se ja até obrigado a combater as próprias causas que ajudara a instaurar, se elas perderem sua pureza ao atingir a estabilidade.

Além desse motivo, vindo do lado de fora, que postula o "o posicionismo" do intelectual, há outro, interno, uma causa ontológica:

"Pelo seu próprio caráter, a função da inteligência é libertadora, dialética, oposicionista e revolucionária."¹

No entanto, essa necessidade de participação não deverá escamotear o trabalho e o esforço de artesanato na produção literária:

"O que pode desejar um crítico literário, animado também de preocupações políticas, é que a atividade social do escritor não venha desvirtuar a sua missão dentro da ordem estética; e que o desejo de pregar ideologias e doutrinas não amplie no escritor brasileiro a sua natural tendência para a obra fácil e apressada, para a eloquência e o brilho superficial."²

Podemos vislumbrar alguns acentos marioandrados nesse último trecho. E a observação não será gratuita: ao discutir o problema da tensão "esteticismo / participação", muito vivo em sua época, Álvaro Lins escolhe como objeto concreto da reflexão a figura de crítico de Mário de Andrade. O capítulo V do 5º Jornal de Crítica desvenda a tensão entre "projeto estético" e "projeto ideológico"³, que, aliás, tão vincadamente marcou a sua própria crítica. Interpretando a alternância do enfoque formal e do enfoque político-social na crítica da época, compara duas assertivas de Mário, aparentemente contraditórias: "Neste

1) JC 5, 37

2) JC 5, 41

3) Cf João Luiz Lafetá: 1930: A Crítica e o Modernismo

sentido é que muita literatura social de hoje me irrita" (1939) e "A função da arte é servir" (1945) -- concluindo que as duas atitudes se explicam pela presença de fatores externos.¹ E fatores externos seriam, no caso, a presença na vida literária, ora de uma literatice social e piegas, de um humanismo barato, viciado por intenção extra-literária; ora de uma literatura desfibrada, perdida nos meneios florais, cessados os contactos fecundantes com a problemática do seu tempo. No primeiro caso, Mário de Andrade tomava posição contra a falsa literatura social, valorizando a forma, a fatura, a composição; no segundo caso, contrapunha-se ao estetismo puro, valorizando o conteúdo humano e a dimensão social. Tensão; de um lado, absorventes preocupações sociais, levadas ao paroxismo pela guerra e pelos acontecimentos da política interna (preocupações que tendiam a provocar uma avaliação redutora da obra de arte: ela seria "progressista" ou "reacionária"); de outro lado, a apreensão do fenômeno literário como realidade autônoma, o que implicaria necessariamente na valorização do estilo, da forma, do "poético".

A separação entre ética e estética, no entanto, era proposta em dois níveis: o do crítico e o da obra criticada. No nível do crítico: católico declarado, Álvaro Lins, por exemplo, acusa Tristão de Ataíde de estar introduzindo demasiadamente critérios éticos no julgamento de obras estéticas -- apesar de compartilhar o mesmo credo finalista do seu confrade. E tinha clara consciência disso:

"Destas mesmas colunas tenho lançado contra amigos ou com panheiros de idéias algumas das palavras mais duras e amargas que a crítica pode utilizar, ao mesmo tempo em que me tenho empenhado na tarefa de fazer justiça às obras e pessoas dos inimigos e adversários." ²

1) JC 5, 76

2) JC 2, 45

Mas essa separação deve ser vista também ao nível da obra criticada: daí a condenação da arte com intenções extra-literárias -- posição mantida do 1º ao 7º Jornal de Crítica:

"Não me conformo que a obra de arte seja qualquer coisa além de uma obra de arte. Não me conformo que seja um instrumento de doutrina e de propaganda, nem mesmo a serviço da Igreja. E escolho este exemplo porque estou escrevendo em toda a minha consciência de católico."

...

"Está claro que um artista, sendo um homem, se sentirá muitas vezes chamado a definir atitudes políticas e religiosas. O veículo, porém, não será a obra de arte num momento em que estará agindo com os seus sentimentos de homem e não de artista. O veículo será o artigo, o panfleto, o livro doutrinário; qualquer documento, contanto que não seja um documento da sua arte."

(JC 1, 131 e 132)

"... não é o fato de conter uma ideologia, qualquer que seja, o que desvirtua a obra de arte, porém o empenho de fazer da obra de arte um instrumento direto, digamos objetivo e programático de uma ideologia."

...

"Um romance, para ser revolucionário, não fica dispensado de ser literatura no sentido artístico."

(JC 7, 84 e 87)

E aqui se situa o problema do regionalismo, tantas vezes tratado por Álvaro Lins. No romance regionalista a intenção extra-literária aparece mais transparente; a preocupação de verosimilhança, conjugada a uma preocupação política ou social, faz muitas vezes a obra beirar o panfleto. No entanto, segundo o crítico, a preocupação política ou social "lançada em forma idealística e não apenas partidária" só poderá aumentar a grandeza do romance.¹ A aderência muito estreita ao real é um vício no romance regionalista; pois a natureza, tanto humana como paisagística, diz ele, não é estética em si, só adquirindo esse caráter quando transfigurada pelo estilo do artista. Além desta, aponta outra causa (aliás bem menos significativa) que desfigura o romance regionalista e não decorre da generosidade

1) JC 4, 84

do escritor que pretenderia fazer a revolução com a sua obra:

"E isto coincide com a tendência brasileira para a facilidade e a improvisação, torna-se um sintoma mais alarmante porque se enquadra na espécie comum da nossa produção que é em geral apressada e mal feita. Somos medíocres artesãos em literatura como em tudo o mais"... 1

Assim, o mesmo crítico que se bate pela participação do intelectual como imperativo de coerência ("O abstencionismo teria o sentido, neste momento, de uma demissão humana e intelectual sem remédio" 2) vitupera os autores que "parecem escrever menos com um espírito artístico do que com o propósito de comover ou revoltar o leitor contra a fome, a miséria, a doença, a ignorância, a sorte desgraçada das populações rurais". 3 E essa afirmativa ganha tanto mais valor quanto sabemos que o nosso Autor se abalou em campanhas políticas pelo interior de Pernambuco afora, dando, no 5º Jornal de Crítica, um "depoimento" (aliás, o título do capítulo): o seu testemunho de protesto diante dessa mesma fome, miséria, doença, ignorância e sorte desgraçada das populações rurais.

Álvaro Lins buscará fundamentação teórica para a condenação da arte sectária na Filosofia cristã e no Marxismo, em São Tomás e em Engels. A proposição marxista relativa à literatura que mais o entusiasma é "aquela que nega à obra de arte, ao livro de ficção, o direito de ser tendenciosa e sectária". 4 No capítulo "Literatura e Marxismo", do 5º Jornal de Crítica, trata longamente dessa questão. Cita a carta de Engels a Minna Kautsky criticando a maneira ostensiva com que esta no seu romance exhibia as próprias opiniões; também cita, comentando-a, a célebre confissão de Engels de preferir Balzac a Zola -- o Balzac

1) JC 5, 41

2) JC 4, 218

3) JC 6, 105

4) JC 5, 48

que declarava escrever à luz da Religião e da Monarquia.

No entanto, não é só no Marxismo que vai buscar condenações categóricas da arte-propaganda e seu corolário inevitável, a censura. No Tomismo (mais especificamente, no tomismo mediatisado pelo Maritain de Art et Scolastique, "a Arte tem uma finalidade, e regras, e valores, que não são do homem, mas da obra"¹. Essa separação entre Ética e Estética no nível da obra crítica não deixa de provocar críticas a Álvaro Lins. Assim como ele censurou Tristão por levar demasiado longe as afirmações religiosas e morais, e fazer exigências éticas onde só deveriam caber exigências estéticas, Tristão vai condenar nele o estetismo, que "pode levá-lo longe demais no seccionamento entre arte e moral".² Para Álvaro Lins, "a categoria da arte está colocada além do Bem e do Mal"³, afirmação essa inferida da filosofia aristotélico-tomista via Maritain.⁴ No entanto, Tristão acha necessário advertir seu "jovem confrade" dos "perigos de um amoralismo estético gideano" e contesta a procedência maritainiana daquilo que, no fundo, viria a ser um "totalitarismo estético", tão perigoso quanto o totalitarismo político, sendo ambos uma face nova do Monismo.

Itinerário de um crítico: do Integralismo à Esquerda radical

Um corte sincrônico dos artigos políticos levará a um necessário perfil ideológico de Álvaro Lins. Mas se nos basearmos somente no Jornal de Crítica (mesmo complementando-o com Notas de um Diário de Crítica ou os demais livros) teremos uma

1) Jacques Maritain, citado por A. Lins em JC 1, 217 e JC 7, 18.

2) JC 4, 36..

3) JC 1, 272.

4) "No domínio do Agir, o homem tem que levar em conta não só o ato, em si mesmo, mas a sua repercussão sobre os outros homens. No domínio do Fazer (e este é o da arte), o homem visa exclusivamente a obra a produzir ou produzida, em si mesma, na sua perfeição e integridade próprias."

visão incompleta de sua evolução ideológica, faltando exatamente a "moldura" dessa evolução, o princípio e o fim: o católico integralista dos anos 30 e o esquerdista radical, participante da "revolta dos Marinheiros" de 1964.

Assim, o Álvaro Lins de 21 anos exaltava, em 1933, em artigo de revista, o estado integral e o homem integral, caindo em cheio no "totalitarismo" tão anatemizado posteriormente:

"O Estado Integral não é somente jurídico. É político, é ético, é econômico, é totalitário. Naturalmente que há limites naturais para o Estado, o campo inviolável onde se move a personalidade humana, os direitos da consciência, os valores espirituais, a existência da Família que preexistiu ao Estado.

...

O Integralismo está em marcha para a vitória. Sob sua bandeira azul os "camisas oliva" vão lutar, desesperadamente, para arrancar a Nação das mãos dos medíocres, dos gozadores, dos fracos." ¹

O que se pode observar aí, no entanto, é um Integralismo matizado por aguda consciência individualista, que imporá restrições ("limites naturais") ao totalitarismo. E nesse trecho já se pode ver como começa cedo, em Álvaro Lins, o apreço por aquilo que constituirá o valor fundante da sua crítica, a que se manterá fiel até o fim: a personalidade. Além do mais, devemos inserir tais declarações no contexto da época: o Catolicismo se apresentou, na fermentação ideológica dos anos 30, quase como verdadeira ideologia. A "Ação Católica", surgida na França, vinculou-se no Brasil à Direita nacionalista, que logo se identificou com o Integralismo. No jovem católico Álvaro Lins pode-se detectar o móvel de sua adesão ao Integralismo e mesmo da simpatia com que, em 1934, encarava Hitler ²: o medo do "pe

1) "Visão Nova do Brasil", publicado em Nossa Revista, outubro de 1933.

2) "O Estado de Lutero e o Vaticano", O Estado (Recife), 8/II/1934.

rido comunista", da "onda de materialismo e de negação que tenta aniquilar a civilização" ¹ -- chavões, como se vê, bem a gosto da época, solícita à maquinaria da propaganda anti-comunista, modalidade da propaganda fascista. A Ação Integralista Brasileira tinha sido fundada em outubro de 1932; o Partido Comunista Brasileiro, fundado em 1922, estava em franca atividade; Álvaro Lins escreve esse artigo às vésperas dos levantes comunistas de 1935; em 1938 houve o golpe integralista. A época que prepara a II Guerra Mundial, também aqui no Brasil se revela bastante convulsionada.

"A concordata assinada entre a Santa Sé e a Alemanha é um sinal marcante dos tempos que correm. É o sinal de que se começa a reajustar a unidade espiritual e religiosa do Ocidente, precisamente no momento em que a cultura e a civilização têm diante de si o tremendo problema de impedir a marcha da barbária Oriental que se articula sob o controle da Rússia,"

escreve no artigo "O Estado de Lutero e o Vaticano", publicado em Recife. E depois de elogiar Hitler como "um dos mais perfeitos homens de Estado da Europa" e de procurar um embasamento de autoridade para justificar a concordata (dizendo ser o regime pleiteado pelos doutores da Igreja), vai ao ponto central, já sugerido, aliás, no início: a eficácia anti-comunista do acordo:

"Esta concordata é o ato mais expressivo da inteligência de Hitler e da compreensão que ele tem do seu papel na História contemporânea. Por maiores que sejam as nossas discordâncias doutrinárias com o programa nazista (teoria de Gobineau, divinização do corpo pela eugenia, esterilização, etc.) nós, os católicos não podemos deixar de ver em Hitler o homem que salvou a Alemanha de sua dissolução interior e que pôs um abismo entre a Rússia marxista e o ocidente cristão."

E termina, num rasgo de ingenuidade juvenil:

"O Estado de Lutero volta à cidade de São Pedro e a unidade espiritual do Ocidente já nos traz a visão encantadora de uma nova Idade Média". ²

1) Loc. cit.

2) Loc. cit.

Mas não nos apressemos em condenar o crítico pernambucano. E isso, não apenas levando em conta sua grande juventude nessa época (cerca de 21 anos): o Integralismo representou, nos primeiros anos da década de 30, a única alternativa para muitos jovens que, desencantados com o liberalismo tradicional, buscavam possibilidades de ação fora do Comunismo, ao qual estariam talvez impedidos de aderir por motivos religiosos.¹ (O "aggiornamento" católico é um fenômeno bem recente, e bem restrito). Não é outra, aliás, a razão que Álvaro Lins aponta para o entusiasmo da sua geração com o advento da Ação Integralista, no já referido artigo "Visão Nova do Brasil" -- quase que uma ingênua profissão de fé:

"Situada diante de um mundo político assaltado pelas mediocridades agressivas a nova geração procurou ficar à margem, inteiramente desinteressada do rumo do país. Nada lhe restava a fazer. Nada a fazia vibrar.

...

Como uma mensagem do verdadeiro espírito brasileiro chega-nos agora a Ação Integralista Brasileira. É a grande causa política que faltava à mocidade e que ela, desesperadamente, esperava para afirmar a sua personalidade e a sua grandeza." 2

A História mostrará como muitos integralistas, com a radicalização do nazi-fascismo, foram situar-se na fronteira oposta. Enquanto muitos esquerdistas se tornaram, sobretudo com os sucessos militares de 64, baluartes da reação... Em Álvaro Lins pode-se estudar essa passagem, bastante típica entre nós, de uma posição integralista à esquerda radical.

No entanto, a sua adesão ao Integralismo foi não apenas sem raízes, como efetivamente durou muito pouco. Em artigo escrito por volta de 1940 (publicado no 1º Jornal de Crítica) as suas

1) A Encíclica Quadragesimo Anno, de 1931, por exemplo, condena o socialismo e o comunismo.

2) Nossa Revista, outubro de 1933.

posições já se tinham alterado consideravelmente:

"A convivência doutrinária tem surgido da idéia falsa de que pode existir alguma aproximação entre a estrutura autoritária da Igreja e os sistemas totalitários. Contudo, neste caso, não há apenas uma diferença, mas também uma transcendência. Autoridade, Tradição, Ordem, são palavras do vocabulário cristão, mas há neste mesmo vocabulário outras palavras igualmente significativas: Liberdade, Justiça, Verdade." ¹

O Catolicismo é um ingrediente extremamente importante da personalidade de Álvaro Lins e se refletirá, malgrado a severa separação de águas que pretende impor a si mesmo, na sua obra.

Ele se apresenta -- e isso até o 6º Jornal -- como crítico católico, e católico radical, tendo mesmo chegado a afirmar que é o crítico católico o melhor preparado, por ser aquele que, assim como o cético, está mais apto para as visões globais:

"Nenhum outro como o crítico católico conta com tantos elementos para ser livre, imparcial e justo. Para ser compreensivo, objetivo, lúcido. Não digo que os outros, os não católicos, estejam privados dessas qualidades, mas o que afirmo é que o catolicismo torna-as mais propícias e firmes!"

"A Igreja não é um partido nem uma seita, e sim uma concepção total do Universo. De dentro dela, portanto, poderemos ter de todos os seres e de todas as coisas uma visão completa e harmônica. Ela impede a divisão, o sectarismo, o partidarismo. O homem que está de posse da verdade não precisa se irritar contra os que não a encontraram ou a perderam: ao contrário, a sua atitude é de piedade e compreensão." ²

Essas afirmações são tanto mais ponderáveis quanto integram o rodapé inaugural em O Correio da Manhã, que se tornou o primeiro capítulo do 1º Jornal de Crítica, intitulado "Itinerário". Aí reponta, no entanto, a pretensão de Álvaro Lins de se considerar, como católico, um "homem que está de posse da verdade" -- o que é bem expressivo do maciço dogmatismo que embasa a sua personalidade: a atitude de "proprietário da verdade" é um dado característico da sua crítica.

Se é verdade que a Igreja (mais correto seria dizer o Cris-

1) JC 1, 358.

2) JC 1, 21

tianismo) propicia uma "concepção total do Universo" -- na realidade tanto Cristianismo como Marxismo fornecem uma "visão do mundo", uma "filosofia de vida" -- no entanto seus adeptos não estão, ipso facto, infensos a uma atitude sectária, como quer Álvaro Lins, e como ele textualmente declara nessa espécie de apologia do crítico católico com que finaliza o artigo inaugural:

"Senhores homens de letras, de arte e de ciência, permiti, então, um pequeno conselho final em forma de discurso: não tenhais medo dos críticos católicos. Eles não têm, em geral, as paixões e os partidarismos que dividem tantos de vós que os julgais à vossa imagem e semelhança. Eles não têm as paixões dos partidos e têm uma absoluta capacidade para compreendê-las e julgá-las. Eles não estão a serviço senão de ideais de beleza e de verdade, e, portanto, a serviço da ciência mais positiva e da arte mais pura." ¹

Mas também aqui, não nos apressemos em julgar em bloco o crítico, pois no mesmo volume, no capítulo final, intitulado "Agonia dos Católicos", que deve ter sido escrito apenas alguns meses depois do "Itinerário", faz uma espécie de séria e grave autocrítica, que vem provar como era realmente problemática a afirmação feita quanto à ausência de sectarismo do católico:

"É que tanto no domínio do propriamente cultural como no domínio político, os católicos estão sempre chegando tarde demais ou nunca chegando. Em geral não sabemos conhecer a verdade quando ela se acha com os não católicos. Combatemos muitas vezes certas situações oportunas e justas simplesmente porque os seus autores não são homens de Igreja." ²

Contrapondo-se ao "conselho final em forma de discurso" do 1º capítulo, eis a advertência do capítulo que fecha o volume:

"É que muitos católicos estão sempre possuídos da tentação de repousar no seio dos que têm o Dinheiro e o Poder. E esta tentação é que explica hoje a tolerância, a con-

1) JC 1, 23..

2) JC 1, 356.

vência, a cumplicidade dos católicos em face das vitórias dos totalitarismos." 1

Álvaro Lins aceitou de bom grado a classificação que dele faz Gilberto Freyre, de "católico cético". Seu catolicismo, aliás, vai muito mais na linha de um Cristianismo trágico, à Bernanos ou Mauriac, do que de um Cristianismo róseo e bem pensante:

"Mas que culpa tenho eu, meu Deus, de me sentir tentado para os caminhos do Diabo, que são estes da danação, da agonia e do desespero?" 2

É da Igreja que diz ter tirado a sugestão para o "ecletismo" da sua crítica³; é da sua condição de católico que lhe parece vir esse sentido de militância tão presente em sua crítica, a investidura de uma missão. É o Catolicismo que o fará voltar-se, segundo ele próprio, para os problemas do tempo.

Em relação à questão do Cristianismo, como à da participação, há um paralelismo invertido dos caminhos seguidos por Tristão de Ataíde e por Álvaro Lins. A conversão de Tristão ao Catolicismo, em 1928, provoca um alargamento de interesses do crítico, segundo o seu próprio testemunho:

"Não abandonei a crítica a partir de 1928, e apenas procurei alargá-la, passando a me preocupar 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." 4

Álvaro Lins, homem de múltiplos interesses (sociais, políticos, econômicos, religiosos) sofre "transformações", consignadas no 7º Jornal de Crítica --

1) JC 1, 356

2) JC 2, 349

3) Cf JC 2, 217

4) Tristão de Ataíde, "Rememorando", in Estudos Literários, v. I, p. 34.

"transformações que (em mim) se operaram, tanto em matéria de religião como de ideologia política"

e que o fazem

"tomar como mitos certas coisas que antes (me)pareciam como valores essenciais". ¹

E restringe, conscientemente, seu campo de interesses, dentro dos limites da literatura, passando, no fim da vida, de crítico de idéias" a "crítico literário", exclusivamente. A realização estética assumirá, para ele, "o caráter de um valor humano de transcendência em termos suficientes e absolutos." ²

Assim como, a partir de determinado fato, Tristão de Atalide passa de uma concepção estética a uma concepção totalizante, esse mesmo fato, invertido nos seus termos, provoca em Álvaro Lins reação simetricamente correspondente. O último Jornal de Crítica não contém um só artigo que não seja de crítica literária: faltam os comentários à Constituição, os artigos sobre a situação no Nordeste, as reflexões sobre "Política e Marxismo", "Política e Cristianismo", "Nazismo", etc., que pontilhavam os volumes anteriores. Nada mais eloquente para provar essa mudança do que a comparação de dois textos de datas diferentes: o artigo "Depoimento de um Provinciano", de janeiro de 1946, com a sua profissão de fé na literatura, de janeiro de 1952:

"Na frente dos livros, a realidade; na frente da imaginação e da arte literária, a vida no seu estado natural" (1946)

"... desejo que se tome este gesto de retorno ao exercício da Crítica Literária como um ato de fé e confiança na Literatura. Proclamar que, para mim, está colocada acima de tudo o mais -- valor máximo e suprema finalidade da existência..." (1952) ³

A fase inicial de sua crítica é ativista e militante; a

1) JC 7, 14.

2) Loc. cit.

3) JC 5, 59 e JC 7, 19.

fase final é dedicada à "literatura pura". Seria por que, ao se "desconverter", ele teria perdido uma inconsciente intenção apologética?

A mudança de objetivos que pode ser apontada na sua crítica final é eloquente. Mais uma vez, é a comparação de dois trechos entre os quais medeia um intervalo de doze anos, que esclarecerá a evolução. Em 1940, no capítulo inicial do 1º Jornal de Crítica, onde pretende traçar um itinerário, escreve:

"Cabe ao crítico, então, como um diretor de consciência, orientar o público para o seu verdadeiro gosto e para a sua verdadeira finalidade no caminho da arte." 1

Texto que deve ser aproximado do seguinte, de 1952, tomado ao capítulo inicial do 7º Jornal de Crítica, em que também pretendia definir uma linha de trabalho crítico, pois é com ele que retorna à vida literária, depois de uma ausência de três anos:

"Naturalmente, o que procuro neste momento é definir conceitos de ordem literária, não é fixar normas para os escritores, nem traçar caminhos para as pessoas."

...
"Preocupa-me exclusivamente o resultado, que é a obra produzida e bem acabada; tão só com este objetivo busco sugerir o que me parece melhor e mais acertado para alcançar-se aquele resultado concreto." 2

Essa passagem de uma atitude ideológica a uma atitude estetizante dá margem a uma série de considerações. Ela não é exclusivamente pessoal, isolada, particular ao crítico pernambucano. Tendo nascido em 1912, atingiu a maturidade por volta dos anos 30 a 40 -- fase de profunda impregnação ideológica e religiosa, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental. Essa década, como já ficou assinalado, assiste a uma radicalização da Esquerda e da Direita; a guerra civil espanhola (1936-1939) comove o mundo; a intelectualidade católica torna-se a-

1) JC 1, 17

2) JC 7, 19

tuante (Bernanos, Maritain, Mounier -- que funda a revista "Esprit"), a Ação Católica é criada na França. É a fase em Gide de clara que "Deus está na moda". Paralelamente, nota-se um enrijecimento da posição oficial da Igreja, com a condenação do "comunismo ateu". Nesse entrelaço de forças diversas, Álvaro Lins tenta manter a lucidez: reconhece, embora se declare contra todos os totalitarismos, que no Marxismo há grandeza, enquanto que no Nazismo, só abjeção.¹ Chega mesmo a conflitar com o Tristão de Ataíde daquela época, que mostrava certa benevolência para com o fascismo de Franco, e para quem o Comunismo seria pior do que o Nazismo, porque ateu.

Mas uma mudança vai-se configurando. A 2ª Guerra Mundial intensifica o embate ideológico, é certo; no entanto, ao fim há um refluxo -- o cansaço das ideologias -- o que provocará um recrudescimento da visada formalista. É esse mesmo refluxo que pode ser apontado em Álvaro Lins e na Literatura Brasileira, sob a sugestão da hipótese da homologia escritor - sociedade proposta por Lucien Goldmann.

Efetiva-se a separação entre a problemática estética e a político-social, cuja harmonia tinha sido uma característica mais vincada do decênio de 30. As preocupações com a forma vão de par com o repúdio, por parte dos escritores, da literatura social e ideológica. A grande voga da mentalidade sociológica na Crítica cede lugar à estética; a Poética se transforma em laboratório de experimentações formais; com o surgimento da "geração de 45", instaura-se um formalismo que beira o Neo-parnasianismo, tornando-se a linguagem o núcleo de atenções de todos.

Poder-se-ia, talvez, propor a hipótese de uma alternância dialética da tônica estética e da ideológica. Assim, a primeira

1) Cf JC 4, 219

2) Cf Le Dieu Caché e Goldmann et al., Nouveau Roman et Réalité

fase do Modernismo foi predominantemente estética; a segunda fase (abrangendo o início da atuação de Álvaro Lins), mais ideológica; depois de 45, retoma-se a visada estética.

Em função dela, a crítica de Álvaro Lins sofre uma intensificação da preocupação formal: análises de rima, metro, estudo dos procedimentos técnicos, reflexões sobre a teoria dos gêneros preenchem agora a quase totalidade da sua crítica. O 7º Jornal é, a esse respeito, bem diferente dos anteriores.

O Socialista Utópico

Não era só a tensão entre o intelectual engajado e o adepto da literatura pura que existia dentro de Álvaro Lins. Em termos políticos, a sua posição também não era das mais cômodas e pacificantes. O capítulo III¹ do 5º Jornal de Crítica (o mais politizado da série) é bastante expressivo para configurar a postura política do Autor e suas dolorosas contradições.²

Ele inicia o capítulo, onde defende a criação de um partido socialista, com a caracterização dos conflitos que rasgam a sua época: conflito econômico de classes; contradição moral e política de duas gerações (velhos e jovens). No entanto, antes de introduzir a idéia que é o seu escopo máximo -- a necessidade da criação, no Brasil, de um Partido Socialista -- sente-se obrigado a se escudar nas palavras do Episcopado Brasileiro, em harmonia com o Papa, sobre a inequitatividade da distribuição dos bens no mundo e a ausência de justiça nas relações entre ca-

1) Esse capítulo, intitulado "Um Partido Socialista" foi publicado pela 1ª vez como rodapé do Correio da Manhã, a 14/XII/1945; depois, como capítulo do JC 5 (o texto que me serve de base) e republicado ainda uma vez como o capítulo 20 de A Glória de Cesar e o Punhal de Brutus ("O Medo das Palavras e um Partido Socialista").

2) Para o estudo das posições políticas de A. Lins (do 1º ao 4º Jornal de Crítica, ao menos), é fundamental a consulta a Antonio Candido "Um Crítico" in JC 5 (Introdução).

pital e trabalho. Essa referência seria imprescindível naquele momento em que o Catolicismo tão frequentemente se identificava com a direita e, numa situação limite, com o próprio Integralismo.

Não podemos esquecer que naquela época as vitórias da URSS, o avanço da sua influência nos países da Europa Central acentuavam a orientação do Papado, violentamente hostil ao "perigo vermelho". Álvaro Lins escreve numa data (1945) que medeia exatamente entre a encíclica papal que condena o Comunismo ("Divini Redemptoris", 1938) e o Decreto do Santo Ofício que proíbe toda ação conjunta com o Partido Comunista. Não é pois de estranhar que, sendo católico militante e extremamente moralista, tente firmar-se, em suas investidas socializantes, no esteio sólido de afirmações eclesiais. Não é também outro o motivo que o leva, páginas adiante do seu artigo, a afastar um problema a ser eventualmente criado: a possibilidade de um católico militante participar de um partido socialista:

"E se um partido Socialista não é ateu ou anti-católico, por que haveria a Igreja de combatê-lo, quando dos Evangelhos caem sobre todos nós os mais admiráveis apelos à liberdade, à igualdade, e à justiça nas relações entre os homens?" ¹

Proclama a necessidade de estender a Democracia do terreno político para o terreno econômico. Faz a crítica do "reformismo" do sistema capitalista, impotente diante da tese marxista da "teoria da miséria crescente", e afirma o "esgotamento do sistema capitalista, o término do seu ciclo histórico; o advento de uma nova época, o nascimento da era socialista". E aqui deparamos com mais uma das contradições em que se debaterá: de um lado, a aspiração pelo Socialismo, o reconhecimento de que

1) JC 5, 56

ele viria trazer uma possibilidade de solução na linha da justiça; de outro lado, a recusa do meio pelo qual seria implantado o Socialismo, necessariamente violento, uma vez que as condições lhe são adversas. Com efeito, o crítico defende as medidas adotadas na Rússia (e isso numa época de ferrenha propaganda anti-comunista, inclusive -- e sobretudo -- no seio da Igreja Católica), mas reage à idéia da Revolução, estabelecendo um paralelo -- que ele próprio foi buscar em Laski ¹ -- entre a Revolução Russa e a Revolução Francesa. Nessa linha de reflexão, a Revolução Francesa, que instaurou a Democracia, representava, há mais de um século e meio, ideais correspondentes aos do Socialismo. A França, ao realizar a Democracia, foi hostilizada por todas as potências de estrutura feudal e aristocrática; depois, com a marcha da História, seus princípios foram instaurados nos outros países sem sangue e sem destruição, mediante meios pacíficos. Também a Revolução Russa, diz o crítico, levantou contra ela a reação dos países capitalistas. E conclui:

"Tudo indica que, à semelhança do fenômeno histórico da Revolução Francesa, o socialismo pode ser instaurado em outros países com um desenvolvimento pacífico e legal, sem sangue, sem a guerra civil, sem o extermínio pessoal de uma classe, sem a ditadura que destrói as liberdades essenciais da pessoa humana.

A Rússia, por haver sido a 1ª nação socialista, terá o mesmo grande lugar na história dos povos que coube à França, por haver sido o 1º país liberal e democrático, embora, num caso e noutro, tenha que ser lembrada a particular e extraordinária evolução da Inglaterra. Mas as condições modernas já permitem que o socialismo obtenha no mundo a vitória por um sistema diferente do que foi criado na Rússia." ²

Que condições modernas seriam essas? Não serão as mesmas do "conflito econômico das classes", a que se refere Álvaro Lins no início do seu artigo? O exemplo moderno do Chile, culminando

1) Harold Laski, Reflexões sobre a Revolução do nosso tempo, apud A. Lins, JC 5, 54.

2) JC 5, 54-55.

com a queda e morte de Allende, agora, nos nossos dias, vem questionar seriamente a tese da implantação do Socialismo pelas urnas, ou, nas palavras de Laski, da "revolução por consentimento" (da qual um eco moderno não teria sido, exatamente, a "Revolución en Libertad" chilena?).

Aí se toca com o dedo numa das contradições de Álvaro Lins -- que é a contradição dolorosa em que se debate todo católico radical de tendência esquerdista: de um lado, a atitude de evitar a revolução, o derramamento de sangue; de outro lado, a aspiração por aquilo que a revolução acarretaria.

Essa atitude de simpatia aos ideais da Revolução Russa, aliada a outras tais como defesa do divórcio, é tão mais espantosa quanto incomum na sua época. Falar-se hoje em socialização, dentro do Cristianismo, pode parecer avançado. E o que se diria da mesma coisa na década de 40? É verdade que Álvaro Lins encontra, para algumas de suas idéias, guarida em atitudes como a de Maritain, sobretudo no que diz respeito à guerra civil espanhola. No entanto, posições como as suas foram entre nós cabeças de fila e prefiguram uma crise na Igreja Católica: na medida em que uma abertura para o social se perfaz, ela está-se cindindo. E dessa cisão -- inevitável na medida em que (malgrado concílios e renovações) a postura política oficial da Igreja estiver ao lado da classe dominante -- uma personalidade como Álvaro Lins pode ser um sinal.

No fundo, o "Socialismo" de Álvaro Lins era muito mais estilo século XIX do que século XX. Tristão de Ataíde, no já referido estudo sobre o nosso Autor, tem a intuição disso, quando diz ver com inquietação que "a repulsa do sr. Álvaro Lins aos erros políticos ou sociais dos nossos dias o está levando à nostalgia do século XIX".¹ Realmente, a defesa dos ideais do sécu-

1) Tristão de Ataíde, "Críticos", in A. Lins, JC 4, 37.

lo XIX é um dado mais ou menos constante do pensamento de Álvaro Lins:

"Sofremos a nostalgia do século XIX, na certeza de que as suas grandezas e as suas misérias estão muito acima da nossa mediocridade. E o que há de transcendente e heróico no nosso tempo -- esta extraordinária guerra das democracias contra os nazismos -- ainda é uma luta animada pelos ideais de vida do século XIX contra os ideais de morte que se levantaram neste princípio do século XX. Não tenhamos dúvida: é um patrimônio do século XIX, até há pouco desdenhado, que se está salvando nos campos de batalha da Europa.

...
Não queremos, está claro, ressuscitar ou repetir o século XIX; mas queremos valorizá-lo para continuar a sua tradição, no que ela contém de vivo e de humano." ¹

Se no campo propriamente da Literatura ele tratou primordialmente dos contemporâneos (por imposição do jornalismo), em estudos biográficos e de historiografia é em geral no século XIX que buscou seus autores: em primeiro lugar, Rio Branco (objeto não apenas de artigos críticos, mas de uma alentada obra de mais de 500 páginas), Joaquim Nabuco, Visconde de Ouro Preto, Cairu, José Bonifácio.

A grande "receita" política de Álvaro Lins é o Parlamentarismo -- sistema de governo típico do século passado. Foi a substituição do parlamentarismo pelo presidencialismo (o grande "erro político" de Rui Barbosa, através da Constituição de 1891) que abriu as portas para o caudilhismo e o militarismo tão ao gosto das repúblicas sul-americanas, diz o crítico. ²

Também na linha de fidelidade ao passado é a sua defesa do Liberalismo, concretizado através da Revolução Francesa. ³ Ele se insurge contra essa "onda geral de condenação do liberalismo", coincidindo, por estranho que pareça, com a "moda" da pa-

1) JC 1, 323

3) "Está hoje em moda maldizer essa Revolução, que representou, no entanto, uma vitória sem igual do espírito de progresso civil e político contra as forças de regresso. A despeito de seus crimes, ela tinha um potencial de cristianismo. O século XIX concretizou, assim, o liberalismo". (JC 4, 209)

2) Cf JC 5, 271 e 274.

lavra liberdade nos seus dias. Faz uma distinção entre o sentido filosófico do liberalismo e o seu sentido accidental nos últimos séculos, contaminado pela coincidência do seu advento com a vitória de "outras forças sociais", as da burguesia econômica, que desvirtuaram a sua significação. Foi o liberalismo econômico, diz ele, que arruinou o liberalismo civil e político logo nas origens.¹ Diz ainda, puxando a brasa para a sua sardinha (e ignorando as teses weberianas) que foi o Protestantismo que tornou possível o Capitalismo -- baseando tal afirmação na insuspeita autoridade de Laski, "inimigo do catolicismo", que declara, em livro sobre o Liberalismo europeu, que a Igreja Católica representara o principal obstáculo contra o Capitalismo.

Essa manifesta simpatia pelo Liberalismo e sua utopia socialista emprestam laivos lamennaisianos ao Socialismo de Álvaro Lins. A miséria do Nordeste, testemunhada por ele nas campanhas políticas, leva-o a colocar-se a questão social: a liberdade não basta, é ilusória quando faltam condições mínimas de desenvolvimento humano; é necessário promover a igualdade, ou ao menos sanar as disparidades mais flagrantes de desnível social (como aquelas apontadas no capítulo V do 5º Jornal de Crítica, entre a escola "de pobres" de Agrestina² e a escola "de ricos" do Rio de Janeiro). Seu Catolicismo é o Catolicismo Social lamennaisiano, e aliás ele segue um itinerário semelhante ao de Lamennais que, de início ultramontano, evoluiu até a adoção franca do Socialismo. Como Lamennais, Álvaro Lins parte de um ideal evangélico de justiça, mas com fidelidade à Autoridade, e finaliza os dias rompendo com a Igreja, após várias tentativas de empenhá-la ao lado das forças liberais. Como Lamennais,

1) JC 4, 209

2) JC 5, 64

pregava a liberdade de consciência, da imprensa e de culto; a separação entre Igreja e o Estado. Daí o seu apoio ao divórcio, que deveria escandalizar os meios católicos da época. Eis o que escreve em 1946, comentando o Projeto da Constituição:

"Um mínimo de coerência, por outro lado, estava a exigir, em face do espírito e da orientação da Constituição, que fosse estatuído o divórcio, ou que, pelo menos, fosse transferida para a legislação ordinária -- o seu lugar próprio, aliás, havendo a considerar também que o fim da Constituição é unir os brasileiros e não dividi-los -- a questão do casamento dissolúvel ou indissolúvel. Para estabelecê-lo como indissolúvel, a Constituição deveria conceituá-lo como um sacramento, pois só desse caráter religioso é que poderá decorrer a sua indissolubilidade. Sendo um ato civil, na legislação laica, o casamento não pode deixar de ser dissolúvel pelo divórcio. Isto é racional, é lógico, é justo. Iníquo seria acorrentar a uma obrigação religiosa do catolicismo seres que não têm religião nenhuma ou professam religiões diversas. Para ter sentido e coerência, um voto contra o divórcio na Constituição deveria ser também um voto na mesma Carta pela definição do matrimônio como um sacramento da Igreja." 1

Em mais de uma passagem do Jornal de Crítica, ao vaticinar o "esgotamento do sistema capitalista", ele proclama a falência moral da burguesia. No entanto, a falência material só se dará, diz ele, com a intervenção do Estado. No seu pensamento, economia dirigida, intervenção do Estado não representam uma realidade de anti-democrática. A situação ideal seria intervenção do Estado na ordem econômica, não na ordem espiritual:

"Eis uma boa fórmula: direção na economia, liberdade nos espíritos. O que significa a transformação da democracia de plutocrática em socialista. Muitos conceitos, portanto, terão que ser modificados, enquanto outros necessitarão de aplicação mais concreta." 2

Coerente com o princípio de "liberdade nos espíritos", prega a necessidade de salvaguardar as liberdades fundamentais, religiosas, civis e políticas: "Liberdade da pessoa física e moral, liberdade de credo, liberdade de opinião e de crítica, liberdade não apenas de pensamento -- o que pode cair em subter-

1) JC 5, 268 - 269

2) JC 5, 55-56

fúgios -- mas da expressão do pensamento através da palavra es
crita ou falada." ¹

A grande restrição que faz ao Marxismo -- no qual vê gran
deza como sistema de crítica -- é o seu monismo econômico. Por
isso, prega a necessidade de se estender a Democracia do terreo
no político para o terreno econômico; daí a insistência em fa-
zer uma distinção entre um Partido Socialista e um Partido Co-
munista:

"Para os que não estejam de acordo com o Partido Comunis-
ta e também não desejem servir à reação, os quadros ade-
quados são os de um Partido Socialista. É um equívoco dos
comunistas, ou um sinal de perigo e intolerância, o de
julgarem que são reacionários todos aqueles que estão fo-
ra das suas fileiras ou da sua 'linha justa'. Há, em gran
de número, os que, não sendo comunistas, inclinam-se para
as soluções socialistas, os esquerdistas que ficaram decep-
cionados com a sua orientação no Brasil." ²

E quais são, na prática, tais soluções socialistas? Primei-
ramente, para Álvaro Lins esse programa nada teria em comum com
certas mistificações da legislação trabalhista:

"Só um Partido Socialista, no exercício do poder, dispo-
ria de autenticidade para realizar, por exemplo, a socia-
lização da indústria dos transportes, dos combustíveis e
da energia elétrica, e lançar-se com ela para a solução
dos problemas do interior: os do povoamento, os da educa-
ção, os da higiene e saúde." ³

Mas ele próprio se antecipará à crítica de "reformismo"
que se poderia atribuir a tais idéias. No capítulo 20 de A Gló-
ria de Cesar e o Punhal de Brutus, onde transcreve integralmen-
te esse artigo⁴, originariamente de 1945, esclarece em nota de
rodapé:

"O Autor não mais pensa desta maneira, devendo acentuar,
aliás, que ao escrever este artigo, ainda não fora funda-
do no Brasil qualquer Partido Socialista. Ao Autor parece,

1) JC 4, 214

2) JC 5, 55-56

3) JC 5, 57

4) Essa nova transcrição apenas contém alterações na composição
gráfica e formal do texto; tais como nova paragrafação, in-
serção de subtítulos, etc.

hoje, em suas mais avançadas posições ideológicas, que tal solução apenas reformista é algo insuficiente e insatisfatório." 1

O grande marco para a radicalização política de Álvaro Lins, a se acreditar em Miguel Urbano Rodrigues ², parece ter sido o "caso Delgado" -- mola propulsora de um grande processo de transformações. No entanto, no capítulo inicial do 7º Jornal de Crítica (datado de janeiro de 1952), refere transformações "tanto em matéria de religião como de ideologia política". Diz que mudou, mas não mostra a mudança. Sugere uma crise religiosa que lhe roubou a fé ³ -- o que é intensificado pela utilização, como epígrafe, do trecho de um artigo de Miguel Urbano Rodrigues:

"Foi preciso que Deus morresse dentro dele para que a unidade do homem Álvaro Lins se estabelecesse sob os escombros da grande barreira." 4

E já em 1952 (portanto sete anos antes do episódio diplomático que o colocou às voltas com a PIDE) alude a decepções que o fazem voltar-se com ímpeto renovado para a literatura:

"Na medida, porém, em que via cair, a meu lado, tantos motivos de fé e confiança, cresciam também, dentro de mim, os motivos de confiança e fé na Literatura, assumindo a realização estética, na minha visão, o caráter de um valor humano de transcendência em termos suficientes e absolutos." 5

Esse retorno à literatura foi, contudo, de curta duração. Suas atividades de homem público vão fazê-lo mais uma vez afastar-se dela, e a grande guinada para a esquerda, concretizada em opções políticas radicais que vincarão seus últimos anos de vida ativa, não transparecerá na sua crítica.

1) p. 226

2) "Álvaro Lins ou a coragem de desafiar", Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 27/VI/1970.

3) As indicações de sua crise religiosa, no entanto, devem ser procuradas à margem de sua obra crítica. Em carta a Antonio Candido, datada de 4/IX/1946, declara já não ser mais católico e estar preparando-se para "fazer uma declaração pública a respeito", da qual, entretanto, não tenho notícia.

4) JC 7, epígrafe ao capítulo I. (O artigo original, "O Clérigo da Esquerda", foi publicado em 17/XI/1962.)

5) JC 7, 14.

SUMÁRIO

Neste trabalho, pretendeu-se tipificar em Álvaro Lins uma série de mudanças extremamente significativas pelas quais passou a Crítica, dos anos 40 para cá. Ao mesmo tempo que ele é um "crítico fim de linha" (pois marca, depois do apogeu, o começo do fim de certas atitudes da crítica tradicional), anuncia as novas posições.

Assim, foram apontadas nela uma série de "passagens", de alterações no solo da Crítica, e de que ele é sismógrafo sensível:

Passagem do "crítico orientador de opinião" ao "analista da literatura".

Se Álvaro Lins no 1º Jornal de Crítica se apresentava como o "diretor de consciência", que se preocupa com o Autor e com o público, no último proclama sua intenção de apenas "definir conceitos de ordem literária". Nesse movimento rumo à especialização e nessa seriedade científica com que são encarados os estudos de literatura, a crítica saiu do mercado da fruição geral para resguardar-se em publicações endereçadas aos iniciados e especialistas. Assumindo estatuto de ciência, adquiriu para si também um vocabulário próprio -- que nada tem a ver, no entanto, com as atuais luxuriantes florações vocabulares nascidas dos troncos da Linguística e da Semiologia, que pouco mais fazem, muitas vezes, que camuflar um vazio crítico. A crítica de

Álvaro Lins revela uma passagem do jargão existencial de guerra e pós-guerra (Autenticidade, Verdade, Pessoa) -- que, afinal, era do campo da Filosofia e do linguajar comum -- para um universo vocabular mais objetivado (Forma, Construção, Composição).

Essa especificação, por outro lado, postula um meio de difusão, um canal de divulgação diferente daquele até então utilizado. Assim, a crítica de hoje não se faz mais no jornal, mas no livro; não mais nos "cafés literários", na amenidade social, mas dentro da Universidade. A atual situação da crítica que, num movimento narcisista, se repensa a si própria, se debruça sobre o seu instrumental e sua metodologia para se autodefinir, já é prefigurada também nas reiteradas reflexões que a geração de Álvaro Lins faz sobre a missão da crítica e do escritor. Mas a ótica é bastante diferente: não se fala mais em missão, e sim em função -- troca bastante significativa pelo que traduz de desmitificação e dessacralização do universo da literatura. O crítico não é mais o enviado (mitto = enviar) junto à Sociedade, com uma atribuição específica, mas desempenha um papel funcional na esfera literária.

Passagem do "ato crítico" voltado para o binômio autor-obra como realidade específica, à "definição teórica", voltada para o binômio obra-gênero, como modelo abstrato geral.

Assim como, no século XIX, com a importância crescente da personalidade, dos valores do indivíduo e da história, operou-se uma crise dos gêneros -- e a obra começou a ser aferida não em relação ao gênero, mas à singularidade do indivíduo que a assumiu -- agora assiste-se ao fenômeno inverso: a obra é desligada do seu autor. E o próprio Álvaro Lins, defensor incondicional do primado da personalidade em qualquer produção humana, ad

mite até a possibilidade de, em certos casos, omiti-la no estudo de determinados autores.

Isso implica, evidentemente, um problema não apenas literário, mas de amplitude filosófica e antropológica: a morte do sujeito. É o que motiva a declaração do crítico pernambucano, no seu último livro, segundo a qual o que o preocupa agora é o "resultado, a obra produzida e bem acabada". Evidentemente, esse desaparecimento do sujeito elide não só o Autor, mas atinge também o próprio crítico, cuja atuação não terá mais como referente a sua própria personalidade, mas o seu equipamento teórico (postulando método e sistema).

Vinculada a essa questão, está a passagem da crítica psicológica e altamente biográfica para a crítica imanente formal. Em outras palavras, a derrocada do "humanismo" crítico.

Passagem da mentalidade sociológica à visada formalista.

A perspectiva sociológica, também herdeira da maré historicista inaugurada pelo século XIX (pois da obra considerada como um produto humano, ostentando forte a marca do seu criador, à sua abordagem como um reflexo da sociedade o passo não é grande) deixa de ser pertinente quando a obra começa a ser encarada como um sistema autônomo de signos. À raiz dessa atitude está o "arrefecimento" ideológico operado depois da 2ª Guerra Mundial, quando o cansaço das ideologias provocou um retorno do formalismo (não mais "artístico", como no classicismo, mas "científico"). Daí, a passagem da tônica conteudística ao primado da forma; em outras palavras, do privilégio da mensagem para o do código.

Fenômeno interligado a esse é a passagem da religiosidade exacerbada (fruto da mundial impregnação ideológica dos anos 30)

ao agnosticismo. Tristão de Ataíde encontra uma fórmula feliz para esta mudança: "Hoje, no Neomodernismo, é a busca da Forma, mais do que a da Verdade, que agita os novos." ¹

No entanto, essas várias "passagens" (muitas das quais imbricadas entre si) se perfizeram em graus diferentes de realização, ou foram apenas aventadas. Algumas delas mal estavam em germe na crítica de Álvaro Lins; foram, contudo, equacionadas com a crítica atual. Apesar da proximidade cronológica que nos vincula a Álvaro Lins, a sua época é já um "passado". E o que interessa não é estudá-lo exclusivamente em conexão com o seu tempo (exceto como etapa de qualquer interpretação), mas em relação ao nosso. Por isso, mesmo as "passagens" que ultrapassaram o crítico e sua obra foram apontadas aqui:

"O problema não é apenas apresentar a obra literária em conexão com o seu tempo", diz W. Benjamin, "mas sim tornar evidente, no tempo que a viu nascer, o tempo que a conhece e julga, ou seja, o nosso". ²

-
- 1) Tristão de Ataíde: Quadro Sintético da Literatura Brasileira, p. 149.
 - 2) W. Benjamin: "Histoire Littéraire et Science de la Littérature", in Poésie et Révolution, p. 14.

B I B L I O G R A F I A

I - De Álvaro Lins

a) Livros

- História Literária de Eça de Queiroz, José Olympio Ed., Rio, 1939.
- Jornal de Crítica, 1ª série, José Olympio Ed., Rio, 1941.
- Jornal de Crítica, 2ª série, José Olympio Ed., Rio, 1943.
- Notas de um Diário de Crítica, 1º vol., José Olympio Ed., Rio, 1943.
- Jornal de Crítica, 3ª série, José Olympio Ed., Rio, 1944.
- Rio Branco, José Olympio Ed., Rio, 1945.
- Jornal de Crítica, 4ª série, José Olympio Ed., Rio, 1946.
- Jornal de Crítica, 5ª série, José Olympio Ed., Rio, 1947.
- Jornal de Crítica, 6ª série, José Olympio Ed., Rio, 1951.
- A Técnica do Romance em Marcel Proust, José Olympio Ed., Rio, 1956.
- Roteiro Literário de Portugal e do Brasil. Antologia da Língua Portuguesa. (Co-autoria de A. Buarque de Hollanda), Civilização Brasileira, Rio, 1956.
- Missão em Portugal (1º vol.), Civilização Brasileira, Rio, 1960.
- A Glória de Cesar e o Punhal de Brutus, Civilização Brasileira, Rio, 1962.
- Os Mortos de Sobrecasaca, Civilização Brasileira, Rio, 1963.
- Literatura e Vida Literária, Civilização Brasileira, Rio, 1963.
- Jornal de crítica, 7ª série, Edições O Cruzeiro, Rio, 1963.
- O Relógio e o Quadrante, Civilização Brasileira, Rio, 1964.

b) Artigos de jornal / revista

- "Palavras simples para a minha namorada de subúrbio", A Pilhé-
ria, Caruaru, 18/X/1930.
- "Miss Flirt", P'ra você, Caruaru, 15/III/1930.
- "Do Álbum de um Moço Romântico", P'ra você, 29/III/1930.

- "Visão Nova do Brasil", Nossa Revista, outubro de 1933.
- "A Universidade como Escola de Homens Públicos", Diário de Pernambuco, Recife, 16/III/1933.
- "O Estado de Lutero e o Vaticano", O Estado, Recife, 8/II/1934.
- "Primeiro ajuste de contas", Recife, 22/IV/1936.
- "A Reação Possível", O Diário da Manhã, Garanhuns, 8/VII/1937.
- Entrevista ao Jornal O Dia, Rio, 6/IX/1940.
- Entrevista a A Gazeta, São Paulo, 8/VIII/1940.
- Entrevista a "Vamos Ler", na seção de Sérgio Soares: "Falamos Críticos", Rio, 23/X/1941.
- "Resposta a uma Carta" (a Viana Moog), O Jornal, Rio, 27/V/1943.
- "Explicação Final" (a Viana Moog), O Jornal, Rio, 6/VI/1943.
- Entrevista a O Jornal, Rio, 10/VI/1956.

II - Sobre Álvaro Lins

a) Artigos de Livros

- Anselmo, Manuel: "O Crítico Álvaro Lins", in Família Literária Luso - Brasileira, Livr. José Olympio Ed., Rio, 1943 (p. 140-147).
- Ataíde, Tristão de: "Críticos", Introdução a A. Lins: Jornal de Crítica, 4ª série (p. 11-40).
- Candido, Antonio: "Um Crítico", Introdução a A. Lins: Jornal de Crítica, 5ª série (p. 11-35).
- Carpeaux, Otto Maria: "Álvaro Lins e a Literatura Brasileira", in Origens e Fins, Edições da Livraria - Ed. da Casa do Estudante do Brasil, Rio, 1943 (p. 367-378).
- Correa, Roberto Alvim: "Álvaro Lins", in Anteu e a Crítica, Livr. José Olympio, Ed., São Paulo, 1948, (p. 217-229).
- Milliet, Sérgio: Diário Crítico, 2ª vol., Ed. Brasiliense Ltda., S. Paulo, 1945, passim.
- Simões, João Gaspar: "A História Literária de Eça de Queiroz de Álvaro Lins", in Cadernos de um Romancista, Livr. Popular de Francisco Franco, Lisboa, 1942 (p. 130-135).

b) Artigos de jornal

- Alceste (pseudônimo): "Complicações", A Gazeta, S. Paulo, 9/VII/42.

- Andrade, Carlos Drummond de: "O Escritor e sua Paixão", Jornal do Brasil, Rio, 6/VI/1970.
- Andrade, Mário de: "Um Crítico" (seção "Vida Literária"), Diário de Notícias, 24/II/1940.
- Anônimo: "A tortura da forma", Tribuna da Imprensa, Rio, 5/VI/56.
- ----- "O Estilo não é o Homem", seção "Flashes do Momento", Última Hora, Rio, 4/VI/1956.
- Ataíde, Tristão: "Missão Cumprida", Jornal do Brasil, Rio, 27/I/1961.
- ----- "O Forte de Caruaru", Jornal do Brasil, Rio, 17/7/1970.
- Barreto, Plínio: seção "Livros Novos", Diário de S. Paulo, 16/XII/1943.
- Broca, Brito: "Cinquenta anos de crítica militante", A Gazeta, S. Paulo, 16/V/56.
- Carneiro, Edson: "Um novo livro de Álvaro Lins", Diretrizes, Rio, 2/XII/1943.
- Carpeaux, Otto Maria: "A querela da História Literária", Diário de S. Paulo, 20/VII/1943.
- ----- "Brutus", O Jornal, Rio, 12/IX/43.
- Cavalcanti, Waldemar: "Confissões de um Crítico", Leitura, novembro de 1943.
- Correa, Roberto Alvim: "Ainda o Estilo", A Manhã, Rio, 3/VI/1943.
- Coutinho, Afrânio: "Eça de Queiroz", O Jornal, Rio, 11/II/1940.
- ----- "A propósito de Crítica e Rodapés", Diretrizes, 4/XI/43.
- Gesteira, Carlos: Nota in Vanguarda, Rio, 6/XII/1942.
- Holanda, Aurélio Buarque: "Pequeno Retrato de um grande Autor", Suplemento literário de O Estado de S. Paulo, 8/VI/1963.
- J.E.F. (João Etienne Filho), na seção "Tapete Mágico", 19/XII/41.
- Lima Sobrinho, Barbosa: "Álvaro Lins", Jornal do Brasil, 13/VI/1970.
- Linhares, Temístocles: "A Hora da Crítica", O Jornal, Rio, 12/X/43.
- Lopes, Silvino: Nota in A União, João Pessoa, 18/XI/43.
- Lyra, Roberto: Seção "Quinzena Literária", A Noite, Rio, 14/XII 1941.
- Machado Filho, Aires da Mata: "Aventura da Personalidade", O Estado de S. Paulo, 30/ nov./1943.

- Martins, Wilson: "Da interpretação da crítica literária", O Dia, Curitiba, 9/III/1944.
- "Depoimento de Álvaro Lins", O Dia, Curitiba, 9/XI/44.
- "O fim das ilusões", Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 11/III/1961.
- "Humano, mais que humano", Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 13/VII/1963.
- "Cadetes e Generais", Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 23/V/1964.
- Milliet, Sérgio: "Últimos Livros", O Estado de S. Paulo, 10/VII/43.
- Monteiro, Adolfo Casais: "A Missão de Álvaro Lins", I e II, O Estado de S. Paulo, 15/I/1961 e 5/II/1961.
- Moog, Viana : "Carta a Álvaro Lins" , O Jornal, Rio, 30/V/1943.
- Entrevista a O Jornal, Rio, 30/V/1943.
- Peregrino: in A Careta, Rio, 3/VI/1944.
- Pontes, Eloy: "Da Crítica", O Globo, 25/VIII/1943.
- Rocha, Hildon: "Álvaro Lins e a crítica polêmica", Diário de Notícias, 25/IX/1960.
- Rodrigues, José Honório: "Álvaro Lins", Jornal do Comércio, Rio, 20/VI/1970.
- Rodrigues, Miguel Urbano: "Álvaro Lins ou a coragem de desafiar", Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 27/VI/1970.
- "O Clérigo de Esquerda", Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 17/XI/1962.
- Sodré, Nelson Werneck: "Eça de Queiroz", Correio Paulistano, dez. 1939.

III - Bibliografia geral consultada

a) Livros

- Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur I, Suhrkamp, Frankfurt, 1958.
- Filosofia da Nova Música (trad.), Perspectiva, São Paulo, 1974.
- Amiel, Henri Frédéric: Journal Intime, 2 v., Libr. Stock, Paris, 1931.

- Andrade, Mário de: Aspectos da Literatura Brasileira, Livr. Martins Editora, São Paulo, s.d.
- Ataíde, Tristão de: A Estética Literária e o Crítico, Agir, Rio, 1954.
- Barbosa, João Alexandre: A Tradição do Impasse. Linguagem da crítica e crítica de linguagem em José Veríssimo. Editora Ática, São Paulo, 1974.
- A Metáfora Crítica, Perspectiva, São Paulo, 1974.
- Barthes, Roland: Essais Critiques, Seuil, Paris, 1964.
- Critique et Vérité, Seuil, Paris, 1966.
- Baudelaire, Charles: "Le Peintre de la Vie Moderne", in Oeuvres Complètes, Pléiade, Gallimard, 1961.
- Bello, José Maria: História da República, 5ª ed., Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1964.
- Benda, Julien: La Trahison des Clercs, Bernard Grasset, Paris, 1927.
- Benjamin, Walter: Poésie et Révolution, Denoël, Paris, 1971.
- Bosí, Alfredo: História Concisa da Literatura Brasileira, Cultrix, São Paulo, 1970.
- Bourget, Paul: Essais de Psychologie Contemporaine (2 vols.), Plon, Paris, 1899.
- Campos, Haroldo de: A Arte no Horizonte do Provável, Perspectiva, São Paulo, 1969.
- Metalinguagem, Vozes, Rio, 1967.
- Candido, Antonio: O método crítico de Silvio Romero, Boletim nº 266 da FFCL da USP, São Paulo, 1963.
- Literatura e Sociedade, Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1965.
- Formação da Literatura Brasileira, 2 vols., Ed. Martins, 2ª ed., São Paulo, 1969.
- Candido, Antonio e Castello, José Aderaldo: Presença da Literatura Brasileira, III, Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 2ª ed., 1967.
- Carloni, J.C. e Filloux, J.C.: La Critique Littéraire, Paris, P.U.F., 1955.
- Carpeaux, Otto Maria: Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira, Edições Ouro, Rio, 1968.
- Change ("Le Cercle de Prague"), Seuil, Paris, 1969.

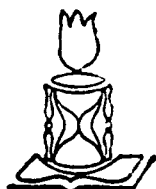
- Coutinho, Afrânio: Correntes Cruzadas, Ed. A Noite, Rio de Janeiro, 1953.
- No Hospital das Letras, Edições Tempo Brasileiro, Rio, 1963.
- Crítica e Críticos, Organização Simões, Rio, 1969.
- (direção de) - A Literatura no Brasil, vol. V, O Modernismo, Editorial Sul Americana, Rio, 1970.
- Davies, John C.: L'Oeuvre Critiquée d'Albert Thibaudet, Centre National de la Recherche Scientifique, Genève/Lille, 1955.
- Du Bos, Charles: Approximations (4^e e 5^e séries), Éditions Correa, Paris, 1948.
- Eco, Umberto: Obra Aberta, (trad.), Perspectiva, S. Paulo, 1968.
- Eliot, T.S.: Selected Prose, Penguin Books, Harmondsworth, 1953.
- Fayolle, Roger: La Critique Littéraire, Armand Colin, Paris, 2^e ed., 1964.
- Fidelino de Figueiredo: Ideário Crítico (Org., prefácio e notas de Carlos de Assis Pereira), Gráfica da FFCL da USP, S. Paulo, 1962.
- France, Anatole: La Vie Littéraire, in Oeuvres Complètes Illustrées, vols. VI e VII, Calman Lévy Éditeurs, Paris, 1950.
- Genette: Figures I, Seuil, Paris, 1966.
- Glauser, Alfred: Albert Thibaudet et la Critique Créatrice, Ed. Contemporaines, Paris, 1952.
- Goldmann, Lucien: Le Dieu Caché, Gallimard, Paris, 1959.
- Sociologia do Romance, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1964.
- Gourmont, Remy de: Promenades Littéraires, Mercure de France, Paris, 10^e ed., 1904.
- Jaloux, Edmond: Au Pays du Roman, Editions R.A. Correa, Paris, 1931.
- Lafetá, João Luiz: 1930: a Crítica e o Modernismo, Duas Cidades, S. Paulo, 1974.
- Lalonde, J.: Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, Paris, PUF, 1951.
- Lanson, Gustave: Essais de Méthode, de critique et d'histoire Littéraire (rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette, Paris, 1965.

- Lefebvre, Sanguinetti et al.: Literatura y Sociedad, Ediciones Martinez Roca, Barcelona, 1971.
- Lima, Alceu Amoroso: A Estética Literária e o Crítico, Agir, S. Paulo, 2ª ed., 1954.
- Quadro Sintético da Literatura Brasileira, Agir, S. Paulo, 1956.
- Martins, Wilson: A Crítica Literária no Brasil, Depto. de Cultura, S. Paulo, 1952.
- Moisés, Massaud e Paes, José Paulo: Pequeno Dicionário da Literatura Brasileira, Cultrix, S. Paulo, 1969.
- Mounier, Emmanuel: Le Personnalisme, P.U.F., Paris, 1962.
- Merquior, José Guilherme: Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin, Tempo Brasileiro, Rio, 1969.
- Formalismo e Tradição Moderna, Forense-Universitária do Rio de Janeiro e E. da Universidade de S. Paulo, 1974.
- Mota, Carlos Guilherme (org.): Brasil em Perspectiva, Difusão Européia do Livro, 1969.
- Pignatari, Décio: "A Situação atual da Poesia no Brasil", in Anais do 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963.
- Proust, Marcel: Contre Sainte-Beuve, Gallimard, Paris, 1954.
- Pastiches et Mélanges, Gallimard, Paris, 1919.
- Riffaterre, Michael: Essais de Stylistique Structurale, Présentation et traduction par Daniel Delas, Flammarion, Paris, 1971.
- Sainte-Beuve: Oeuvres, vols. I e II (Premiers Lundis, Portraits Littéraires, Portraits de Femme), texte présenté et annoté par Maxime Leroy, Pléiade, Paris, 1949 (I) e 1951 (II).
- Causeries du Lundi (Tomes I a XV), Garnier Frères, Paris
- Taine: Nouveaux Essais de critique et d'histoire, Lib. Hachette, Paris, 1909
- Thibaudet, Albert: Physiologie de la critique, Edition de la Nouvelle Revue critique, Paris, 1930.
- Todorov, T. (org.): Théorie de la Littérature (Texte des formalistes russes réunis, présentés et traduit par ----), Seuil, Paris, 1965.

- Veríssimo, José: História da Literatura Brasileira, José Olympio, Rio de Janeiro, 3ª edição, 1954.
- Wellek, René: História da Crítica Moderna, (trad.), vol. II (O Romantismo), Herder - USP, S. Paulo, 1967; vol. III, Herder - USP, São Paulo, 1971.

b) Artigos de jornal / revista

- Ataíde, Tristão de: "O Neo-Modernismo - A Crítica -- VI", Diário de Notícias, Rio, 29/IV/1956.
- Candido, Antonio: "Literatura e Subdesenvolvimento na América Latina", Argumento I, S. Paulo, 1973.
"Problema de Jurisdição" (seção "Notas de Crítica Literária", Folha da Manhã, S. Paulo, 11/VII/1943.
- Coutinho, Afrânio: "A Propósito de Crítica e Rodapés", Diretrizes, Rio, 4/XI/1943.



Fls. N.º 02
Pasta N.º 01
Rubrica. [assinatura]

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
COMISSÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO

14.º Tabelionato da Capital
de
SÃO PAULO
JANDYRA VAMPREO VIEIRA
ESCR. AUT.

14.º Tabelião de Notas
Rua Cardeal Arcoverde, 2210 - Pinheiros
AUTENTICO esta fotopublica - forma
extraída em maquina propria deste Cart
torio. Art. 1.º do Reg. 2142/50
Dou fé em 29/10/75
S. Paulo, 29/10/75

DECLARAÇÃO

DECLARO, para os devidos fins e de acordo com os assen-
tamentos existentes nesta Seção, que o(a) pós-graduando(a) Sr (a)
ADÉLIA BEZERRA DE MENEZES BOLIE
cumpriu todas as tarefas de seu curso de Pós-Graduação, a saber:-

- a) Disciplinas, seminários e colóquios; atividades pro-
gramadas; proficiência em línguas; exame geral de
de Qualificação; feitura do(a) Trabalho de Mes-
trado.- intitulado(a): "A OBRA CRÍTICA DE ÁLVARO LINS E
SUA FUNÇÃO HISTÓRICA....."
.....
.....
- b) No dia 26/09/75, obteve aprovação na defesa da
Dissertação por Banca Examinadora regularmente de-
signada pela Comissão de Pós-Graduação, aprovada pe-
la Congregação desta Faculdade, e constituída dos
seguintes Membros Professores Doutores: Antonio Cân-
dido de Mello e Souza(orientador), José Carlos Garbuglio e
João Alexandre Costa Barbosa.....

Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo, aos 29 de setembro de 1975.

A.C.R. [assinatura]
Presidente-Comissão de Pós-Graduação
FFLCH-USP.

Elaborado por: [assinatura]
Conferido por: [assinatura]
Visto: [assinatura]

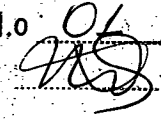
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

471/73

/ngm.

Fls. N.º 01

Pasta N.º 06

Rubrica. 

- A T E S T A D O -

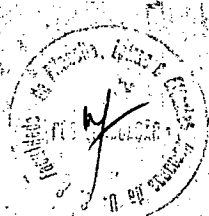
ATESTO, para fins de apresentação à FAPESP (Fund. de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), que a Senhora ADÉLIA BEZERRA DE MENESES BOLLE, matriculada no Curso de Pós-Graduação na Área Teoria Literária e Literatura Comparada - Departamento de Linguística e Línguas Orientais, tendo como Orientador o Professor Doutor ANTONIO CANDIDO DE MELLO E SOUZA, concluiu as seguintes disciplinas:

- | | |
|--|----------------------------|
| 1-"Fundamentos da análise literária"
Prof.Dr.Antonio C.de M. e Souza. | créditos-6-
conceito"A" |
| 2-"Forma e poesia"
Prof.Dr.Alfred Bonzon | créditos-6-
conceito"A" |
| 3-"A poesia de Jorge de Lima"
Prof.Dr.Alfredo Bosi | créditos-6-
conceito"A" |
| 4- Estudo de Problemas Brasileiros
(3 créditos) | nota:9,0- |

O total de créditos exigidos para defesa de dissertação de Mestrado é de 120 (artº 32 do Regulamento).

Secretaria do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, aos 14 de dezembro de 1973.


EDUARDO MARQUES DA SILVA AYROSA
Secretário da FFLCH.



reflexões sôbre o cinema

O culto é essencialmente expressão, corporal e simbólica, ao mesmo tempo, de uma religiosidade coletiva. Como o cinema hoje, ele foi, ou ainda continua sendo, um meio privilegiado de comunicação de massas. Dentro desta perspectiva, um estudo do fenômeno cultural moderno que é a comunicação maciça através da imagem, não pode deixar de abrir horizontes novos para uma reformulação do próprio culto, como de toda a cultura. É nessa perspectiva que **texto e contexto** tentará apresentar aos seus leitores reflexões continuadas em torno desses problemas.

59

SÉCULO XX: CIVILIZAÇÃO DA IMAGEM

Cada vez mais a existência dos homens de hoje situa-se no plano visual, desde a sinalização das estradas (universalmente padronizada) até as revistas em quadrinhos, desde os jornais, em que os títulos garrafais fizeram sumir os artigos e onde as fotografias devoram a parte do texto, até a T.V. e o cinema. É uma verdade à qual temos que aderir, sob pena de comprometer-se todo e qualquer processo de educação e de conscientização social: passamos de uma **Civilização do Livro** para uma **Civilização da Imagem**. Uma situação-limite disso, aliás, é extremamente bem caracterizada pelo filme de Truffaut, "Fahrenheit 451".

É bom que nos detenhamos um pouco para refletir sôbre o lugar considerável que ocupa atualmente a imagem na existência humana. A 1.ª Civilização foi a da Palavra (aliás, a 1.ª forma de toda civilização). Se se aceita como **cultura humana** o conjunto das formas de mediação postas em ação pelo Homem para comunicar-se com o outro Homem, consigo próprio e com a Realidade, é a instituição da palavra o 1.º dado da cultura. Com a escrita, posteriormente, aumenta-se extraordinariamente o alcance da palavra no espaço e no tempo. Mas a origem da escrita está no ideograma; assim, longe de ser sua forma abastarda, a imagem precedeu a escrita. A Civilização da escrita, no entanto, guarda um caráter aristocrático, oligárquico; com a imprensa, passa-se a uma civilização da quantidade, da massa. O desenvolvimento técnico da imprensa dá aparecimento à imagem, sob forma de gravura. E isso é decisivo: o texto impresso dirige-se ao espírito, e, se pode falar à imaginação, é sempre por um desvio pela reflexão abstrata. A linguagem direta da imagem fornece uma apresentação concreta da realidade: uma gravura é mais seguramente evocadora que uma longa descrição.

O mundo, até então representado por escrito, encarna-se na imagem e torna-se um mundo apresentado pela ilustração. Mas o reinado da imagem não se limita à imagem impressa: ao lado da gravura, surge a fotografia, a imagem projetada; ao lado da imagem fixa, a imagem em movimento. O cinema conjuga, na ordem da imagem, o espaço e o tempo. Por fim, os progressos eletrônicos virão harmonizar aos ritmos do elemento visual o som, restituindo assim uma plena imagem do real.

As conquistas da técnica terão um alcance antropológico extraordinário: o mundo do que chamamos meios áudio-visuais veio alargar desmesuradamente o alcance dos órgãos dos sentidos do Homem. É por isso que Gusdorf declara, em seu artigo "Réflexions sur la Civilisation de l'Image" (1), que "A Civilização da Imagem é o aparecimento de um homem novo em um mundo novo." Não nos demos conta, ainda, das seríssimas consequências que o Cinema provoca no psiquismo humano. Alguns aspectos poderiam ser levantados:

60

— quebra, sem a mínima transição, das fronteiras do tempo e do espaço. É lugar comum dizer-se que o cinema faz de nós "cidadãos do mundo": fornece escape ao isolamento geográfico, social e cultural que limitava a visão das gerações precedentes; é uma forma de presença ao mundo. Quase que um moderno dom da ubiquidade.

— universalismo. A imagem realiza sem dificuldades a comunhão daqueles que a palavra separa. As imagens dos filmes atravessam tôdas as fronteiras linguísticas; a comunicação pela imagem é universal. Terá aqui sido vencida a torre de Babel?

— fascinação da simultaneidade: o descobrimento de que, por um lado, o mesmo Homem experimenta tantas coisas diferentes, desconexas, e inconciliáveis num mesmo momento (— se o mais inflexível dos limites humanos consiste em não se poder viver senão uma vida, o cinema, disso, vem dar-nos a impressão de liberação —); por outro lado, o descobrimento de que homens diferentes em diferentes lugares experimentam exatamente as mesmas coisas — essa atmosfera de presente que a técnica moderna deu ao Homem.

— instrumento excepcional de uma formação integral. A experiência artística é imprescindível para um pleno desabrochar da personalidade. E o Cinema é a arte eclética por excelência; integra em si tôdas as manifestações artísticas, imprimindo-lhes, no entanto, sua marca pessoal e intransferível.

Há três aspectos fundamentais que validam a afirmação de que o cinema é a Arte do Século.

Em 1.º lugar, é uma Arte feita com a máquina. A idade da máquina só poderia ser plenamente representada com a ajuda de uma máquina: a objetiva da câmera, cercada de todos os demais recursos técnicos. Nunca houve, no campo propriamente artístico, um entrosamento tão fecundo, como no Cinema, daquilo que é fruto do progresso das aquisições técnicas da humanidade, com a intuição criadora do Homem. A máquina, no Cinema, não só se interpõe, como instrumento, entre o criador e a obra, mas interpõe-se, depois, entre a própria obra e o público. O fato de apresentar-se como uma "arte em conserva", uma "arte enlatada", já é suficientemente expressivo como expoente de uma civilização de século XX...

Em 2.º lugar, é a produção de uma obra artística submetida a uma entidade coletiva, fruto de uma cooperação de equipe: diretores, pro-

(1) Georges Gusdorf: "Réflexions sur la Civilisation de l'Image", in *Civilisation de l'Image — Recherches et Débats* — CCIF, Cahier n.º 33, Déc. 1960, Libr. Arthème Fayard.

dutores, técnicos de todas as classes, em colaboração. O mero fato de uma empresa artística baseada na cooperação é prova de uma tendência integradora da qual não se tem exemplo desde a Idade Média. O caráter comunitário da produção cinematográfica é representativo da tendência fundamental do mundo contemporâneo: a socialização na produção e socialização no consumo.

CINEMA: ARTE DA MASSA

É essa a 3.ª característica fundamental que faz do Cinema a Arte do Século XX. A própria expressão "Arte da Massa" já contém em si uma ambiguidade que faz parte da própria essência ambígua e move-dia da imagem cinematográfica.

Num primeiro aspecto, tal expressão pode significar, como quer Hause (2), que "O cinema significa o primeiro intento, desde o começo de nossa civilização individualista moderna, de produzir arte para um público de massas". A participação nos espetáculos cinematográficos representa em qualquer país, de 80 a 90% da participação total dos espetáculos; na França, levantamentos estatísticos (3) informam que as camadas populares vão mais assiduamente ao cinema que as camadas burguesas. Continuando o pensamento do autor acima citado (2): "O cinema é a única arte que conseguiu certas conquistas na Rússia Soviética. A afinidade entre o novo Estado comunista e a nova forma de expressão é evidente. Ambos são fenômenos revolucionários que avançam por caminhos novos, sem passado histórico que os constranja, sem contradições que os atenham e paralise, sem premissas culturais ou rotineiras de forma alguma. O cinema é uma forma elástica, extremamente maleável, inesgotável, que não oferece resistência interior à expressão de novas idéias. Um meio de comunicação sem artificios e popular, que faz um apelo direto às massas, um instrumento ideal de propaganda, cujo valor foi imediatamente reconhecido por Lenine. Seu atrativo como instrumento inacusável, quer dizer, historicamente sem compromisso, era tão grande do ponto de vista da política cultural comunista do princípio, seu estilo de livro de gravuras tão fácil de abarcar, a possibilidade de usá-lo para propagar idéias a gente sem cultura, tão simples, que parecia ter sido criado especialmente para as finalidades de uma arte revolucionária".

Mas mesmo aqui, numa citação que parecia vir reiterar a idéia de cinema como arte do povo, a expressão "arte da massa" revela-se na sua ambiguidade: é também, num segundo aspecto, a arte da massificação. Ao mesmo tempo que a cultura da massa, através dos instrumentos de "mass-media", só pode ter nascimento numa sociedade na qual a todo o contingente de cidadãos é facultada a participação na vida pública, na qual, portanto, a cultura não é mais privilégio de uma elite, os "mass-media" são também o instrumento educativo típico de uma sociedade (ou de uma estrutura social internacional) de fundo paternalista, que leva à imposição de símbolos e mitos.

Ao lado dêsse lugar que ocupa na elaboração de um idioma universal, e de uma cultura verdadeiramente encarnada, o poder da imagem coloca um sério problema para a nossa época: dirigindo-se à imaginação, sensibilidade, sem passar pelo crivo da reflexão, a imagem aprisiona a

(2) Arnold Hauser: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, vol. III, Ediciones Guadarrama, S. L., Madrid.

(3) Joffre Duzmazedier, "Lazer cinematográfico e Cultura Popular", em *Regards Neufs sur le Cinéma*, Ed. du Seuil, pp. 273, 1963.

personalidade. O modo de produção da linguagem falada faz dela, necessariamente, um instrumento de análise, enquanto que a linguagem das imagens é simultânea e totalitária; invade o espaço mental. Daí ser a imagem um meio de propaganda privilegiado. O problema fundamental que o cinema propõe à nossa época, denunciado por psicólogos, educadores, sociólogos, é justamente esse: o cinema é uma arte que predispõe à **passividade**, arrisca-se a criar uma necessidade de intoxicação.

62 O cinema cria uma **massa** de espectadores. E forja, nela, uma postura de vida e uma estrutura de pensamento. Menos que fruto, o Cinema aparece cada vez como o artesão consciente ou inconsciente da cultura popular e as vinculações da indústria cinematográfica com uma maquinaria de propaganda dirigida, com implicações, em última instância, econômicas e ideológicas, são dolorosas... Difundindo em todo o globo uma cultura de tipo homogênea, os "mass-media" — em especial T.V. e Cinema — destroem as características culturais próprias de cada grupo étnico. A universalização choca-se aí com uma certa desindividualização das características mais fundamentais de tal ou tal povo: tudo é nivelado.

O fato de os filmes, de uma maneira geral, não solicitarem nenhum esforço reflexivo por parte do espectador, gera uma visão passiva e acrítica do mundo: a aceitação dos padrões impostos. Tudo concorre para esse imenso poder sugestivo do cinema, a partir das próprias condições psicológicas criadas pelo ambiente: perspectiva de 2 horas de esquecimento, sala escura, atenção obrigatoriamente voltada para o único foco luminoso da sala, movimento ritmado das imagens, técnicas cinematográficas que levam o espectador para dentro do espetáculo, mergulhando-o numa situação de sinestesia, em que vários de seus sentidos estão implicados. (Aliás, a esse propósito, fala-se que já, em alguns cinemas dos EUA, os espectadores teriam, além do elemento visual — não só plástico, como cromático — e além do elemento auditivo, o elemento "olfativo": dispositivos especiais lhes forneceriam os cheiros adequados à imagem projetada. É claro que, nessas condições, os espectadores resfriados poderiam pagar meia entrada...)

O cinema pode ser um prazer fácil, um passa-tempo, por vezes elementar, que, excluindo qualquer esforço de compreensão, poderia por vezes aproximar-se de sono — estado de semi-vigília — ideal, portanto, para a recepção de tudo aquilo que uma maquinaria de propaganda, solidamente alicerçada, queira fornecer ao público consumidor. E o público consome mesmo — e o incorpora a si. Assim, o Cinema forja um determinado tipo de mentalidade e atitudes, que tendem a tornar-se padrões.

Há um padrão de ideal de vida, um padrão de realização amorosa (há um beijo cinematográfico, um amor cinematográfico, que o público limita-se a repetir, no seu quotidiano), um mito do herói, um mito do patriotismo (estritamente vinculado ao mito do militarismo). A vida tende a imitar os clichês: é mais fácil do que criar.

Mas não é só na linha de impingir padrões de vida e mitos, e condicionar atitudes, que a ação massificante do Cinema exerce o seu poder: é no sentido de fornecer uma válvula de escape universal para a angústica do povo. As grandes indústrias cinematográficas têm uma penetração universal.

É o cinema-evasão: a realidade é incômoda, sufocante, então vamos ao cinema para fugirmos um pouco dela. E lá nós teremos condições completas para o esvaziamento das tensões (perigosas para a estabilidade da Ordem): a identificação com as personagens miticamente

“heróis”, através de cujas ações descarregamos as emoções e, projetando-se nelas, consumamos (na tela) a nossa quota de violência indispensável a um relativo equilíbrio psíquico; a vitória (na tela), da Justiça contra a injustiça, vitória da qual até já participamos, através de um consentimento de nossa vontade; a possibilidade de vivermos situações agradáveis (que logo se transformarão em situações — protótipo de felicidade pessoal, condicionando um ideal de vida); o happy-end que consola o da vida real. Mas o grave é que essa evasão, essa fuga, não permanece apenas nas 2 horas de projeção: prolonga-se pela vida afora, fornecendo à imaginação-refúgio um alimento que lhe será suficiente... até a próxima sessão.

Será que não se poderia, integrando isso numa perspectiva histórica, comparar-se o “pão e circo” que pacificava uma plebe romana ondulante e inconformada, ao cinema e outros “derivativos” que a produção cinematográfica nacional, e estrangeira, principalmente, impinge às massas de hoje em dia?

63

É claro que essa observação diz respeito à produção média de filmes, do mercado comum, dêsses que abarrotam as salas populares de espetáculo, e que atraem o grande público — em suma, os filmes ditos “comerciais”... Mas se a produção cinematográfica não se restringe a êles, constituem êsses filmes no entanto, a esmagadora maioria. E aqui coloca-se um outro problema: os grandes filmes, aqueles que possibilitam uma experiência artística por parte do espectador, uma experiência poética no seu sentido pleno, aqueles que são fulcro de problemas sobre os quais todos têm uma urgência inexorável de pensar, — êsses possuem uma linguagem que, na maioria das vezes é hermética, fechada ao espectador comum.

Coloca-se então, aí, o problema da linguagem cinematográfica: as técnicas não verbais de pensamento e comunicação solicitam uma espécie de iniciação. O ensino linguístico é incompleto se deixar de lado a linguagem visual — linguagem que acrescentou uma nova dimensão ao nosso mundo expressivo. As emoções e opiniões que, antes, em maior quantidade, eram-nos transmitidas em linguagem verbal, “raciocinadamente”, agora são-nos transmitidas muito mais incisivamente (porque atingem diferentes esferas do nosso ser) através de uma outra linguagem, que é a cinematográfica: não discursiva, não verbal, mas totalizante. Daí a necessidade de uma iniciação para se “pensar visualmente”. Em geral, a significação das imagens escapa ao espectador médio, que as olha passivamente, sem tentar decifrá-las; é preciso aprender a ver um filme como se aprende a ler um livro. Isso postula, de início, uma atitude ativa, crítica, de “desinstalamento” intelectual, um estado de alerta: acordar. E depois, familiarizar-se com as possibilidades de expressão que a linguagem da imagem oferece: conhecer os elementos e estrutura de um filme: papel criador da câmera, técnicas de corte e montagem, iluminação, papel do som, etc., etc.

O cinema só será, no seu sentido grande, **arte das massas**, quando vier conjugado a um **processo educativo** de grande amplitude. É de novo Hauser, (Z) quem está com a palavra:

“O problema não é limitar a arte ao horizonte atual das grandes massas, mas sim estender o horizonte das massas tanto quanto seja possível. O caminho para se chegar a uma verdadeira apreciação da arte passa através da educação. Não a simplificação violenta da arte, mas a educação da capacidade de juízo estético, é o meio pelo qual se poderá impedir a constante monopolização da arte por uma pequena minoria...”

... Não há hoje nenhum caminho praticável que conduza a uma arte primitiva e, no entanto, válida. Arte autêntica, progressiva, criadora, hoje pode significar só arte complicada. Nunca será possível a todos desfrutá-la a apreciá-la em igual medida, mas a parte das grandes massas pode ser nela aumentada e aprofundada. As premissas para mitigar o monopólio cultural são, antes de tudo, econômicas e sociais. Não podemos senão lutar pela criação dessas premissas."

Adélia T. Bezerra de Menezes

AOBRA CRITICA DE **ÁLVARO LINS** e sua função histórica

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES BOLLE

"O imperador da crítica brasileira" (segundo Carlos Drummond de Andrade) é apresentado neste livro em toda a sua dimensão literária e histórica. A questão central da tese (a crítica de Alvaro Lins) e seu desdobramento (a relação crítica/vida literária, a discussão crítica impressionista vs. crítica científica, o papel da crítica engajada etc.) em suas várias colocações receberam, por parte da autora, um tratamento metodológico digno e eficiente. A crítica de Alvaro Lins, com todas as suas contradições, merecia, por sua importância, um trabalho que analisasse a sua contribuição no contexto social da época, assim como no seu contexto literário. A obra desse ensaísta pernambucano é uma história da produção literária brasileira da época, pois todos os escritores que surgiram no período foram objeto de estudo. Adélia Bezerra de Meneses Bolle é natural de São Carlos (SP). É professora assistente de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas.



ATENDEMOS PELO REEMBOLSO POSTAL



A OBRA CRITICA DE ALVARO LINS

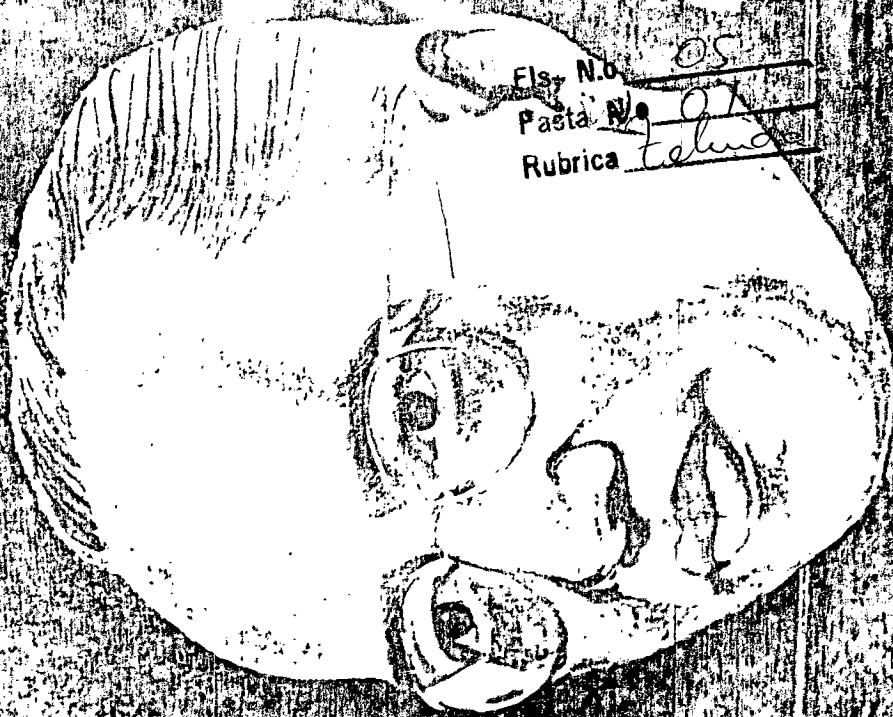
Adélia Bezerra de Meneses Bolle

Capa Ad. Lins

AOBRA CRITICA DE **ÁLVARO LINS**

e sua função
histórica

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES BOLLE



Fls. N.º 05
Pasta N.º 07
Rubrica *teoria*

A OBRA CRÍTICA
DE ÁLVARO LINS
e sua função histórica

Adélia Bezerra de Meneses Bolle



PETRÓPOLIS
1979

Sumário

A DÉCADA DE 40: COORDENADAS	9
A sociedade	10
A literatura	14
A crítica	22
O JORNALISTA	31
UMA PERSONALIDADE CRÍTICA	48
O CRÍTICO IMPRESSIONISTA	61
O CRÍTICO ENGAJADO	82
Atividade política	83
Separação de águas	85
Itinerário de um crítico: do Integralismo à Esquerda radical	93
O Socialista utópico	101
CONCLUSÃO	109
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	113

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO — SÃO PAULO
COORDENADORIA DE ESTUDOS E NORMAS PEDAGÓGICAS

3

SUBSÍDIOS A PROPOSTA CURRICULAR DE LÍNGUA
PORTUGUESA PARA O 2.º GRAU
VOL. VI
HISTÓRIA da LÍNGUA PORTUGUESA e da LITERATURA

RUBRICA

Pasta N.º 01

Fis. N.º 06

SÃO PAULO

1979

AR DE
AU

ESA

A. BOLLE

S241

SÃO PAULO (Estado) Secretaria da Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas. Subsídios à proposta curricular de Língua Portuguesa para o 2o. grau. São Paulo, SE/CENP/UNICAMP, 1978. 8v.

1. Currículo - Ensino de 2.o grau I. Título.

CENP 0085

CDU 371.214:373.5



Serviço de Documentação e Publicações - CENP

COORDENADORIA DE ESTUDOS E NORMAS PEDAGÓGICAS

Coordenadora: MARIA DE LOURDES MARIOTTO HAIDAR

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor: PLÍNIO ALVES DE MORAES

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Diretor: ANTONIO CÂNDIDO DE MELLO E SOUZA

SE — SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO — SÃO PAULO
CENP — COORDENADORIA DE ESTUDOS E NORMAS PEDAGÓGICAS
UNICAMP — UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

SUBSÍDIOS À PROPOSTA CURRICULAR DE
LÍNGUA PORTUGUESA PARA O 2.o GRAU
VOLUME VI
HISTÓRIA DA LÍNGUA PORTUGUESA
E DA LITERATURA

Equipe Responsável

ATALIBA T. DE CASTILHO

BRIAN F. HEAD

~~ADÉLIA~~ ADÉLIA BEZERRA de M. BOLLE

WILLY BOLLE

SÃO PAULO

1979

(C) PUBLICAÇÃO AMPARADA PELA LEI N.º 5.988, DE 14 DE DEZEMBRO DE 1973

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

IMPRESSO: REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO — SÃO PAULO
COORDENADORIA DE ESTUDOS E NORMAS PEDAGÓGICAS

RUA JOÃO RAMALHO, 1546
05008 - SÃO PAULO - SP.
TELEFONE: 62-0530

APRESENTAÇÃO

Este sexto fascículo da série Subsídios à Proposta Curricular de Língua Portuguesa para o 2º Grau intitula-se "Abordagem histórica da língua e das literaturas de língua portuguesa", e representa um esforço para a implementação da Proposta Curricular de Língua Portuguesa para esse grau.

A "Proposta" prevê dois objetivos específicos para o ensino da língua materna: a recepção e produção de textos (fascículos II e III desta série) e sistematização dos fatos da língua e da literatura (fascículos IV, V e VI).

Encarregaram-se da redação deste volume os Profs. Adélia Bezerra de M. Bolle, Ataliba T. de Castilho, Brian F. Head e Willi Bolle. Como os fascículos anteriores, este não representa um receituário a ser aplicado pelos Colegas que militam no ensino da Língua Portuguesa no 2º Grau, antes uma série de propostas que deveriam ser debatidas em encontros de mestres, ou em cursos de aperfeiçoamento. A equipe responsável espera que dentro em breve a Secretaria da Educação e as Universidades do Estado criem as condições para esses debates, que deveriam ser sistemáticos e permanentes.

São Paulo, 1979.

Í N D I C E

APRESENTAÇÃO

PARTE I - HISTÓRIA LITERÁRIA

1. Willi Bolle - "Introdução: O problema da história no Brasil"
2. Willi Bolle - "Modelo I de abordagem da história literária:
"O Romance Malandro!"
3. Adélia Bezerra de M. Bolle - "Modelo II de abordagem da história literária: "As Canções do Exílio: estudo comparativo".

PARTE II - HISTÓRIA LINGÜÍSTICA

4. Ataliba T. de Castilho - "Estratégias no ensino da história lingüística".

MODELO II: AS CANÇÕES DE EXÍLIO, ESTUDO
COMPARATIVO

A proposta é a de uma análise comparativa de "Canções do Exílio" da Literatura Brasileira, com vistas a uma caracterização da Poesia Moderna, em confronto com a do Romantismo.¹ Sabemos que, de Gonçalves Dias até os nossos dias, vários foram os poetas que compuseram Canções do Exílio. Serão examinadas aqui, no entanto, apenas as mais significativas para os objetivos propostos: "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, "Canção do Exílio" de Casimiro de Abreu, "Canto do Regresso à Pátria" de Oswald de Andrade, "Canção do Exílio" de Murilo Mendes, "Canção do Exílio Facilitada" de José Paulo Paes e "Sabiã" de Chico Buarque e Antonio Carlos Jobim — um leque temporal que se abre de 1843 (data da Canção de Exílio "arquetípica", de Gonçalves Dias), a 1974 (poema de José Paulo Paes).

A Canção de Exílio se alça, assim, à categoria de, como chamou Haroldo de Campos — um "topos" literário -- que foi recebendo, ao longo de suas versões, tratamento temático e formal completamente diferente.

Da leitura global do elenco desses seis poemas, a grande impressão que fica é a da funda diferenciação entre as duas primeiras e as demais. Evidentemente: Romantismo versus Modernismo. Diferenças que poderiam ser nucleadas em torno de dois polos: ruptura de linguagem, ao nível formal, e radical mudança de postura na avaliação da realidade "patria", ao ní

vel temático. No entanto, não é só de diferenças que esse confronto se alimentará: todos sabemos o quanto o Modernismo recuperou do Romantismo. O importante, nesse confronto, será a tensão presente/passado, a articulação de dois períodos, de duas "escolas" literárias (não contíguas!), de duas posturas mentais, de duas realidades históricas: um diálogo textual.

CANÇÃO DE EXÍLIO

de Gonçalves Dias (1843)

Vejamos a "Canção de Exílio" paradigma, arquetípica, presença obrigatória em qualquer antologia escolar e — por isso mesmo — indevidamente valorizada. Por detrás de sua aparente facilidade — digamos antes, simplicidade, lateja uma tensão estrutural que não é comum de se encontrar na nossa literatura romântica. Defrontamo-nos, assim, com um caso daquilo que Jausss chama de "diminuição da distância estética de uma obra prima"² — ou da "Kitschização da vanguarda".

Pois da "Canção de Exílio" de Gonçalves Dias, pode-se dizer que é tão kitsch, que até no Hino Nacional Brasileiro entrou:³

Observação:

Os textos dos poemas estudados encontram-se ao fim do ensaio, em anexo.

"Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores
Nossos bosques
têm mais vida,
nossa vida, no teu seio, mais amores"
Em outras palavras: aquilo que foi novo na sua época, de tão diluído, de tão consumido posteriormente, tornou-se um estereótipo, um clichê. Voltaremos a esse conceito mais adiante.

Todo o poema é marcado pela oposição entre um cã (em suas variantes aqui, por cá) menosprezado e um lã altamente valorizado.

Instaura-se um esquema comparativo:

minha terra tem(que a outra não tem — a saber: palmeiras e sabiá)

minha terra tem mais(do que a outra)

Os 18 primeiros versos (vale dizer, 4 das 5 estrofes) nada mais fazem, no geral, do que repetir esta afirmação (numa de suas duas versões), ou desenvolvê-la. "palmeiras" e "sabiá", atributos exclusivos da terra do poeta e, portanto, os únicos a dispensarem o "mais" que acompanha os restantes atributos, são erigidos em símbolos da pátria — e retornam, obsessivamente, nas demais estrofes assistimos a um desdobramento dos elementos que constituem "minha terra": "nosso céu", "nossas várzeas", "nossos bosques", "nossa vida" — que têm

respectivamente, "mais estrelas", "mais flores", "mais vida", "mais amores". E todos esses atributos são sintetizados em "primores", no v. 13.

Já foi suficientemente observada, ao longo dos vários estudos críticos sobre esse poema, sua ausência de adjetivos. No entanto, o esquema comparativo instaurado pela sintaxe conduz a uma adjetivação implícita:

"Nosso céu tem mais estrelas = é mais estrelado	} (do que a terra do exílio)
"Nossas várzes têm mais flores=são mais floridas	
Nossos bosque têm mais vida = são mais vivos	
etc	

Essa sintaxe qualificativa implica numa avaliação altamente subjetiva da terra natal: "O Brasil, na Canção do Exílio," — diz Merquior — não é isso nem aquilo; o Brasil é sempre mais. Mas essa expressão, de outro modo fatalmente quantitativa, transforma-se pelo sentimento de saudade em algo irredutivelmente qualificativo, no mais-melhor que o poeta, cativo de uma teimosa nostalgia, vê como aspiração suprema e como valor entre todos primeiro." ⁴

Assim, encontra-se aqui o veio ufanista do Romantismo e que, num certo sentido, marca a literatura brasileira desde os primórdios — e de que um bom exemplo pode ser encontrado em Botelho de Oliveira, o primeiro poeta brasileiro a ter suas composições imprimidas:

"As laranjas da terra
poucas azedas são, antes se encerra
Tal doce nestes pomos,

Que o tem clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
São primas dos limões, todas azedas."

(de Ilha da Maré)

Esse louvor da terra, presente nos primeiros cronistas do século XVI (e que, aliás, foi inaugurado com a Carta de Caminha) é germe do sentimento nativista, ponto de partida, embora remota, da formação da consciência nacional. Mas foi o Romantismo que dinamizou, por excelência, o mito da Pátria. E aqui no nosso poema, pátria = terra, teluricamente considerada, cujos componentes todos se reportam à natureza.

Todos os críticos falam do poder quase encantatório do ritmo desse poema — de onde a intensa musicalidade que o torna tão memorizável. No entanto, sem se pretender a uma análise exaustiva, há sutilezas no tratamento do ritmo que não podem ser negligenciadas, como a adequação do metro à psicologia. Nesse poema de 24 versos, nos 18 iniciais — exatamente naqueles em que se "descreve" comparativamente a terra natal, confrontando-a com a do exílio, o esquema rítmico é constante: heptassílabos com acentuação na 3ª e 7ª sílabas:

Minha | terra | tem | palmeiras

Onde | cânta o | sabiã

Na última estrofe, que aliás se diferencia no andamento temático do corpo do poema, o acento pode recair também na 4ª e 7ª sílabas (cf. os versos 21 e 23). No entanto, ao longo de todo o poema, cada vez que há um verso do câ (com

quas variantes de aqui e por câ, o ritmo muda: a acentuação cai na 2ª e na 7ª sílabas:

v. 3: As | aves | que | aqui | gorjeiam

v. 14: Que | tais | não | encontro eu | câ

v. 22: Que | não | encontro | por | câ

Assim, a quebra do ritmo habitual se manifesta quando o Poeta fala da terra do exílio. Para a terra estranha, um ritmo "estranho".⁵

Nesses 24 versos, todos heptassílabos, com rima nos versos pares, a repetição quase que obsessiva de certos termos (sabiã, lâ, câ) provoca um acúmulo de rimas em a — em que Cassiano Ricardo já observou o "sabor de vogal indígena".

Os possessivos (minha / nosso/ nossas/ nossos / nossa/), além do afloramento reiterado do eu lírico, são índices do Romantismo, bem como o isolamento aliado à comunhão com a Natureza — cf. versos 9 e 15: "Em cismar, sozinho à noite". Por que "sozinho", se na terra natal? A solidão, ingrediente fundamental da "cisma" romântica, intensifica o sentimento de nostalgia. Nostalgia: etimologicamente, "dor do retorno", saudade. Esse motivo é desenvolvido sobretudo no último sexteto, embora não se cite nenhuma vez a palavra saudade que, no entanto, impregna o poema todo, pois é ela que transfigura, na visão do poeta, as coisas do lâ.

Diz Walter Benjamin^{5b} que, em se tratando de uma

obra de arte, "o círculo inteiro de sua vida e do seu efeito tem tantos direitos, digamos mesmo mais direitos, que a história de seu nascimento; em consequência, seu destino, sua recepção pelos contemporâneos, suas traduções, sua glória". Assim, seria o caso de nos perguntarmos a respeito da fortuna crítica da "Canção de Exílio" de Gonçalves Dias. Vimos que -- como foi dito no início -- esse texto tão altamente memorizável, tão afinado com a sensibilidade do país, transformou-se em paradigma; sem dúvida um dos textos mais conhecidos da literatura brasileira -- nas palavras de Riffaterre, um clichê literário:

"Considera-se como clichê um grupo de palavras que suscitem julgamentos como: já visto, banal, batido, falsa elegância, usado, fossilizado, etc. Podemos inferir dessas reações a existência de uma unidade lingüística (análoga à de uma palavra composta), uma vez que o grupo é substituível em bloco a unidades léxicas ou sintáticas, e uma vez que seus componentes, tomados separadamente, não são mais sentidos como clichês. Esta unidade lingüística é expressiva, uma vez que provoca reações estéticas, morais ou afetivas. É de ordem estrutural e não semântica, pois uma substituição sinonímica apaga o clichê."⁶

Evidentemente, a percepção do clichê (o fato de reconhecer tal passagem) depende da cultura do leitor. Mas tratando-se deste texto, de grande penetração popular e, como já foi dito, peça indispensável de qualquer antologia de

poesia brasileira, esse problema dificilmente existirá.

No estudo comparativo das demais canções de exílio, a seguir, veremos como cada um dos poemas examinados re tomará esse texto que se tornou um clichê literário -- através de que operações, e com que consequências.

CANÇÃO DE EXÍLIO

de Casimiro de Abreu (1855 e 1857)

Contrapondo-se ao equilíbrio e sóbria contenção de Gonçalves Dias, há em Casimiro um derramamento que é ao mesmo tempo sentimental e formal. A partir já do volume de versos, da própria massa verbal: Casimiro compõe duas Canções de Exílio, uma de 1855 (com 42 versos), e outra datada de 1857, com 52 versos. Tudo isso para dar conta daquilo que G. Dias contém nos seus enxutos 24 versos. Apesar de um clima aparentado, esses dois autores representam níveis de tensão es trutural e temática diferentes.

Escrita 12 anos depois do poema de Gonçalves Dias, a Canção do Exílio I de Casimiro, apesar de copiar do primeiro os elementos fundamentais (amores, céu, palmeiras, sabiá, etc), opera, como já assinalou Alfredo Bosi, uma "descida de tom" em relação ao poema/clichê. Todos os estereótipos românticos aqui comparecem: o céu é de anil ou safira, e se mira nos cristais; a terra, rica e bela, exala seiva, luz e galas; o poeta, longe do ninho, sente saudades; o sabiá antes suspira do que canta. A saudade tematizada por G. Dias, sem que

fosse citada nominalmente, evidentemente vem aqui expressa com todas as letras. E não poderia ser de outro modo: a grande tônica do estro poético de Casimiro é o lirismo saudosista, determinado, em parte, por injunções de ordem biográfica (o Autor esteve em Portugal de 1853 a 1857, período em que escreveu grande parte de seus poemas, e parece ter sofrido imensamente com a privação do convívio familiar). Aliás, na fidelidade ao postulado romântico da "sinceridade", tanto ele como G. Dias escreveram suas Canções do "exílio", isto é, fora do Brasil: G. Dias, em Coimbra, e Casimiro, em Lisboa. Mas em Casimiro o que domina não é a saudade provocada pela distância geográfica da pátria:

"... dê-me de novo/os gozos do meu lar"

roga ele a Deus, na Canção de Exílio II,

"Dê-me os sítios gentis onde eu brincava
Lá na quadra infantil"

-- onde o desejo, como se vê, é menos de uma recuperação do espaço do que do tempo da infância. É a poesia da perda das coisas que o tempo carrega consigo, poesia da infância, fulcro de outro poema ainda mais famoso, do mesmo Autor:

"Oh que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!

...

("Meus oito anos")

Falei mais acima em condições biográficas para essa saudade. No entanto, muito mais importantes são as condições sociais para o florescimento dessa nostalgia romântica, que grassava na Europa (de onde a importaram os nossos poetas), comandando atitudes saudosistas, escapistas -- que, no limite, implicam no desejo de volta à situação primordial, ao útero materno (ou: lar, ninho, berço natal):

"Segundo a interpretação de Karl Mannheim", escreve Alfredo Bosi⁷, "o Romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento".

Essas atitudes mentais -- refúgio no passado, volta à natureza, tristeza, busca da morte -- extremamente encontradas nos nossos românticos, subsistem mesmo quando suas motivações remotas deixam de existir, ou quando delas se perdeu a consciência.

É na Canção do Exílio II que a idéia de morte, que inexistia em G. Dias, vai surgir. Comparece na quadra inicial, cf. vs. 1-4) que, como estribilho, é repetida quatro vezes ao longo do poema; além disso, domina toda a última parte, composta por 4 estrofes:

"Quero morrer cercado de perfumes" (v.37)

...

"E sentir, expirando, as harmonias" (v.39)

"Minha campa/Banhada do luar" (vs.41 e 42)

"As cachoeiras chorarão sentidas/porque cedo morri,
E eu sonho no sepulcro os meus amores..." (vs. 45 a 47)

Não se pode deixar de notar, aqui, a influência dos ultra-românticos portugueses, com seu romantismo soturno.

O tratamento da natureza, em Casimiro, é bastante diferente daquele do poema clichê. Aqui ela é apresentada amaciada, de uma certa maneira "apequenada" em relação à de G. Dias. Antonio Candido fala, a propósito de Casimiro de Abreu, num amaneiramento da matéria poética, à qual coresponde um amaneiramento paralelo da forma. Se em G. Dias domina uma natureza ainda indomada, em Casimiro apresenta-se uma natureza à medida do homem. Enquanto o sabiã gonçalvino canta nas palmeiras (elemento da natureza virgem, da mata), o de Casimiro canta nas laranjeiras (elemento de pomar), evidenciando a oposição terra/natureza e terra/ lar. Diz Antonio Candido:

"A sua visão exterior está condicionada estreitamente pelo universo do burguês brasileiro da época imperial, das chácaras e jardins, que começavam a marcar uma etapa entre o campo e a vida cada vez mais dominadora das cidades. Por isso, às matas, rios, píncaros e horizontes sem fim do sertão Bernardo, contrapõe laranjeiras, mangueiras e regatos; contrapõe o espaço predileto das serenatas e das merendas..."⁸.

Casimiro mostra em seu poema a imagem do bom menino : "sou bom filho", diz ele, "quero a pátria, o meu país";

sente a falta da "luz do lar paterno/ doce e terno", e dos beijos da mãe. Pode-se mesmo falar que ele infantiliza o poema de G. Dias, ao compor a sua Canção do Exílio. E assim como se operou uma infantilização do tema, também se verifica o mesmo processo ao nível formal: na Canção I, onde o esquema que domina é a repetição do 5º verso como parte integrante do último verso do sexteto, à maneira de eco --

"Seus suspiros
Suspiros o sabiã!"

-- a impressão que se retira é a de um balbúcio infantil. A isso se acresce o ritmo cantante e melodioso dos seus versos. Estamos realmente muito longe do senso de medida e de equilíbrio de G. Dias, que o aproximaria antes dos clássicos.

Temos em Casimiro um exemplo de utilização acrítica do clichê, que beira a paráfrase. Nada daquela dialética de negar/recuperar, que constituirá a paródia, nos casos que veremos a seguir. Aqui, seria mais correto falar-se em imitação, influência, decalque.

Fazendo-se um balanço das Canções de Exílio de G. Dias e de Casimiro de Abreu, teremos, além dos estereótipos de estilo (muito mais presentes em Casimiro, diga-se de passagem), quase que todo o temário romântico: sentimento da natureza, patriotismo difuso, presença de Deus, isolamento, infância, lar e pátria, tristeza, presença da morte, aspiração vaga e imprecisa, anseio por algo melhor do que a realidade em que se está vivendo; ênfase à vida sentimental; saudade.

Apesar das irrecusáveis diferenças de qualidade, há um ponto comum que aproxima as Canções do Exílio do Roman-

tismo: a atitude ufanista, de exaltação da pátria. Em ambas, manifesta-se uma valorização crítica altamente positiva da terra natal, sente-se o intuito nacional na produção literária.

CANTO DO REGRESSO À PÁTRIA

de Oswald de Andrade (1925)

Ruptura de linguagem e re-orientação temática: assim poderíamos definir os processos básicos de Oswald de Andrade na sua paródia à Canção do Exílio de Gonçalves Dias. Alguns elementos formais/estruturais do poema romântico são retomados tais e quais: o metro heptassílabo, a utilização de quadras nas estrofes iniciais, alguns versos integralmente recuperados (como o 11, 12 e 13).

Diz Riffaterre que o clichê funciona como uma espécie de citação, uma referência a certa manifestação da cultura. Isso porque ele não é autônomo, mas traz consigo, inevitavelmente, o seu contexto. No entanto, o deslocamento empresta-lhe um sentido completamente diferente. Trata-se aqui da articulação de 2 contextos: o do poema de G. Dias (Romantismo) e o do poema de Oswald de Andrade (Modernismo; Movimento Pau-Brasil), em que se instaura uma dialética de destruição/construção, inerente a toda paródia.

"Minha terra tem palmares" (v.1): a utilização do clichê é quase total... salvo duas sílabas. Mas essa alteração, mínima, traz uma mudança radical. Em lugar do elemento

de natureza, da vegetação, um elemento da História. Pois Palmares refere-se aos negros fugidos do cativo, e estabelecidos em quilombos no interior de Alagoas, formando uma república, sob a chefia de Zumbi. Assim, a terra cantada pelo poeta não é aquela que tem como atributo um elemento que, por assim dizer, independe do homem que a habita, mas antes algo "criado" pela vontade humana. E há uma irrecusável alusão a um ingrediente de "liberdade" nessa substituição; um ingrediente político, que faltava totalmente no poema clichê. Essa idéia de predomínio do mundo da cultura sobre o da natureza, em comparação com o do poema de G. Dias, aliás, marca muito este poema: pois enquanto em G. Dias predomina a pátria - natureza, em Oswald, a pátria-história. Aqui a saudade do poeta é urbana, citadina:

"Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo"

Não é a pátria em termos gerais, com sua figuração natural que é anelada, mas uma cidade. É um nativismo diferente do romântico. A idéia de pátria sofre um afunilamento: torna-se São Paulo, depois uma rua do Centro de S. Paulo (por sinal, a rua dos Bancos) e, finalmente, uma abstração: o progresso de São Paulo. Não é outra atitude que regeu a utilização do vocábulo "ouro" do v. 7: "minha terra tem mais ouro" -- evidentemente, uma referência à eventual riqueza mineral da terra, mas sobretudo, levando-se em conta o contexto urbano e as referências anteriores ao coração financeiro de São Paulo, o ouro desse mundo industrializado e regido pelo comércio, o dinheiro. Oswald utiliza-se do clichê, mas dá a ele uma orientação totalmente diferente.

Nota-se aí a influência do futurismo, no culto ao cosmopolitismo, ao progresso, à máquina, na valorização de tu do que marcasse a presença da civilização industrial. É estreito o liame entre a vida paulista e a estética modernista -- não é à toa que a Semana de Arte Moderna se processou em São Paulo.

"Nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história da arte, como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas -- povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias?"

-- diz Oswald de Andrade, em artigo do Jornal do Comércio, datado de 1921.⁹

Mas no "Canto do Regresso à Pátria" não foram de todo abolidos os elementos naturais: mar, passarinhos, terra, amor e rosas coexistem com o progresso da cidade, numa aliança de Primitivismo com Futurismo. Em outros termos, trata-se da Poesia Pau-Brasil:¹⁰

"Toda a história bandeirante é a história comercial do Brasil".

....

"Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar.

A reza; O Carnaval. A energia íntima. O sabiã."

...

"O melhor de nossa tradição lírica. O melhor da

nossa demonstração

(Excertos do Manifesto da Poesia Pau-Brasil)

"Onde gorjeia o mar" (v.2): a recuperação do clichê se faz ao nível sintático e métrico; há quebra ao nível semântico. Oswald introduz ruído: que vem fazer "mar" aí? No entanto, "mar" repercute em "palmares".

Nos versos 3 e 4, houve uma proposital substituição de "aves" por passarinhos, na fidelidade ao postulado modernista de dar estatuto de poesia à linguagem comum, ao cotidiano e ao prosaico. E esses passarinhos não "gorjeiam"; simplesmente cantam. Quem "gorjeia" é o mar. Transposição brusca, ao gosto dos futuristas. Há uma quebra de automatização, com conseqüente "chamada de atenção" para a realidade alterada.

O uso do clichê (modificado) no caso de Oswald, tem uma conseqüência específica: implica numa desautomatização da experiência, e na instauração de um novo campo de significações para se pensar a realidade terra. Não é outra a intenção de Oswald — e dos modernistas da primeira hora — ao elegerem a paródia como um procedimento privilegiado.¹¹ Fizeram do riso uma arma de luta, nas suas rebeldias estéticas. Através do riso, assumiram uma postura desmitificadora — como no v.6: "E quase que mais amores" — em que a introdução de um modificador, com função humorística, tem um grande potencial crítico: "relativiza" o dogmático e solene do texto clichê, propiciando uma volta à realidade. O bom humor, o

"claro riso dos modernos" contrapõe-se à seriedade dos românticos, à gravidade posuda dos parnasianos.

A propósito de parnasianismo, observa-se neste poema um dismantelamento definitivo da métrica. Oswald embaralha todo o arranjo rítmico feito por G.Dias. Aliás, a sua poesia "pau-brasil" foi considerada o "primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro" (Cf. Paulo Prado, no Prefácio ao primeiro livro de poemas de Oswald de Andrade).

A intenção paródica de Oswald aqui, e de paródia não apenas ao nível da mensagem mas também do código — e, portanto, com a utilização do clichê, nas suas exigências sintáticas (cf. a subordinação das orações, nos versos 11-12 e 13-14), não lhe permitiu as ousadias de "telegrafismo", de técnica sincopada, das "palavras em liberdade" que aparecem em outras produções suas. Há aqui apenas uma tímida tentativa de cumprir a divisa futurista "Nada de pontuação"¹² cf. sobretudo o v. 9 : "Ouro terra amor e rosas. Como se vê, neste poema as grandes rupturas se situam a nível da métrica e quanto às experimentações semânticas. E um exemplo — este, modesto, — de fala coloquial brasileira: o pra do verso 14, em lugar de para:

"A língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milenária de todos os erros. Como falamos. Como somos".

(Manifesto da Poesia Pau-Brasil)

CANÇÃO DO EXÍLIO

de Murilo Mendes (1925 - 1929)

O início do poema de Murilo nos coloca no universo da canção de G. Dias, para depois quebrar violentamente a expectativa montada: mais uma vez, o clichê é construído/destruído. O texto-referência (Romantismo) é convocado para ser arrasado. Murilo faz uma leitura ideológica de G.Dias, indo muito mais longe do que Oswald de Andrade fizera. Pois tudo o que a terra de Murilo tem, na realidade não é dela, mas vem de fora. Todos os atributos usados para caracterizar "minha terra" são elementos estranhos a ela, remetendo à Europa e aos Estados Unidos — figurando, portanto, uma situação de colonialismo.

Em lugar da palmeira e do sabiá, a terra de Murilo tem macieiras de Califórnia e gaturamos de Veneza. Uma observação já quase que mais anedótica do que interpretativa diz respeito ao significado de "gaturamo" — ave da família dos Tráupidas, sinônimo do passarinho "tem-tem". Tem-tem: nada mais expressivo para sintetizar, comicamente, o poema de G. Dias, que, como vimos, apresenta uma verdadeira abundância dessa forma verbal, ao caracterizar a terra pátria: "tem palmeiras", "tem mais estrelas", "tem mais flores", "tem mais vida", "tem primores". Seria a escolha desse passarinho uma alusão velada aos diversos tem do poema parodiado?

Na realidade, a terra de Murilo não tem nada que seja dela própria, não é uma pátria "nacional", levando o

poeta dizer:

"Eu morro sufocado
em terra estrangeira" (v.11 e 12)

— o que parece antecipar aquilo que o historiador Sérgio Buarque de Hollanda dirá, uma década mais tarde, em Raízes do Brasil:

"A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra."¹³ Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem."¹⁴

Trata-se do topos das "idéias fora de lugar", que embasa o pensamento de Roberto Schwarz,¹⁵ ao detectar o nexo da nossa vida social: o que ele chama de "descompasso ideológico", isto é, o desconcerto de uma sociedade escravista, mais

as idéias importadas do liberalismo europeu. De onde a sensação de que, no Brasil, as idéias estão deslocadas em relação ao seu uso europeu; há um desacordo entre a situação local e o molde importado. As "nossas" coisas, assim, não são nossas — "Tupi or not tupi, that is the question" — já disse Oswald de Andrade no seu "Manifesto Antropófago".

Esse princípio de importação cultural adquire uma nota "Kitsch" com a Gioconda assistindo aos sururus em família — imagem de uma força plástica surpreendente, e de um grande poder irônico e humorístico. A Gioconda significaria a importação de um bem cultural, que aqui assume o papel de atribuidor de status e de distinção. É "Kitsch" não apenas no sentido que lhe atribui Umberto Eco¹⁶, de algo que surge consuído, mas também no sentido de uso deslocado: a inserção em outro contexto cultural; o mau gosto provocado pelo desvio do uso.

A realidade das "coisas fora de lugar", no sentido ideológico, traduz-se no poema por "imagens fora de lugar". Em outras palavras: as imagens deslocadas, superpostas, que o poema apresenta, estão em homologia com as idéias fora de lugar. A estrutura social é encontrada ao nível formal do poema. Na Canção do Exílio de Murilo Mendes, os gaturamos de Veneza que cantam em macieiras da Califórnia, os pretos em torres de ametista, os sargentos do exército como cubistas, os oradores e os pernilongos — todas essas imagens superpostas, fora do eixo, remetem ao Surrealismo. Pois é surrealista o processo de formação de imagens, como as forjadas nos sonhos; a procura do insólito, aproximando palavras e realidades que transgridem leis do espaço; o desafio à lógica; a fragmenta-

ção.

Enquanto no poema de G. Dias os atributos da terra (palmeiras, sabiã, aves, estrelas, flores, céu, várzea, bosques) remetem todos à natureza, teluricamente considerada, e apresentam uma unidade cósmica, o equilíbrio daquilo que é organicamente relacionado e que comparece para compor um todo harmonioso — em Murilo Mendes os atributos configuradores de terra (poetas, sargentos, filósofos, pretos, polacos, oradores, pernilongos, etc) fazem parte de campos semânticos diferentes; são ligados entre si por associação livre. Caracterizam o universo fragmentado do mundo de pós-guerra (ainda a Primeira!) Assim como a rima e a cadência gonçalvina foram aqui desmanteladas, também o universo semântico.

Esse inegável pendor surrealista e cubista se revela também na renúncia a todo aspecto ilusório na avaliação da própria terra, por parte de Murilo: sabemos que esse desejo de destruir as ilusões é uma marca da estética surrealista; assim como a revolta contra um modo de pensar burguês, racionalista e otimista. Com efeito, a "leitura" que Murilo faz de G. Dias opera um total desmascaramento. Assim, a "saúde" em Murilo não é aspiração de volta a um bem que existe na sua pátria, e do qual está separado em termos de espaço, mas o anseio por algo que só existe a nível de aspiração:

"Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiã com certidão de idade!"

(vs. 15 e 16)

Murilo Mendes destrói o nativismo. E quando faz uma afirmação positiva, em relação a algum produto da sua ter-

ra —

"Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas"

(vs. 12 e 13)

(versos que têm a mesma estrutura sintática, quase a mesma escolha lexical e marcação rítmica do poema clichê), o poeta põe uma adversativa, que vem "corrigir" a única possibilidade de valorização levantada ao longo de todo o poema:

"mas custam cem mil réis a dúzia" (v.14)

Mais uma vez, é feita uma "leitura ideológica" do poema de G. Dias: os produtos naturais da terra — a "matéria prima" — não estão ao acesso do povo autóctone — configurando uma situação de exploração e de desequilíbrio econômico.

Evidentemente, sente-se aqui a repercussão da atenção modernista ao peculiarismo brasileiro, à problemática da nacionalidade — mesmo que esta tenha o seu sinal invertido, como aqui, no caso deste poema. É importante assinalar-se que Murilo Mendes também, à semelhança de Oswald e dos modernistas da fase heróica, dedicou-se ao gênero da história paródica, compondo o volume História do Brasil (Rio de Janeiro, Ariel Ed., 1932) — que parece ter, como no caso do nosso poema, uma intenção de total desmitificação:

"A gente não pode dormir

com os oradores e os pernilongos" (v.7 e 8)

O país de natureza pródiga, das matas e bosques, é também a pátria tropical dos pernilongos. Mas tão nocivos quanto eles,

tão perturbadores, é o vezo da eloquência dos nossos poetas. Os oradores e os pernilongos são equiparados ao nível de sua "produção": o zumbido. Isto significa crítica à poesia verborrágica e discursiva, que tanto marca a nossa literatura e a nossa vida intelectual. Combate ao estilo retórico e à sonoridade vazia dos seus antecessores, sobretudo os parnasianos.

Esse poema é, assim, um testemunho de consciência crítica do poeta em relação à História do seu país: ele não "moderniza" (ou corrige) apenas o clichê de G. Dias, reorientando a saudade telúrica do poeta romântico para uma saudade urbana, alterando o critério de valores pelos quais os atributos da pátria são valorizados; na realidade, ele radicaliza a leitura que fizera Oswald de Andrade. Enquanto que no poeta paulista havia uma "correção" daquilo que devia ser valorizado na pátria, em Murilo há um desmascaramento, uma negação de qualquer atributo pessoal dessa terra. Em outras palavras: no texto de Oswald, o "objeto" da paródia é o conceito de terra, mas o "processo" valorativo permanece intacto; aqui, o golpe atinge muito mais fundo: nega-se o próprio caráter nacional dessa terra, caracterizando, assim, uma situação de colonialismo, de alienação (também no sentido etimológico: alienus = alheio, estranho).

CANÇÃO DO EXÍLIO FACILITADA

de José Paulo Paes (1973)

José Paulo Paes operou uma redução extrema do texto clichê da Canção de Exílio. De Gonçalves Dias, soube apre-

ender o que era fundamental: a estrutura básica da oposição lá e cá — o que, junto com sabiá, determinou as rimas do poema, todas em oxitona a; além disso, a valorização do lá (através da interjeição ah!) e o menosprezo do cá (interjeição bah!). O que é digno de nota é que, apesar da incrível redução e contenção verbal, o clichê é reconhecido no poema de José Paulo Paes, pelo jogo estabelecido apenas com esses elementos mínimos, que garantiram uma fidelidade semântica ao texto base.

O poema é constituído de dois pares de versos, com postos de monossílabos tônicos em a, que emolduram 5 versos mediais compostos de dissílabos (com ressalva feita a sabiá, que é trissílabo). Ao advérbio lá segue-se uma interjeição exclamativa — ah!, que denota uma avaliação positiva, a expressão de um sentimento de admiração, aspiração, elã para. No par de versos finais, ao advérbio cá segue-se uma reação que implica numa avaliação negativa: bah! = barbaridade! (Cf. Dicionário Aurélio) -- uma interjeição que pode expressar repulsa e também desânimo. Mas o que importa é que o lá inicial é "desenvolvido" no corpo do poema: os 5 versos mediais são uma espécie de explanação dos elementos que ele contém, enquanto que ao cá não se segue nada, ou antes, segue-se o silêncio, expresso pelo espaço em branco. Ao lá segue-se um espaço preenchido; ao cá segue-se um espaço em branco. Portanto, tensão entre uma presença suspirada versus uma ausência deplorada = saudade. Em outros termos: há aqui a utilização do espaço com uma carga semântica, o que é um postulado fundamental da poesia concreta:

"... produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal) a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico ..."

(do "Plano Piloto para a poesia concreta", de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos)¹⁷

Se em Murilo Mendes, como vimos, o arcabouço métrico e rítmico do poema de G. Dias já tinha sido arrebatado e em Oswald de Andrade o verso ainda era respeitado como "unidade rítmico-formal", aqui aboliu-se tudo isso. O que se observa, neste poema, é a substituição da estrutura frásica, própria do verso, pelo emprego de palavras ilhadas, que se relacionam espacialmente:

"é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de analítico-discursivamente",

diz Apollinaire, citado pelo Plano Piloto dos poetas concretos

A utilização de figuras de repetição sonora — a rima obsessiva em a — é o grande elemento unificador do poema. Augusto de Campos fala das relações gráfico-fonéticas da

poesia concreta que, aliadas ao uso do espaço como elemento de composição, "entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego"¹⁸. Pois a poesia concreta, que é para ser vista, não é menos para ser ouvida — levando ao famoso postulado da criação de uma área lingüística "verbivocovisual" que, como reza o já citado Plano Piloto "participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra". (p. 157).

No entanto, o abandono do encadeamento lógico-discursivo não impede que esse reduzido poema faça uma interpretação e mesmo uma leitura crítica da Canção do Exílio do Romantismo, como ficou dito acima. Vamos ver as possibilidades semânticas que as palavras do trecho medial do poema abrem. Em outros termos, vamos passar à decodificação daquilo que o lã do poema contém:

sabiã: fidelidade lexical ao texto-clichê; a ave símbolo do Brasil.

papã: linguagem infantil para pai. Remete a pátria, que tem a mesma raiz de pater = pai. Alusão aos versos da Canção de Exílio de Casimiro de Abreu:

"Falta a luz do lar paterno/Doce e terno". Evidentemente, a alusão ao pai, nesse contexto de carência afetiva, significa uma infantilização: a nostalgia da vida resguardada da insegurança, a regressão psicológica implicada na relação de "filhinho de papai". A idéia de "facilidade" (cf. o título!) comparece de duas maneiras: a simplificação implicada na linguagem infantil; o comodismo (vida facilitada) sugerido pela vida familiar.

manã: a comida que cai de graça dos céus, e pela qual não se lutou. Há uma relação deste termo com a palavra que a precedeu, papá, em 2 níveis. Em primeiro lugar, reiterando o significado de comodidade infantilizada que significa a terra natal: aquele lugar onde a criança é alimentada sem esforço próprio. Em segundo lugar, um fato estilístico. Depois de papá, esperar-se-ia o termo mamá. Mas há a destruição da previsibilidade, com a utilização de manã -- o que, nos termos de Riffaterre, constitui um estímulo.

sofá: comodidade, instalamento burguês. Alusão ao verso "mais prazer encontro eu lá". Mais uma vez, impõe-se a referência às facilidades (cf. de novo o título!) da vida cômoda.

sinhá: a mulher (da época do Romantismo). Uma interpretação mais afoita daria como referência a este termo o v. 2 da Canção de Casimiro de Abreu: "Meus amores ficam lá!" e os versos 21 e 22 da Canção de G. Dias: "Sem que desfrute os primores / Que não encontro por cá". Não seria a mulher, nesse universo de facilidades, um bem "desfrutável"? Assim como há uma relação especial na direção vertical entre algumas palavras desse poema entre si (já vimos a ligação entre papá e manã; entre manã e sofá), impõe-se uma ligação entre sofá e sinhá.

Como se vê, o título "Canção de Exílio Facilitada" se explica: não só porque trabalha com um número muito reduzido de elementos, mas também porque todos os substantivos que compõem este poema, com exceção de sabiá, aludem a uma reali-

dade de facilitação, que a vida na casa paterna traz consigo. O cã é menosprezado em detrimento do lá, porque no lá há uma série de "comodidades" (facilidades...) de vida.

O poema de José Paulo Paes, assim, desmascara a aspiração por uma vida burguesa, que o conceito de "pátria" pode implicar. Revela aquilo que no texto romântico estava camuflado, por debaixo da eloquência da sintaxe e dos adjetivos. Mas é muito mais no texto de Casimiro de Abreu do que no de Gonçalves Dias que se baseia a "Canção de Exílio Facilitada" de José Paulo Paes.

SABIÁ

de Chico Buarque e A.C. Jobim

"Sabiá", de Chico Buarque e Jobim recupera, da Canção - clichê de Gonçalves Dias, ao nível léxico, além de sabiá, alguns ingredientes da terra natal: palmeira, flor, an. r. No entanto, a terra atual a que se alude no poema de Chico se caracteriza pela carência desses elementos configuradores:

"... uma palmeira / que já não dá"

"... a flor / Que já não dá"

"... algum amor / Talvez..."

Cada atributo caracterizador da terra é apresentado e é ao mesmo tempo elidido -- levando a supor uma qualquer situação anômala. Pois o torneio sintático "que já não dá" leva a supor que "houve" em alguma época; "já não dá" supõe que

algum dia "deu". Há uma tensão entre passado (foi lá que ouvi cantar) e o futuro (vou voltar; hei de ouvir; vou deitar ; (vou) colher; não vai ser em vão; a nova vida vai chegar; a so lidão vai-se acabar), que é o tempo verbal que domina neste poema. Enquanto que a "saúde" de G. Dias tinha uma dimensão sobretudo geográfica, aqui a distância que separa o eu poético da terra natal não é apenas espacial, mas temporal. Essa tensão entre passado e futuro (saúde e anseio de voltar) leva a escamotear totalmente o presente, que não existe, sendo marcado pela negação: não dá, não há. E note-se que este futuro, formado pelo auxiliar ir mais infinitivo, é utilizado, conforme reza a gramática de Celso Cunha, "para exprimir o firme propósito de executar a ação, ou a certeza de que ela será realizada em futuro próximo."

Assim, contrapondo-se à imprecisão romântica, que coloca em mãos alheias a possibilidade de uma eventual volta à terra natal

"Não permita Deus que eu morra
sem que volte para lá"

aqui se manifesta uma vontade firme, que decidiu voltar ("E é pra ficar) -- não porque a terra natal apresente tais ou tais atributos (como na canção romântica), pois ela já os perdeu, mas porque lá é o lugar do poeta, e é lá que canta o sabiá (vale dizer: é lá que é o Brasil).

Aqui se manifesta aquilo que Merquior, em seu ensaio sobre Gonçalves Dias, classifica como uma característica própria do brasileiro:

"Profundamente brasileira é a saudade da terra na tal, na forma de um desprezo cego pela realidade objetiva do país. Boa ou ruim, promissora ou aflitiva, essa realidade jamais conseguirá demover o saudoso de seu amor obstinado à terra."¹⁹

Pois mesmo a possibilidade de o poeta, no presente, encontrar o 3º elemento configurador da terra natal (amor) é colocada em dúvida:

"E algum amor/talvez fosse espantar / as noites..."

Essa modificação, provocada pelo advérbio de dúvida, relativiza o texto romântico, num procedimento semelhante ao de Oswald de Andrade, com seu verso "E quase que mais amores".

Ao longo do poema manifesta-se uma coincidência entre a volta, ou melhor, o desejo de voltar e a chegada de uma "nova vida" -- que é a retomada do "dia" anunciado na 2ª estrofe. E aqui encontramos, em pleno funcionamento, um dos "to pos" da canção brasileira de protesto: o dia que chegará e virã transfigurar a realidade, trazendo a libertação. Mas não só na canção brasileira o "dia" é uma metáfora de "libertação", enquanto seu contraponto "noite" ou "trevas" significa opressão:

"Nos tempos de trevas
Também há de se cantar?
Neles também há de se cantar:
Os tempos de trevas"

escreve Brecht em plena vigência do Nazismo.

Em termos brasileiros, abundam exemplos desse dia que, por si sô, parece ter uma função soteriológica. É o que apontou Walnice Nogueira Galvão: "Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da Moderna Música Popular Brasileira, destaca-se "O DIA QUE VIRÁ", cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico."²⁰ Diz a autora que esse dia vem independentemente da ação empreendida para que ele chegue. A possibilidade de mudança social, assim, é mitificada, pois delega-se a uma entidade mítica, o "dia" a iniciativa de vir a transformar a realidade.

No entanto, há uma "ambigüização" da esperança e da certeza da volta do exílio, que é manifestada na estrofe 3:

"Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz a estrada de me perder"

A certeza é posta em questão. O final confiante da canção — "Sei que a nova vida / Já vai chegar / E que a solidão / Vai-se acabar" — não contradiz um pouco esta seqüência insegura, em que se reitera a idéia de engano e de perda?

Assim, a grande mudança dessa canção em relação ao texto clichê é a diferença na avaliação da realidade da pátria, e a aspiração por uma mudança da situação presente que, sô ela, propiciaria a possibilidade da volta, do fim do exílio.

CONCLUSÃO

O balanço das análises das Canções do Exílio aqui examinadas leva a se estabelecer uma diferença radical entre as Canções do Romantismo e as do Modernismo. Com efeito, os poemas de Gonçalves Dias e de Casimiro de Abreu, como vimos, revelam uma consciência altamente positiva do país, expressando uma vertente ufanista da literatura brasileira. Essa postura de valorização da terra origina-se de uma experiência de país novo, "país do futuro", pleno de esperança de realizações, ainda maravilhado diante de suas grandiosidades anturais. Além disso, por volta do Romantismo, a atitude nativista tem um lastro histórico: a Independência do Brasil era ainda jovem (medeiam apenas 21 anos entre o grito do Ipiranga e a publicação da Canção de G. Dias), e este país colonizado precisava marcar sua posição, sobretudo diante do antigo colonizador. O "exílio" de onde os poetas românticos escreveram nada mais é do que a antiga mãe-pátria lingüística. O "cã" menosprezado, em ambos os poemas, é sempre o mesmo, Portugal. Contrapondo-se a isso, das demais Canções do Exílio do Modernismo, depreende-se uma consciência negativista, de carência.

Assim, no estudo comparativo das Canções do Exílio pode-se acompanhar a passagem de uma visão otimista para uma consciência pessimista de subdesenvolvimento. Essa alteração de perspectiva na avaliação da realidade pátria, detectada, aliás, no conjunto da literatura brasileira pelo escritor Mário Vieira de Melo, é retomada por Antonio Candido em seu ensaio sobre "Literatura e Subdesenvolvimento".

"Até mais ou menos o decênio de 1930", diz ele, "predominava entre nós a noção de "país novo", que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificações essenciais na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de "país subdesenvolvido". Conforme a primeira perspectiva, salienta-se a pujança natural e, pois, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que sobra".²¹

Em todas as Canções de Exílio estudadas, do Modernismo para cá, nota-se a negação da visão romântica ufanista, em graus de intensidade diferente. Em Oswald de Andrade, há uma "correção" da visão de pátria; Murilo Mendes, radicalizando a posição anterior, destrói o nativismo; José Paulo Paes desmitifica o sentido burguês da pátria, "apequenando-a" consequentemente; em Chico Buarque, a terra natal é caracterizada pela carência.

Essa tônica de uma nova avaliação da terra natal, aliás, dominará a maioria das demais canções modernas calcadas sobre o texto de G. Dias. Em todas, há algo de diminuído em relação à terra natal, de pessimista, de carente. É o caso, para tomarmos ainda alguns exemplos, de Vinicius de Moraes, com o poema "Pátria Minha":

"...

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...

Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!)
tão feias

De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
Tão pobrinha!

...

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem
ostenta

Lábaro, não; a minha pátria é desolação
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
E praia branca ...

...

Que vontade me vem de adormecer-me
Entre teus doces montes, pátria minha
Atento à fome em tuas entranhas
E ao batuque em teu coração".

É o caso também de Mário Quintana, em cujo poema, "Uma Canção", a terra natal é caracterizada pela ausência:

"Minha terra não tem palmeiras
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis
nas palmeiras que não há.

...

...

Terra ingrata, ingrato filho,
Sob os céus de minha terra
Eu canto a Canção do Exílio"

Essa diferença de enfoque aflora da maneira menos sutil possível na canção "O Subdesenvolvido" (música de Carlos Lira e letra de Francisco de Assis), que surgiu no antigo CPC, ou Centro Popular de Cultura. Nela, há a paródia de Casimiro de Abreu e demais românticos; uma paródia desmitificadora de toda a literatura ufanista:

"O Brasil é uma terra de amores
alcatifada de flores
onde a brisa fala amores
nas lindas tardes de abril.

Correi pras bandas do sul
debaixo de um céu de anil
encontrareis um gigante deitado
Santa Cruz
Hoje o Brasil.

Mas um dia o gigante despertou
deixou de ser gigante adormecido
e dele um anão se levantou
era um país subdesenvolvido

Subdesenvolvido
Subdesenvolvido
Subdesenvolvido
Subdesenvolvido

A pátria não mais vai ser exaltada, mas vista na sua realidade de subdesenvolvimento. Visão realista que, esta sim, e não a louvação grandiloquente e ufanista, é uma forma de amor.

N O T A S

- 1) Um estudo comparativo das Canções do Exílio, sob o título de "Migração de um topos" constitui parte central de um curso dado por Haroldo de Campos na PUC de São Paulo, no 2º semestre de 1973, conforme consta do Programa mimeografado dos Cursos de Pós-Graduação.
- 2) Para Hans Robert Jauss (A História Literária como desafio à Ciência literária), distância entre o "horizonte de expectativas de um determinado universo literário e a aparição de uma nova obra -- cuja recepção pode ter como consequência "mudança de horizonte" pela negação de esquemas já mastigados e pela contribuição de informação nova.
- 3) Cf. observação de Cesare Segre: "A Canção do Exílio de Gonçalves Dias e as Estruturas no tempo", in Os Signos e a Crítica, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- 4) José Guilherme Merquior: "O poema do lá", in Razão do Poema, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965, pág. 48.
- 5) Cf. observação sobre o ritmo, no estudo supra citado de Merquior, que, no entanto, só se refere à alteração da acentuação no v.3, exclusivamente.
- 5b) W. Benjamin: "Histoire Littéraire", in Poésie et Révolution, Paris, Denoel, 1971.
- 6) Michael Riffaterre: Essais de Stylistique Structurale, Paris, Flammarion, 1971.

- 7) Alfredo Bosi: História Concisa da Literatura Brasileira, São Paulo, Cultrix, 1970, pág. 100
- 8) Antonio Candido: Formação da Literatura Brasileira, vol I e II, Livr. Martins Ed., 2ª ed., 1964.
- 9) Oswald de Andrade: "Reforma Literária", in Jornal do Comércio, ed. de São Paulo, 10/5/1921.
- 10) Da Europa, para onde viajara em 1924, Oswald lança o Movimento Nativista Pau-Brasil, com um manifesto e um livro de poesias do mesmo nome (onde está incluído o "Canto de Regresso à Pátria", publicado em 1925. Em 1927, lança o movimento Antropófago e funda a Revista de Antropofagia, onde leva a termo as posições assumidas no Manifesto Pau-Brasil.
- 11) Cf a paródia que Oswald de Andrade faz do antológico poema "Meus oito anos" de Casimiro de Abreu.
- 12) Cf Manifesto Técnico Futurista, apud Gilberto Mendoça Teles: Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, Rio de Janeiro, Vozes -- Inst. Nacional do Livro/MEC, 3ª ed. revista e aumentada, 1976.
- 13) grifo meu.
- 14) Sérgio Buarque de Hollanda: Raízes do Brasil, Rio de Janeiro, Livr. José Olympio Ed., 7ª ed., 1973, p. 3.
- 15) Roberto Schwarz: "As idéias fora de lugar", in Ao Vencedor as Batatas. São Paulo, Livr. Duas Cidades, 1973

- 16) Cf. Umberto Eco: Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 100.
- 17) Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: Teoria da Poesia Concreta, Duas Cidades, 2ª ed., 1975.
- 18) Augusto de Campos: "Poesia Concreta", in Teoria da Poesia Concreta, op. cit., p. 45.
- 19) Merquior: op. cit., p. 50.
- 20) Walnice Nogueira Galvão: Saco de Gatos, São Paulo, Livr. Duas Cidades.
- 21) Antonio Candido: "Literatura e Subdesenvolvimento", Revista Argumento I, Ano 1, Editora Paz e Terra, 1973.

Adélia Bezerra de M. Bolle.

ANTOLOGIA: I) CANÇÃO DO EXÍLIO

Gonçalves Dias

"Kennst du das Land, wo die Citronem
blüher
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?

...

Kennst du es wohl? -- Dahin, dahin!
Möcht' Ich (...) ziehn."

Goethe

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiã;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiã.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar -- sozinho, à noite
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiã.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiã.

II) CANÇÃO DO EXÍLIO

Casimiro de Abreu

(I)

Oh! mon pays sera mes amours
Toujours.

Chateaubriand

Eu nasci além dos mares:
Os meus lares,
Meus amôres ficam lá!
- Onde canta nos retiros
Seus suspiros,

suspiros o sabiã!

Oh! que céu, que terra aquela,
Rica e bela
Como o céu de claro anil!
Que seiva, que luz, que galas,
Não exalas,
Não exalas, meu Brasil!

Oh! que saudades tamanhas
Das montanhas,
Daqueles campos natais!
Daquele céu de safira
Que se mira.
Que se mira nos cristais!

Não amo a terra do exílio,
Sou bom filho,
Quero a pátria, o meu país,
Quero a terra das mangueiras
E as palmeiras,
E as palmeiras tão gentis!

Como a ave dos palmares
Pelos ares
Fugindo do caçador;
Eu vivo longe do ninho,
Sem carinho,
Sem carinho e sem amor!

Debalde eu olho e procuro...

Tudo escuro
Só vejo em roda de mim!
Falta a luz do lar paterno
Doce e terno,
Doce e terno para mim.

Distante do solo amado
-Desterrado -
A vida não é feliz.
Nessa eterna primavera
Quem me dera,
Quem me dera o meu país!

Lisboa - 1855.

CANÇÃO DO EXÍLIO

(II)

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiã!

Meu Deus eu sinto e tu bem vês que eu morro
Respirando este ar;

Faz que eu viva, Senhor! dá-me de novo
Os gozos do meu lar!

O país estrangeiro mais belezas
Do que a pátria não tem;
E este mundo não vai um só dos beijos
Tão doces duma mãe!

Dá-me os sítios gentis onde eu brincava
Lá na quadra infantil;
Dá que eu veja uma vez o céu da pátria,
O céu do meu Brasil!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! Não seja já!
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

Quero ver esse céu da minha terra
Tão lindo e tão azul!
E a nuvem cor-de-rosa que passava
Correndo lá do sul!

Quero dormir à sombra dos coqueiros,
As folhas por dossel;
E ver se apanho a borboleta branca,
Que voa no vergel!

Quero sentar-me à beira do riacho

das tardes ao cair,
E sozinho cismando no crepúsculo
Os sonhos do porvir!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus, não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
A voz do sabiá! .

Quero morrer cercado dos perfumes
Dum clima tropical,
E sentir, expirando, as harmonias
Do meu berço natal!

Minha campa será entre as mangueiras,
Banhada do luar,
E eu contente dormirei tranqüilo
À sombra do meu lar!

As cachoeiras chorarão sentidas
Porque cedo morri,
E eu sonho no sepulcro os meus amores
Na terra onde nasci!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

III) CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA
Oswald de Andrade

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos aqui
Não cantam como os de lá.

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

Pau-Brasil, Au Sans Pareil, Paris,
1925

IV) CANÇÃO DO EXÍLIO

Murilo Mendes

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil-réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiã com certidão de idade!

V) CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

José Paulo Paes

lá?
ah!

sabiã...
papã...
manã...
sofã...
sinhã...

cã?
bah!

(De Meia Palavra, 1973)

VI) SABIÃ

(Chico Buarque de Hollanda - A.C. Jobim)

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá
É ainda lá
Que eu hei de ouvir
Cantar
Uma sabiã
Cantar
Uma sabiã
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar

Vou deitar à sombra de uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
que já não dá
E algum amor
Talvez fosse espantar
As noites que eu não queria
Para anunciar
o dia...

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz a estrada de me perder
Fiz de tudo e nada de te esquecer

(repete-se a 1ª estrofe)

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
E é pra ficar
Sei que o amor existe
Eu não sou mais triste
E que a nova vida
Já vai chegar
E que a solidão
Vai-se acabar bis

Letra retirada da gravação "Sabiã"
cantada pelo MPB 4)

Até ao
Coleção

Remate de
Males

Ficção em debate e outros temas

Coleção Remate de Males
1

Ficção em debate
e outros temas

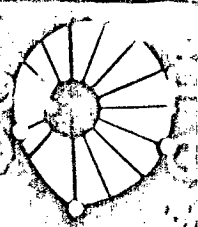
Coleção Remate de Males



UNICAMP

Livraria
Duas Cidades

Coleção Remate de Males 1



Carlos Yoni
Albino Latorre

Davi Arrigucci Jr.
Adelina Pereira de M. Bojórquez
Berna Wainman

Suzi Frankl Sperber
Vera Maria Chalmers
Yara Fraeschi Vieira
Alcides Villaga
Paul Zumthor

Zenir Campos Reis
Jóhno Luiz Leão
José Miguel Wisnik
Michel Lahud

Índice

ENTREVISTA / DEBATE

- Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)
Davi Arrigucci Jr., Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia
Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá 11

LEITURAS

- Adélia Bezerra de M. Bolle — A Comunicação Degradada 53
Berta Waldman — Armadilha para o Real: (Uma Leitura de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector) 63
Carlos Vogt — A Solidão dos Símbolos: (Uma leitura da obra de Moacyr Scliar) 71
Modesto Carone — A Fábula do Revés e o Reverso da Fábula 81
Suzi Frankl Sperber — O Olho da Câmara, ou O Despertar da Ideologia 87
Vera Maria Chalmers — Banana-Split 95
Yara Frateschi Vieira — A Lucidez de D. Galvez—Quixote 105

7 POEMAS DE ALCIDES VILLAÇA	113
-----------------------------------	-----

PROBLEMAS

Paul Zumthor — Teoria Literária e Idade Média	127
Davi Arrigucci Jr. — Alice para Adultos	135
Zenir Campos Reis — Poesia: A Crítica da Crítica	139
João Luiz Lafetá — Batatas & Desejos	147
José Miguel Wisnik — Unidos de Mentira	157
Michel Lahud — Drama	169

Entrevista/debate /

O entrevistado foi Davi Arrigucci Jr.
Perguntaram, e debateram com ele,
Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia
Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá

**Abril
Educação**



Editor e Diretor: VICTOR CIVITA
Diretores: Edgard de Sávio Faria,
Richard Civita, Roberto Civita

Literatura Comentada

Diretor Gerente: José Alcione Pereira
Diretor Comercial: Rui Lang
Gerente de Planejamento e Marketing: Plínio Carnier Jr.
Diretor Editorial: José Carlos Monteiro da Silva
Gerente de Produto: Sérgio Renaldo Nogueira

Redação
Editor-chefe: Dimas Costa
Chefe de redação: Suelly Mendes Brazão
Redator: Mauro Feliciano Alves

Departamento de arte:
Chefe: Luiz Antônio Garcia
Assistentes: Vitorio de Paulo Gazolli,
Mauro Forte de Lucca
Coordenador de produção: Antônio Sallai

Coordenação:
Marisa Lajolo, Samira Campedelli

Editado pela Abril S. A. Cultural e Industrial — Rua do Curtume, 571.
© Copyright Abril Cultural — 1980. Endereço telegráfico: Culturabril.
Impresso em oficinas próprias. Todos os direitos reservados.

Fis. No. 08
Pasta No. 701
Rubrica: *Folhada*

**Chico
Buarque
de Hollanda**

Seleção de textos, notas,
estudos biográfico, histórico e
crítico e exercícios por:
ADÉLIA BEZERRA DE MENESES BOLLE

Literatura Comentada

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

H669c

Holanda, Chico Buarque de, 1944-

Chico Buarque de Hollanda/seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra de Meneses Bolle. — São Paulo: Abril Educação, 1980.

(Literatura Comentada)

Bibliografia

1. Holanda, Chico Buarque de, 1944- — Crítica e interpretação 2. Música Popular — Brasil 3. Teatro brasileiro I. Bolle, Adélia Bezerra de Meneses. II. Título. III. Série.

CDD-784.0981

-869.9209

-869.925

80-0141

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil: Letras de música popular: Música vocal 784.0981
2. Brasil: Música popular: História e crítica: Música vocal 784.0981
3. Brasil: Música popular: Textos: Música vocal 784.0981
4. Século 20: Teatro: Literatura brasileira 868.925
5. Teatro: História e crítica: Literatura brasileira 869.9209
6. Teatro: Século 20: Literatura brasileira 869.925

BIOGRAFIA

“TALVEZ O MUNDO NÃO SEJA PEQUENO NEM SEJA A VIDA UM FATO CONSUMADO”

*“Se lembra da fogueira
Se lembra dos balões
Se lembra dos luars dos sertões?...
Se lembra da jaqueira
a fruta no capim...”*

Não, as canções de Chico não são autobiográficas. Não havia jaqueiras na casa da rua Haddock Lobo, para onde a família Buarque de Holanda se mudou, vinda do Rio, quando o compositor tinha apenas dois anos de idade (1946). E isso segundo o testemunho do pai historiador, que afirma não saber da existência de jaqueiras em São Paulo. No entanto, caía balão, sim, no terreno baldio atrás da casa, que ficava perto da rua Augusta — uma Augusta provinciana onde, diz o Chico, “se não passava **banda**, passava **bonde**”...

Também as Ritas, Carolinas, Januárias e Madalenas que povoam suas músicas não integram, necessariamente, a galeria de suas ex-namoradas: são nomes femininos, apenas. Exceções quanto ao caráter de verossimilhança de suas personagens? Deve haver. Uma delas parece ser o caso da canção *Luísa*:

*“Por ela é que faço bonito
Por ela é que faço o palhaço
Por ela é que saio do tom...
É pra ela que eu faço cartaz
É por ela que eu espanto
De casa as sombras da rua
Faço a lua
Faço a brisa
Pra Luísa dormir em paz.”*

Chico fez esta canção em parceria com Francis Hime, por sinal pai de outra Luíza (esta, com z), afilhada de Chico. Luísa (com s) é a última das meninas de Clíco e Marieta Severo, sua mulher. “Bem, é claro que pra filha da gente sempre se abre uma exceção”.

Outra exceção parece ser o caso de *Angélica*:

*“Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar”.*

Quem é essa mulher? É a mãe que “só queria lembrar o tormento / que fez (s)eu filho suspirar”: Zuzu Angel, que lutou desesperadamente — até morrer, atropelada — para deslindar o caso do desaparecimento e morte de seu filho, preso político, em 1971.

Em geral, as canções de Chico não refletem de maneira imediata os acontecimentos, sejam eles pessoais ou políticos. “Minha música não é política, diz ele. Às vezes, tem um conteúdo social. Mas não me considero um cantor de protesto, no sentido usual da palavra. Claro que as coisas acabam se misturando. O artista não faz, necessariamente, crítica social. Mas a leitura dos jornais, a observação do cotidiano, aproveito tudo. A leitura dos jornais, principalmente, é essencial para o meu trabalho. Tanto quanto a fantasia. E com isso vem a fusão, confusão, transusão.”

DESENHO MÁGICO

A obra de Chico Buarque encarada
como *poesia de resistência*.

Um instigante paralelo entre
o percurso poético de Chico
Buarque e a trajetória política
do país, de 64 para cá.

Hucitec DESENHO MÁGICO Adélia Bezerra de Meneses

DESENHO MÁGICO

poesia e política em
Chico Buarque



Adélia Bezerra de Meneses
Editora Hucitec

Fls. Nº 09
Folha Nº 01
Rubrica: Adélia



ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

DESENHO MÁGICO

Poesia e Política
em Chico Buarque

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1982

© Direitos autorais 1982 de Adélia Bezerra de Meneses Bolle. Direitos de publicação reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia Hucitec Ltda., Rua Simão Álvares, 687, 05417 São Paulo, Brasil. Telefone: (011) 813-8219.

Capa: Vallandro Keating.

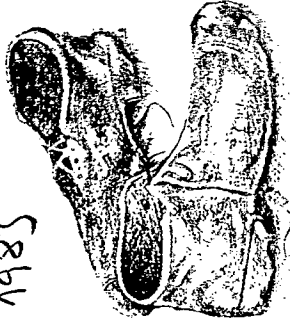
Composição: Linoauxiliar.

Diagramação e montagem: Francisco Reinaldo Borges.

Foto da p. 4. Abril Press

Para a Dona Aci

1983



Fis. No 11
Pasta N.º 01
Rubrica de

OS POBRES NA LITERATURA BRASILEIRA

organizador:

ROBERTO SCHWARTZ

editora brasiliense

tar, do trabalho de compor um todo com partes heterogêneas e descontextualizadas. Nesse sentido, os “erros sintáticos”, os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade reproduzindo a linguagem oral, as gírias, os estereótipos, os ditos populares, os dramalhões, as tragédias cotidianas, etc. não devem ser entendidos superficial e preconceituosamente. Constituem partes integrantes de um tipo de criação literária, que se realiza através de um trabalho particular de montagem. Nesse sentido, qualquer semelhança com outro autor brasileiro — Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Dalton Trevisan, Plínio Marcos, etc. — será apenas aproximativa (muita coisa se aproxima), inclusive com Lima Barreto, pai adotivo de João Antonio.

É esse processo que configura, por assim dizer, a forma significativa que preside a ficção de João Antonio. Ao contrário de muitos narradores que falam da pobreza, às vezes do alto da torre, seu narrador assume e, com isso, dá voz ao objeto representado. O resultado final é uma forma que intersecciona dois tipos de representação da pobreza e que reproduz, simultaneamente, formas distintas (mas nem tanto) de exploração provocadas por e dentro de um mesmo sistema de produção e distribuição. Exploradores e explorados, aí, não escapam, sugam e são sugados, jogam e são jogados. Os únicos traços que os aproximam são o medo e a solidão; a que leva os “otários” às mesas de sinuca para perderem dinheiro, e a solidão dolorida do excluído. O medo, que aparece sempre através da ameaça que o outro (ator ou interlocutor) representa aos “otários” e aos “malandros”. A união dessas duas características coloca atores girando em torno de si próprios,

“E os jornais nem se lembram de que um dia
fui cantor.
De volta ao camarim, desfaço a máscara,
estourado. Vou vazio, outro sujeito, me
torceram”

(“Tony Roy Show”)

dentro de uma realidade gerenciada pela violência.

Da “mão na mão” à luta de classes

Adélia Bezerra de Meneses

Já se tornou um lugar-comum dizer que a canção de Chico Buarque privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social — exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). Desde o *Pedro Pedreiro* de seu primeiro disco (1965) a *Meu Guri* (1982), os desvalidos têm voz e vez: pedreiros, pivetes, mulheres abandonadas, malandros. Importa, no entanto, verificar como aparece esse “pobre”, não tomado individualmente, mas enquanto coletivo. Em outras palavras: qual a visão que aí emerge de “povo”?

O que se nota é que na produção inicial de Chico Buarque domina uma noção altamente sentimentalizada, mitologizada mesmo, uma realidade abordada acima das contradições ideológicas e políticas — no limite, uma visão populista de povo. Evidentemente, dada a época de formação da personalidade de Chico, época em que o nacional-popular se alçava como a grande bandeira de oposição e instrumento privilegiado de descolonização, dificilmente ele poderia escapar de certo paternalismo populista que efetivamente marca suas primeiríssimas composições.

O exemplo mais expressivo desse ranço populista é uma de suas primeiras canções, composta quando era ainda aluno de colégio, em fins da década de 50, e que mais tarde ele muito acertadamente renegará, não permitindo que fosse gravada em disco. Trata-se da *Marcha para um dia de sol* (apelidada “Marcha João XXIII”, não sem motivos) e que registro aqui por ser extremamente expressiva de todo um clima de época:

“Eu quero ver um dia nascer sorrindo
E toda gente sorrir um dia
.....

Eu quero ver um dia numa só canção
O pobre e o rico andando mão na mão
Que nada falte, que nada sobre
O pão do rico, o pão do pobre
.....

Eu quero tanto um dia
O pobre ver sem frio
E o rico com coração”.

Como se vê, trata-se de um hino à fraternidade — fraternidade, aliás, mui respeitadora da estratificação social, mas que escamoteia a luta de classes... O que subjaz aqui é noção de *pacto social*, a aliança de diferentes setores da sociedade, tão cara ao populismo.

Essa mesma idéia de “mão na mão”, rendilhada de romantismo juvenil e de generosidade adolescente, ressurgirá em *Sonho de um Carnaval*, aliás de realização estética bem superior, de seu primeiro disco (1965):

“Era uma canção, um só cordão e uma vontade
De tomar a mão de cada irmão pela cidade
No Carnaval...”.

Mas já aqui se apresenta um elemento que se imporá cada vez mais como metáfora por excelência do conagraçamento dos seres: o Carnaval. Carnaval como Utopia — o espaço do Desejo,¹ em que se instaurará uma realidade transfigurada.

No entanto, se há simpatia (no sentido etimológico: “sentir com”) para com esse povo, não há, ainda, uma proposta de luta: existe mesmo uma certa passividade na aceitação quase que fatalista da miséria. É o que transparece no sentimentalismo de *Gente Humilde* (do 4º disco, 1970, parceria com Garoto e Vinicius), em que Chico não escapou do risco de poetização da miséria, tão em voga em certa canção popular brasileira:

“Tem certos dias
Em que penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
.....
São casas simples
Com cadeiras na calçada

¹ A expressão é de Alfred Doren.

E na fachada
Escrito em cima que é um lar
...
E aí me dá uma tristeza
No meu peito
Feito um despeito
De eu não ter como lutar
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
É gente humilde
Que vontade de chorar”.

Como se vê, estamos (em que pesem as influências de parceria) a anos-luz da energia confiante e apaixonada com que tratará do problema do eros do povo em *O que será*. No entanto, segura, uma evolução se processa. E se no 5º disco há uma retomada do “cordão” (uma das metáforas para o “pacto social” acima aludido) —

“Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão”

— no entanto, aqui — estamos em 1971 — já se afunilou a idéia inicial: o “imenso cordão” será formado por um tipo específico de gente: aqueles que não têm nada a perder. Reencontra-se, também, a idéia de Carnaval — mas de um Carnaval que, despojado da inocência e da doçura iniciais, vai agora rimar com vendaval:

“E então quero ver o vendaval
Quero ver o Carnaval sair”

continua a estrofe. Há algo de inquietante, realmente, de ameaçador, nessa reunião dos despossuídos. O cordão dos que “não têm nada pra perder” não formará propriamente um “coro dos contentes”. Daí o caráter reivindicativo e vingador que as canções assumirão, num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada.

E o Carnaval — essa metáfora privilegiada para o momento da subversão social — que advirá no final da canção, uma explosão cósmica (vendaval) não é algo que se espera acontecer passivamente, sem nada se fazer; muito pelo contrário, esse Carnaval só se produzirá depois que os oprimidos se reunirem:

“Pois quem tiver nada pra perder

Vai formar comigo um imenso cordão
E então quero ver o vendaval
Quero ver o Carnaval sair"

— em que ecoa — tropicalizado, evidentemente, e em ritmo de samba, algo da dramaticidade da *Internationale*, em que também não apenas são convocados os marginalizados:

"Debout, les damnés de la terre
Debout, les forçats de la faim!
La Raison tonne en son cratère
C'est l'irruption de la fin"

— Mas em que também, como já notou Alfredo Bosi,² é exatamente de sua reunião que o futuro será gerado:

"Grouppons-nous et demain
L'Internationale
Sera le genre humain!"

Primeiro, a organização dos despossuídos ("Grouppons-nous" — imenso cordão"); depois, o futuro liberador ("et demain / l'Internationale sera le genre humain" — E então quero ver o vendaval ... sair"). É inequívoca a mudança de tom. A "gente triste" de *Minha Gente*, que suscita "vontade de chorar" começará a formar uma galeria imensa, que engrossará a "romaria dos mutilados" de que se fala em *O que Será* — daqueles que foram mutilados física ou socialmente: os infelizes, as meretrizes, os bandidos, os desvalidos — ao que vêm se acrescentar as mulheres abandonadas, os pivetes, os operários, os pedreiros, o malandro. O mesmo tipo de personagem que o poeta arrolará para o seu Festival, em *Mambembe*:

"Cigano, mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal
escravo fugido, louco varrido: vou fazer meu festival
mambembe, cigano, debaixo da ponte, cantando
.....

² Cf. Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, especialmente o capítulo "Poesia Resistência". ... que trata das duas faces do Futuro, o Advento e o Projeto, ou, como diz o Autor, a Espera e a Vontade: "No Hino da Internacional, 'unamos' vem primeiro; depois, 'será'. Assim, o trabalho da consciência e da práxis comunitária são realçados como produtores do amanhã" (p. 183).

na boca do povo, cantando
poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu
cantando
dormindo na estrada, não é nada, não é nada
e esse mundo é todo meu".

Também na *Ópera do Malandro* surgirá essa gente, na passeata que fará vacilar a "desordem estabelecida", tecida da complicidade entre o poder policial e o explorador. Trata-se desse "outro tipo de gente" de que fala a personagem Duran: "Quem vai protestar na rua são os milhares de desempregados desta cidade, esses sim, com toneladas de motivos. Sem falar nos subempregados, nos engraxates, nos lambe-botas, nos vendedores de bugigangas. Vagabundo, então, não pode ver aglomerado que vai logo se enfiando no meio. E se tanta gente imunda e miserável vai para a rua, por que não haverão de sair os aleijados? Ah, não, esses não vão perder a chance de exhibir seus tocos à luz do dia" (p. 148).

À galeria das personagens da canção de Chico Buarque deverá ser ainda, no entanto, acrescentado um elemento importantíssimo: o feminino. Aqui se encontra o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. E explica-se por que é que, junto com a temática do desclassificado, Chico Buarque privilegia a fala da mulher — o que o filia a uma velha tradição: a tradição grega do dionisismo. Pois o dionisismo dirige-se sobretudo àqueles que estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*: escravos e mulheres. "O Dionisismo é antes de tudo e privilegiadamente, um assunto de mulheres", diz Vernant em *Mythe et Pensée chez les Grecs*.³

E assim também se esclarece por que é que, na canção de Chico Buarque — desde a *Madalena*⁴ que vai pro mar e deixa seu homem a ver navios, até a personagem feminina de *Ela desatinou*, que desafia o "princípio de realidade" representado pela chegada da quarta-feira de cinzas; e que continua sambando num Carnaval continuado — é a mulher que encarna, muitas vezes, o elemento dionisíaco.

³ Jean Pierre Vernant: *Mythe et Pensée chez les Grecs*. Paris, Maspero, 2ª ed., 1965.

⁴ Poderíamos até descobrir a antepassada da Madalena do Chico na personagem de mesmo nome, que dá título a uma canção de Bide e Armando Marçal, da década de 40, "Madalena / Você foi ao samba / sem me avisar / Parece incrível, mulher / Você não tem pensar / Veja se isto é hora / O sol já está de fora / Vou para o trabalho / E você no samba até agora".

No entanto — que seja dito a bem da verdade — poderiam contrapor-se outros tantos exemplos, em que é a mulher que representa a faceta ordeira, que põe um termo à boemia, caindo num quotidianismo insuportável (“Todo dia ela faz tudo sempre igual / me sacode às 6 horas da manhã / Me sorri um sorriso pontual...”). Mas essa linha também, à semelhança daquela da mulher boêmia, parece ter uma tradição definida e forte no seio da Música Popular Brasileira.⁵

Diz Chico que a personagem feminina de *Ela desatinou* é uma espécie de porta-estandarte de *O que será* — festa dionisiaca, uma explosão em que o erótico e o político convergem num mesmo movimento liberador cósmico. Com efeito, é especialmente nessa canção que se pode apreender como a postura utópica ilumina a face sombria da História: os marginalizados:

“O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos”.

É o discurso utópico que dá voz àqueles que em geral não têm voz; que transforma párias sociais em protagonistas da História — como na já evocada Internacional, em que são convocados os “damnés de la terre” e os “forçats de la faim”, com a proposta de uma grande subversão (tomada literalmente, no sentido etimológico):

“Foule esclave, debout, debout
Le monde va changer de base
Nous ne sommes rien, soyons tout”.

Pois é exatamente a visionária *O que será* que representa a mais expandida realização daquela idéia de um carnaval apoca-

⁵ É o caso de *Emília*, de Haroldo Lobo e Wilson Batista (“Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar / Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar”), ou a personagem feminina de *Levanta José*, do mesmo autor, em parceria com Dunga: “Levanta, José, faze um quarto para as seis / Você não quer trabalhar / Que será de nós no fim do mês / ... / Acordei às cinco horas / E já fiz o meu café / Faltam quinze para as seis / E você não está de pé”.

liptico, o cortejo órfico por excelência, em que ruem as barreiras sociais e em que se fazem estalar todas as instâncias repressoras: as categorias burguesas, tão altamente manipuláveis, de “decência”, “sentido”, “censura”, “governo”, “vergonha”, “juízo” — levando à catarse.

No entanto, observemos mais detidamente as personagens presentes em *O que será*: basicamente, dois tipos de gente: de um lado, amantes, poetas delirantes, profetas embriagados, isto é, aqueles seres que, fora do princípio de realidade, habitam o mundo do princípio do prazer; de outro lado, os marginais, isto é, aqueles que foram mutilados física ou socialmente (infelizes, meretrizes, bandidos, desvalidos). Tanto num como noutro caso, trata-se daqueles que estão fora da esfera do poder, excluídos da vida econômica.

Assim, *O que será* configura o mundo dionisiaco, opondo-se ao mundo prometêico, mundo do trabalho. Mas essa experiência órfica de *O que será* só se realizará em plenitude se acontecer no mundo de Prometeu — universo da civilização, do trabalho e da produção — exatamente aquele em que se move a população que povoa *Linha de Montagem*, canção que Chico dedicou em 1980 aos metalúrgicos em greve do ABCD paulista:

“Gente que conhece a prensa
A brasa da fornalha
O guincho do esmeril
Gente que carrega a tralha
Ai, essa tralha imensa
Chamada Brasil”

— gente que faz um contraponto radical às personagens de *O que será*: a raça de Prometeu, que se opõe à descendência de Dionísio.

Manifesta-se, assim, uma articulação importantíssima na canção de Chico Buarque: um diálogo textual entre *O que será* e *Linha de Montagem*: há de passar pelo universo de *Linha de Montagem* o sopro órfico de *O que será* — que, aliás, comparece explicitamente citada no refrão da canção dos metalúrgicos:

“Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se veja
Vai passar por lá”.

E onde é que é esse “lá”: o complexo industrial do ABCD

paulista, o mundo onde “opera o operário”, a fábrica: o lugar onde a alienação se atualiza. Mas o projeto utópico libertário terá como condição a resistência (a “Grande Recusa”, diria Marcuse):

“As cabeças levantadas
Máquinas paradas
Dia de pescar
Pois quem toca o trem pra frente
Também de repente
Pode o trem parar”

— toda uma perífrase para dar conta de uma realidade: a *greve*. Só então, enfim, poder-se-ia instaurar nesse universo a ordem da festa, o mundo dionisiaco, nos seus dois elementos configuradores: a dança (“Sambe, sambe, São Bernardo”) e a embriaguez (“Quando for, me chame / Pra tomar um mé”).

Com efeito, num primeiro momento poderia parecer que a população do mundo do trabalho e da produção, o operariado, o proletariado, teria ficado à margem da convulsão dionisiaca de *O que será*. Mas talvez aí não se trata de “um outro tipo de gente”: muitos dos proletários — a maioria, em se tratando de país do Terceiro Mundo — engrossa a população dos marginais e desvalidos; mas aqui essa população é encarada com um rigor sociológico maior — eu diria mesmo, um maior rigor metodológico: ela é captada na sua expressão de classe social. Não se trata mais de “povo,” genericamente considerado, ou sentimentalmente abordado, uma “aliança nacional-popular” de setores diferentes da sociedade (como aparece na proposta do “imenso cordão” dos inícios da canção de Chico Buarque), mas de povo encarado realisticamente, na sua dimensão desmitologizada de luta de classes.

A ronda do Anticristo

Haqira Osakabe

“Pois sempre tereis convosco os pobres, mas a mim nem sempre me tereis.”

(Jo 12, 8)

“Optar pelos pobres” tem significado para boa parte da Igreja Católica adotar um ponto de vista contemporâneo através da reposição da palavra de Cristo num discurso moderno, via de regra urbano e sociológico. O catolicismo praticante de Adélia Prado articula, no entanto, um procedimento quase inverso, “recuperando” um ponto de vista *arcaico*, anterior ao próprio Evangelho. Uma espécie de proto-cristianismo assim invocado: “Ó Deus anacrônico, vem em meu socorro, como vinhas, / das mais eterna forma: o menino quer ser feliz com seu arco”.¹ É desse lugar que Adélia enxerga o Novo Testamento, os Escritos de São Francisco e o drama cotidiano de nossos tempos. Assim, a reflexão sobre o conflito atual da Igreja (entre sua missão espiritual e seu papel social) se faz em sua poesia a partir de um recuo para uma visão primária de Deus, em nada semelhante às representações pacificadoras que a figuração cristã acabou por consagrar. Trata-se, ao contrário, de um Deus vigoroso, violento e insistente que “segura trens e navios, / puxa pelo nariz os aviões”² e cujo temor leva Adélia a afirmar: “Quero de novo o ventre de minha mãe, / sua mão espalmada contra o umbigo estufado, / me escondendo de Deus”.³ Mas, apesar de tudo, esse temor não perturba a extrema familiaridade com que

¹ “...apropérios”, *O Coração Disparado*.

² *Idem*.

³ “A filha da antiga lei”, *Terra de Santa Cruz*.

1320
Fls. N.º 10
Festa N.º 01
Rubrica *Lolinda*

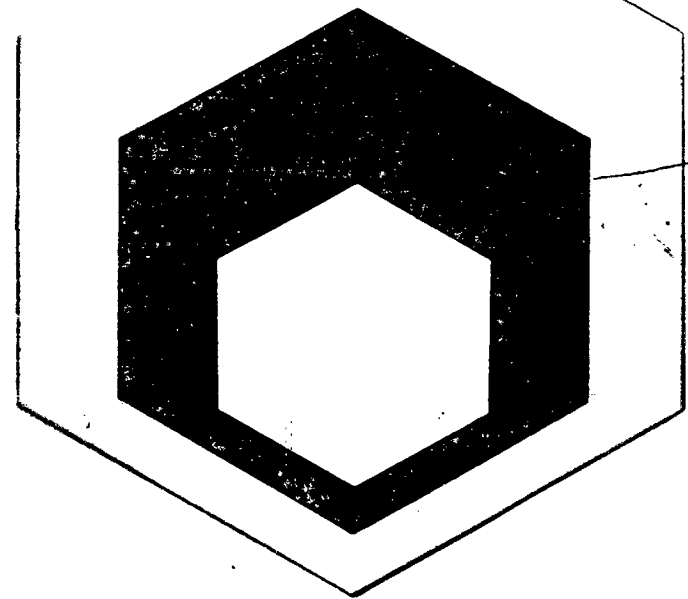
SEMINÁRIO DE FICÇÃO MINEIRA II — DE GUIMARÃES ROSA AOS NOSSOS DIAS

CONSELHO ESTADUAL DE
CULTURA DE MINAS GERAIS

7

SEMINÁRIO DE FICÇÃO MINEIRA II

DE GUIMARÃES ROSA AOS NOSSOS DIAS



ÍNDICE

	Págs.
1 — Apresentação	7
2 — A Matéria Vertente — <i>Benedito Nunes</i>	9
Debate de <i>Sônia Maria Viegas Andrade</i>	30
Debate de <i>Ivana Versiani</i>	36
3 — Minas, Assombro e Anedotas (Os Contos Fantásticos de Murilo Rubião) — <i>Davi Arrigucci Jr.</i>	41
Debate de <i>Berta Waldman</i>	67
Debate de <i>Terezinha Maria de Melo Barros</i>	75
4 — Sobre a Situação do Conto em Minas — <i>Antônio Arnoni Prado</i>	81
Debate de <i>Audemaro Taranto Goulart</i>	98
5 — A Ficção de Fernando Sabino e Autran Dourado — <i>Fábio Lucas</i>	107
Debate de <i>Marisa Lajolo</i>	185
Debate de <i>Ângela Senra</i>	193
6 — O Romance Atual (Considerações sobre Oswaldo França Jr., Rui Mourão e Ivan Angelo) — <i>João Luiz Lafetá</i>	197
Debate de <i>Adélia Bezerra de Menezes</i>	220
Debate de <i>Salete de Almeida Cara</i>	235

DOCUMENTAÇÃO

1 — Reportagem no "Estado de Minas"	243
2 — Portaria n.º 04/82/CEC	253
3 — Resolução n.º 02/82/CEC e Anexo	255

O ROMANCE ATUAL

Debatedora: Adélia Bezerra de Meneses

Para servir de respaldo aquilo que eu tenho a dizer, gostaria de convocar aqui uma conceituação de romance feita por Goethe, que, se não resolve o problema daquilo que é o romance, pelo menos aponta a tarefa do romancista:

"O romance é uma epopéia subjetiva, na qual o Autor pede permissão para tratar o universo à sua maneira; a única questão é saber se ele tem uma maneira: o resto será dado por acréscimo."

E eu acho que o que o João fez, na sua abordagem de Oswaldo França Júnior, Ruy Mourão e Ivan Angelo, foi exatamente isto: ele conseguiu caracterizar, finalmente, a *maneira de tratar o mundo* de cada um desses romancistas.

Então: enfocando Oswaldo França Júnior, qual é a maneira que ele tem de tratar o mundo nessa epopéia subjetiva que é cada um de seus romances? Parece que tudo aquilo que o João falou desse romancista configura um caráter de *modernidade*. E é exatamente sobre alguns desses *índices de modernidade* que eu gostaria de tecer alguns comentários. Pois a modernidade carrega vantagens e riscos. E é sobre os riscos da "modernidade" que é o caso de refletir.

A representação do cotidiano

Um primeiro índice de modernidade seria o cotidiano tornado tema da ficção, atingindo situações limites do tédio e da angústia. Há em França Júnior, basicamente, a narração de episódios totalmente carentes de importância; nada semelhante a uma intenção ou a um sentido da obra.

Que se tome ao acaso qualquer dos seus romances: *A Volta para Marilda*, por exemplo. Nada, absolutamente nada se passa, além do estrito quotidiano. Trata-se de um longo solilóquio de um homem que tinha abandonado a mulher e que passa o romance todo rememorando o tempo de convivência. Um longo solilóquio entrecortado de diálogos que são também rememoração: vozes de pessoas que estavam sendo lembradas pelo protagonista. A mesma coisa se passa com *As lembranças de Eliana*. Os romances estão recheados de acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais da vida, catástrofes. E isso configura o movimento da modernidade: "Colocar o acento sobre o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo" — como diz Auerbach em seu ensaio sobre Virginia Woolf. (1). "E com isso", continua ele, "tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a plethora de realidade e profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos desintencionalmente".

Há uma causa para a utilização desse estilo miúdo, que pega pequenos detalhes e nunca arma grandes lances; para a desistência do escritor de encontrar o sentido nos grandes momentos. Talvez esteja naquilo que Paul Bourget diz, falando sobre os Goncourt: "O que é significativo num homem não é aquilo que ele fez em um momento de crise aguda e apaixonada, e sim os seus hábitos quotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado".

Em todos os romances de França Júnior depara-se com um quotidianismo exasperante, que *revela* a personagem, e em que cada leitor pode se encontrar: quanto mais banal o enredo, mais típico ele pode se tornar.

Perda do caráter épico

No entanto, se o esgotamento do instante qualquer, desprovido de significação especial, é o que conta; se a representação do quotidiano é índice de modernidade, corre-se o risco de uma certa des-epicização total da vida, de uma certa "acidentalidade" descritiva, que está à espreita desse "realismo moderno", baseado na observação e na descrição.

Com efeito, há um romance de França Jr. em que se sai do quotidiano individual de cada personagem, e se descreve uma situação histórica: o suspense e a dramaticidade das passeatas estudantis de 1968, no Rio de Janeiro. Trata-se de *Um Dia no Rio*, romance de 1968. Mas o que se nota é uma total falta de articulação entre esse acontecimento — que é um acontecimento épico — e a vida miúda das personagens. Se há suficiente *descrição* dos acontecimentos, não há, no entanto, *narração*. (2) Dos eventos de 1968 são registrados só os fenômenos periféricos — só as manifestações exteriores, os efeitos. Não apenas não é feita absolutamente nenhuma sugestão a respeito dos motivos, da realidade histórico-conflitiva, dos problemas que geraram aquelas manifestações, como também esses acontecimentos não mantêm a mínima relação com a vida das personagens: o protagonista, Márcio, vem para um dia de negócios no Rio e, entre outras pessoas, encontra seu irmão Lúcio, que mora no Rio e está vivendo uma crise de desmoronamento do seu casamento. Os dois vão almoçar num restaurante e, na saída, são colhidos pelas manifestações de rua e pela repressão policial.

As descrições são longas e pormenorizadas, como aqui, um trechinho escolhido ao acaso:

"Márcio perguntou ao Lúcio como iam fazer para sair dali. Ele disse que não sabia. Não dava para correrem e entrarem em alguma rua porque teriam que passar pelos soldados. Márcio ouviu um homem de paletó e gravata dizer que não era estudante nem criminoso. E ele saiu andando pela calçada com passos firmes. Outros, que estavam querendo sair, ficaram olhando, esperando para ver se ele conseguia passar. Ma não conseguiu. Alguns investigadores apareceram e o levaram preso para dentro de uma camioneta que se achava estacionada próximo à esquina. Aplaudiram do alto das janelas e Márcio não entendeu por que estavam aplaudindo.

— Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come — falou um rapaz que estava ao lado.

Alguém avisou que os soldados estavam voltando. Os estudantes começaram a empilhar tijolos e pedras ao alcance das mãos, e duas moças com sacolas de viagem passavam entregando bolas de gude aos que possuíam atiradeiras. Márcio chegou perto de Lúcio e perguntou como iam fazer.

— Não sei — Lúcio respondeu, e não parecia muito preocupado com a situação".

E assim há páginas e páginas de descrição das passeatas, da repressão policial, do tumulto das ruas. Um estilo de corte realista, de objetividade e precisão.

Na realidade, o que se passa em termos sociais é aleatório: interferiu na ação apenas na medida em que foi *um dos motivos* do desencontro (físico) entre os dois irmãos, uma vez que as bombas de gaz lacrimogênio, a multidão em pânico, fazem com que um se extravie do outro. Evidentemente, motivo totalmente *externo*, acidental. O que é que é *acidental* na representação artística? Diz Lukacs no seu ensaio "Narrar ou Descrever" (3) que "Sem os elementos acidentais tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade". E se pergunta ainda: "E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente "necessária"? Ou não será antes a relação necessária das personagens com as coisas e os acontecimentos — nos quais se realiza o destino delas, e através dos quais elas atuam e se debatem?"

Pode-se dizer que no romance em questão não há uma relação necessária das personagens com os acontecimentos descritos. Não é nesses acontecimentos que se realiza o destino delas. Eles, assim, não têm uma função na economia do romance. O que importa não é a descrição de um acontecimento, mas a função que ele assume nas vidas humanas.

Respeitadas diferenças e proporções, é um pouco isso que se passa com a personagem de *L'Education Sentimentale* de Flaubert que, enquanto acontecia a Revolução de 1848, na França, estava totalmente tomado pelo seu problema: havia marcado um encontro amoroso com uma mulher, vai esperá-la, e ela não chega. (Sabe-se mais

tarde que ela não pudera vir porque sua criança estava doente). A mulher era casada, o encontro era cheio de tensões e apreensões, e quando, convencido de que ela tinha desistido, a personagem sai para a rua, cruza numa esquina com a passeata da Revolução de 1848, à qual está totalmente alheia.

Diz Lukacs que nos grandes romancistas (V. Scott, Balzac, Tolstoi (4) surgem acontecimentos que eram importantes por si mesmos, e importantes também para as relações inter-humanas das personagens que os protagonizavam, enquanto que em outros romancistas (como é o caso de Flaubert e Zola), os personagens são expectadores desses acontecimentos — que se transformam, assim, num "quadro".

No entanto — e aí, numa pirueta dialética, vou tentar mostrar o positivo dessa postura que eu venho negatizando tanto, respaldada por um pensamento do quilate do de Lukacs — no entanto, há uma certa *funcionalidade* nessa desarticulação entre os acontecimentos político-sociais e a vida quotidiana das personagens: é porque ela aponta o fenômeno da *alienação*. Alienação dos protagonistas, e da classe social a que pertencem. Assim, se de um lado o Autor não consegue retirar essa descrição dos acontecimentos de 1968 do plano da casualidade e elevá-lo ao plano da necessidade na tessitura da narrativa, por outro lado conseguiu denunciar vigorosamente a alienação das personagens, que viviam um acontecimento histórico sem ter disso consciência. (E sem nem ao menos procurar entender o que acontecia.)

Aqui estamos, assim, diante de um daqueles casos em que o defeito vira qualidade, em que a fraqueza vira força.

Recusa à transcendência

Há em França Jr. uma certa “opacidade” das personagens, que é fruto da técnica com a qual o autor maneja o foco narrativo. Diferentemente da posição daqueles autores que interpretavam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, comunicando-nos o que as personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, conservando-se o escritor como instância suprema e diretriz, em França Jr. o narrador (seja personagem-narrador, seja foco narrativo em 3.ª pessoa) não detém a verdade das personagens. E esse é outro índice de *modernidade* da sua ficção.

Uma vez que não há movimentos introspectivos nesses romances, que não há análise psicológica, como diz o João, o leitor vê de fora as situações se desenvolverem, as personagens nos são desconhecidas. No entanto, se elas podem representar um enigma psicológico, não representam uma enigma metafísico. Ou melhor, antes que de *enigma*, trata-se de falta de informação, por parte do narrador.

O João falou, a propósito de *O Viúvo*, da falta de inclinação para os mergulhos de profundidade — “e o resultado”, diz ele, “é que uma espécie de grande nuvem opaca recobre os acontecimentos, cujos significados parecem sem espessura, como se tivessem perdido uma dimensão (a metafísica, justamente)”. No entanto, não é só em *O Viúvo*, mas em toda a produção de França Jr. que se detecta essa perda da dimensão metafísica. E isso sobretudo no seu último romance, *A procura dos motivos*, de 1982. Ele é totalmente desprovido de mistério.

A coisa fica muito clara com um exemplo: pensando no enredo de *A Procura dos Motivos*, impõe-se uma comparação, e é inevitável, com uma obra de um outro conterrâneo seu (conterrâneo em termos de mineiridade, porque um é do Serro, e outro de Cordisburgo), que é Guimarães Rosa. Trata-se de *A Terceira Margem do Rio*, em que avulta o plano metafísico, em que se recorta o campo do mistério. À primeira vista, os enredos parecem semelhantes: um pai de família, numa determinada altura de sua vida, abandona tudo, família, profissão, casa, e se manda, na busca de alguma coisa, mantendo, posteriormente, um ténue relacionamento com um dos filhos. Um vai navegar no rio (na terceira margem); o outro some numa fazenda perdida no mato (“resgatando-se” posteriormente diante da família, pois deixa-lhe como herança a fazenda em que morrera). Em *A procura dos Motivos* há, disfarçada, uma verdadeira “sindicância” (conduzida sobretudo pela filha mais velha) dos filhos de uma família “abandonada” pelo pai, junto às pessoas que o conheceram nos seus últimos anos de vida. É basicamente Carmen, a filha mais velha, que se angustia à procura de motivos. A outra, mais jovem e mais descomplicada, Fátima, também está à procura de motivos... mas motivos fotográficos. Com a máquina na mão, ela está sempre tentando captar aspectos da realidade. O filho, Carlos, está menos interessado em saber por que o pai agira assim, do que em tocar a sua obra para a frente, man-morar na fazenda.

No entanto, apesar da falta de informação dos filhos (e do narrador) a impressão que fica é a de que o

pai abandonara a vida anterior por causa do excesso de repressão acumulada, naquela vida de pai-de-família-exemplar-funcionário-cumpridor-de-seus-deveres. Na realidade, a explicação dos “motivos”, se não é explicitada no romance, é facilmente deduzida do confronto de trechos.

Que se compare, por exemplo, duas cenas, uma do início do romance, em que Carmen traça, pensando consigo própria, um quadro da vida que o pai levava enquanto vivia com a família; e outro do fim, quando tinha ido morar na fazenda.

“E Carmen perguntava-se:

— O que podia ter mudado?

O que podia ter mudado na mente daquele homem de 56 anos que tivera sempre procedimentos previstos, coerentes. Que ao vê-la nascer, ela a primeira filha, havia renunciado a uma carreira que amava e que iniciara muito cedo, e passara a dedicar-se a outra profissão somente para não permanecer um dia longe de casa. Somente para que a família não ficasse sem a sua presença. Este homem que realizara durante 26 anos um trabalho metódico, paciente. No mesmo lugar, na mesma sala. Que havia seguido todos os dias o mesmo trajeto. Ocupando a mesma mesa cheia de processos e registros, abandonara tudo e não regressara por que?” (Pág. 26).

Que se compare com outro trecho, do fim do romance, com o pai na nova vida:

“Carmen tinha dificuldades em aceitar aquelas coisas como sendo feitas por seu pai.

— Não pode — dizia internamente. — Ele não bebia nunca mais do que um ou dois copos de cerveja.

Como podia, então, ali, já mais velho, sair bebendo de bar em bar e depois ir dirigindo tonto, à noite, debaixo de chuva? E permanecer sozinho, dormindo sobre o volante em vez de aceitar o convite de quem desejava ajudá-lo? Ele, um homem educado, atencioso, ser capaz de obrigar as pessoas a ficarem horas esperando que se dignasse a levantar da cama? Esperando que sarasse de sua bebedeira, de sua noite maldormida?

— Não pode, ela repetia internamente.”
(Pág. 86).

O confronto desses dois quadros nos induz à formulação dos motivos: uma busca de um espaço de liberdade. O relacionamento psicológico dos fios da ação não é oferecido pronto ao leitor, mas a interpretação numa determinada direção quase que se impõe. E nesse momento, tudo se torna transparente de novo. Se é verdade que a ficção oferece aspectos que recuperam, em certa medida, a *opacidade* da pessoa real, aqui se pode dizer que é uma pena que essa capacidade acabe se revelando transparência. Falta a dimensão do mistério, que é o que sobra em *A Terceira Margem do Rio*.

No entanto, aqui também, a gente poderia dar um drible dialético na crítica que está sendo feita. Aquilo que está sendo negativizado pode ser encarado de uma maneira positiva. Foi exatamente o que o João fez, ele que, ao apontar a falta de dimensão metafísica nos ro-

mances de França Jr., declara preferir “ver aí uma das qualidades da sua técnica, capaz de no conjunto criar uma simbologia superadora desses limites.” E analisando *O Viúvo* — mas a reflexão poderia ser estendida aos demais romances de França Jr. — diz que “a vida sem horizontes que daí se desprende... é uma metáfora da vida insignificante e melancólica, miúda, de certa classe média das grandes cidades brasileiras.”

Pois é exatamente com essa sensação de insignificância que se encerra *A Procura dos Motivos*. Vou ler o trechinho final:

“— Eu me sinto insignificante quando vejo essas serras — disse Carlos. Pequeno e insignificante.

Carmen continuava olhando a paisagem e aos poucos foi sendo envolvida pela sensação de que era muito pequena. Que ela e tudo o que fizesse ia passar, ia desaparecer, e aquelas serras permaneceriam. Permaneceriam para sempre. E dentro do seu pensamento algo começou a se formar. Algo como uma desistência em compreender os motivos que haviam levado seu pai a sair e a procurar outros lugares, outra vida. E sentiu por ele uma espécie de respeito. Uma espécie de admiração por ter seguido sua própria vontade até o final. Ter seguido uma bandeira, sem nada que lhe acenasse com qualquer recompensa. Indiferente a todas as coisas que existiam e que eram imensas, eternas e que ele sabia serem também alheias a seus desejos e sofrimentos. E ela desencostou-se do banco e inclinou-se para frente resolvida a participar do que Fátima, Carlos e Adélia conversavam”.

Aí a gente vê, com uma clareza inequívoca, como Carmen, a filha inquiridora, resolve abandonar a sua postura reflexiva e cai na conversa quotidiana. Abandona a atitude de *busca dos motivos* — que é uma *busca de sentido* — algo, portanto, na linha da transcendência, do metafísico — e cai, desanimadamente, na tagarelice do dia-a-dia.

O fragmentário

Outro dos elementos que mais vigorosamente indiciam a *modernidade* do Oswaldo França Júnior é o caráter fragmentário dos seus romances. A descontinuidade da narrativa atinge sua situação limite nessa “pequena obra-prima”, como diz o João, que é *Aqui e em outros lugares*. Opera-se uma verdadeira pulverização da narrativa. Não há uma história contada, ao longo do romance, mas uma série de histórias que se sucedem, tendo como ligação uma personagem comum a histórias contíguas. Não há personagens que permaneçam ao longo do romance todo: há aquelas que aparecem sempre em duas histórias sucessivas. A personagem que serve de ligação entre as duas histórias é uma espécie de “ponta” de um enredo, que vira protagonista no enredo seguinte... e assim por diante.

Há quase que a sensação de um certo desrespeito pelo leitor. Pois quando o leitor tem a sua atenção mobilizada por um núcleo narrativo, quando começa a se afeiçoar a uma personagem, a interessar-se por seu destino e sua vida, essa personagem é abandonada e parte-se para

uma outra narrativa, até um determinado ponto, em que será introduzida uma tal personagem, que será protagonista da narrativa seguinte, etc., etc.

Assim, a unidade que as diferentes histórias mantêm entre si se mostra menos como um fio vermelho que as perpassa, mas antes como um facho que é passado de mão em mão — o facho narrativo.

Às vezes, a personagem que será o núcleo da próxima historietta não aparece nem mesmo como “ponta” na história em questão. Por exemplo, entre a penúltima e a última histórias do romance, o elemento de articulação é uma música que o protagonista da penúltima história ouve, música que é ouvida por outra personagem, “não muito longe dali”. O que significa que “Aqui e em outros lugares” ouve-se a mesma música. Aliás, esse título do romance: uma perspectiva *espacial* que diz, num deslocamento, de uma perspectiva *pessoal*. Explico: nesse título, “Aqui e em outros lugares” pode-se notar um processo de deslocamento, no sentido freudiano: não é a nível de lugares que *tanto faz* que seja uma coisa ou outra; na realidade, é a nível de personagens que tanto faz. Tanto faz que seja uma personagem ou outra, todas elas estão desgarradas, “sozinhas na noite”. A frase final do romance: “Uma vontade de chorar um pouco ali, sozinho no meio da noite” não se aplicará, assim, somente à personagem da última história do romance, mas, indistintamente, a *todas* as personagens do romance.

Aqui, a experiência pessoal não é importante: as histórias de cada personagem são iniciadas e abandonadas logo em seguida, como se não tivessem a mínima sig-

nificação. Aliás, a experiência não é mesmo personalizada: as personagens não têm um nome. São chamadas de “o rapaz”, “o homem”, “a mulher”, “a moça”, “a mãe da moça”, “a loira” e assim por diante. Privilegiadamente, são designadas pela profissão: o advogado, o delegado, o homem do serviço de água e esgoto, a mulher do advogado, o estudante do interior, o rapaz que trabalhava na construção.

No limite da despersonalização, as personagens apresentam, ao final, uma grande identidade: o seu desgarramento. Eu tinha falado que não havia o “fio vermelho” que ligasse as diferentes narrativas desse romance entre si; na realidade, há, e é esse desgarramento, sendo a incomunicabilidade dos seres um dos motivos principais da ficção de França Jr. Quase todos os seus romances, por exemplo, tratam do relacionamento amoroso fracassado (ou atingido pela morte, como em *O Viúvo*, *As Lembranças de Eliana*, ou falido, como em *Um Dia no Rio*, em vários episódios de *Aqui e em outros lugares*). Há apenas uma esperança: *A volta para Marilda*.

Bem, mas voltemos ao fragmentário. Se a gente for cavar mais fundo o significado dessa fragmentação da experiência, creio que chegaríamos mesmo à reflexão de W. Benjamin, segundo o qual uma das causas dessa dificuldade de narrar é que as experiências perderam muito o seu valor. “Cada vez mais rara vai-se tornando a possibilidade de encontrarmos alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento”, diz ele. (5) “É como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas.”

Essa “impossibilidade de narrar”, também teorizada pelo outro grande pensador da Escola de Frankfurt, Adorno, foi por ele explicada em termos da destruição da identidade da experiência, da vida articulada, que é a única que permite a narração. “Narrar algo”, diz ele, “quer dizer com efeito ter que dizer algo especial e particular, e precisamente isto é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e a “sempre igualdade”. (6)

Dai o paradoxo da posição do narrador: tornou-se impossível narrar, enquanto a forma da novela exige narração.

Resta ver, então, quais as maneiras de se enfrentar esse paradoxo. E creio que Oswaldo França Júnior dá o exemplo de enfrentamento criativo desse problema. Ele tem uma maneira pessoal, sua, de resolver a questão — maneira que faz dele um moderno.

E aqui a gente religa as pontas: Oswaldo França Jr. tem, sim, essa capacidade de tratar o universo à sua maneira — e diante disso, como já parodiava Goethe, tudo mais será dado por acréscimo.

NOTAS

- (1) Auerbach: “A Meia Marrom”, in *Mimesis*, São Paulo, EDUSP/Perspectiva, 1971.
- (2) Evidentemente, tenho como pano de fundo dessa reflexão o ensaio “Narrar ou Descrever” de Lukacs, in *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- (3) In *Ensaio sobre Literatura*, op. cit., pág. 50.
- (4) Idem, *ibidem*, p. 54.
- (5) W. Benjamin: “O Narrador”, in Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas: *Textos Escolhidos*, Coleção “Os Pensadores”, S. Paulo, Abril Cultural, 1975.
- (6) T.W. Adorno: “La posición del narrador en la novela contemporánea”, in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

TEXTO DA DEBATEDORA

Salete de Almeida Cara

Em *Curral dos Crucificados*, de Rui Mourão, lá pelas tantas, um jornalista admite confessar ao personagem Jonas — que pretende ser escritor — seu deslumbramento e perplexidade diante “da força de convencimento e capacidade de penetração da literatura”. O rápido bate-papo que se segue gira em torno do tema — e uma aura cerca sempre o escritor, que o jornalista considera dotado de sensibilidade especial e aguda. A questão que parece sensibilizar mais o jornalista é a antiga questão da possibilidade de alcançar uma “verdade”: a literatura seria sempre inventiva mas nunca mentirosa, enquanto o jornalismo, não sendo necessariamente “veículo de mentiras, é veículo de irrealidades”. Diz o jornalista: “Nós inventamos só ocasionalmente, e nem mesmo quando lidamos apenas com ocorrências comprovadas, conseguimos alcançar a verdade”.

Neste curto diálogo Jonas, o escritor, está enfadado mas discretamente superior (“Ora, tenha dó! Que conversa fiada!”) — neste momento, Jonas crê na palavra literária.

A aura do escritor incomoda a quem escreve, mas, é preciso reconhecer, livrar-se dela é difícil, sobretudo num país em que, como se sabe, o poder cultural serviu desde cedo para minimizar a marginalidade real do intelectual no processo político e econômico de construção do país. E, na década de 60-70, mais do que nunca a literatura parece acreditar no seu poder: o poder de denunciar o que estava sendo camuflado, o poder de efetivamente participar e transformar.

A questão da função da literatura, no entanto, não está pacificamente resolvida no *Curral dos Crucificados* e até chega a ser tematizada. Alguém vocifera para Jonas: “Tudo é consequência dessa literaticezinha que vocês

Fis. No

Pasta No

Rubrica

ANO IV. NÚMERO 4. 1978

9

T E X T O

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA
FILHO" — INSTITUTO DE LETRAS, CIÊNCIAS SOCIAIS E
EDUCAÇÃO DE ARARAQUARA - DEPARTAMENTOS DE LETRAS

TEXTO	ARARAQUARA	Ano IV - Nº 4	P. 1-254	1978
-------	------------	---------------	----------	------

LEITURA DO POEMA "ELE VIU
A ARVORE" DE JORGE DE LIMA.

O poema "Ele viu a árvore" pode ser enca-
rado como um *sonho narrado*. No entanto, antes
de se passar a uma interpretação nessa linha, é
o caso de se proceder a uma descrição, com aten-
ção especial à sua carga semântica.

O poema se organiza em torno de um prin-
cípio estruturante: a visão antitética que a ár-
vore apresenta. O esquema sobre o qual repousa
é a repetição anafórica do verso inicial "Ele
viu a árvore", seguida de uma tríplice caracte-
rização de elementos dessa visão: uma, que an-
tropomorfiza a árvore; as duas seguintes contra-
põem-se em violenta antítese. No entanto, salvo
nas quatro primeiras estrofes, não há uma rígi-
da regularidade estrófica.

O que dá solidez a esse texto não é a ri-
ma, mas os elementos de repetição. A recorrên-
cia básica é exatamente aquela que rege a reite-
ração do verso inicial, 7 vezes ao longo do poe-
ma (das quais apenas na primeira vez como verso
autônomo). Essa repetição abre pretexto para di-
ferentes visões, cada uma das quais acrescentan-
do elementos para a caracterização do objeto
"visto".

Uma possibilidade de leitura é dada pe-
los primeiros versos de cada estrofe (sendo que
nas estrofes I e VI, pelo 2º verso):

...
Era enorme e caminhava com seus pés de
raízes (I)

Ele viu a árvore: ia impelida pelas forças do Espírito (II)

Ele viu a árvore caminhando solta (III)

Ele viu a árvore: a sua seiva era de sangue (IV)

...
Ia impelida pelas forças do Espírito (VI)

Ele viu a árvore amordaçada entre cipós e espinhos (VII)

Ele viu a árvore sangrenta (VIII)

São todas imagens que implicam uma antropomorfização — a primeira matriz do poema —: a árvore caminha, tem sangue, é impelida pelo Espírito, é amordaçada, é sangrenta.

Quanto à segunda matriz do poema, a dualidade conseguida através da reunião dos contrários, vejamos o jogo das antíteses em versos contíguos:

< ninhos onde a vida brotava (v.3)
cobras para matar a vida (v.4)

< chuvas para regar a terra (v.6)
raios para fender o mundo (v.7)

< frutos que continham a noite (v.9)
dia encerrado noutros frutos (v.10)

< cálices de fel pelos seus ramos (v.12)
brotos de luz nos seus troncos (v.13)

< desciam mãos distribuindo frutos (v.14)
outras mãos desciam para ceifar homens
(v.15)

pombas / milhafres (v.16)

< bailando (v.18)
tropeçando (v.19)

iluminando e queimando (v.24)

A antítese¹ se verifica às vezes entre verbos (brotar/matar, distribuir/ceifar, bailar/tropear) e às vezes entre substantivos (dia/noite, fel/luz, ninhos/cobras — sendo que aqui, estranhamente, manifesta-se um parentesco metonímico, remetendo à expressão usual "ninho de cobras"). Na estrofe II há uma dupla antítese, no plano verbal e no plano nominal: chuvas para regar / raios para fender.

Ocorre uma aceleração ao fim do poema: a dualidade se manifesta, a partir da estrofe VI, não apenas em versos contíguos, mas ao seio de um mesmo verso: pombas/milhafres (v.16), iluminando/queimando (v.24). Também a repetição anafórica se intensifica: nos 7 versos finais, há três "Ele viu a árvore".

A árvore de Jorge de Lima se revela, assim, como mimese da *coincidentia oppositorum*: união de contrários como signo do Uno. A estrutura do poema atualiza, por detrás dessa idéia de coisas contraditórias, uma semântica da totalidade. Assim como a árvore reconcilia os contrários, harmonizando o eixo vertical (tronco) com o eixo horizontal (galhos espraiados) na totalidade do seu ser, a metáfora árvore estiliza o tema da dualidade e ambivalência da realidade. Ao fim do poema, a adualidade ao mesmo tempo se intensifica e se resolve. O último atributo antropomorfizante de árvore, "sangrenta" (v.23) tem seu grau de antropomorfização reduzido pelo que vem a seguir:

"... era um incêndio
iluminando e queimando ao mesmo tempo"

A árvore antropomorfizada se revela, por fim, também "árvore". Iluminar e queimar são verbos pertinentes a uma árvore, uma vez que se trata de madeira, material próprio para a combustão. A impertinência² anterior (árvore que caminha, que tem seiva de sangue, etc) cede lugar à pertinência. Mas o incêndio da árvore se

torna ambivalente: é o sacrifício — "em chamas elevando / como um turíbulo sagrado, para Deus". Todas as antíteses e dualidades anteriores são assim resolvidas: os polos negativo e positivo encontram-se superados nessa síntese que é o ato sacrificial. No v.24, "iluminando e queimando ao mesmo tempo", o "ao mesmo tempo" enfraquece a contradição, marcando-a metalinguisticamente. É como se aí — e somente aí — houvesse a consciência da ambivalência de uma ação. Mas exatamente nesse caso as duas ações "iluminar" e "queimar" se condicionam: a árvore ilumina porque queima, sendo a claridade provocada pela combustão. O ato de valência negativa, queimar (porque destruição) é que condiciona e "produz" o ato positivo (iluminar).

Já vimos que no processo que leva à antropomorfização da árvore, verifica-se o emprego da figura que é para Cohen a mais frequente da poesia moderna e que ele chama de "impertinence prédicative"³. Examinemos com mais vagar o v.8, "Ele viu a árvore caminhando solta": o ato de caminhar é pertinente ao ser vivo do rei no animal. Há aí uma anomalia, que não provém da contradição: o verbo "caminhar" supõe um sujeito animado, enquanto árvore, por seu lado, postularia um verbo que traduzisse uma ação própria de um sujeito inanimado. "Árvore caminhando" pode, assim, ser uma declaração contraditória, pelo que seus termos pressupõem. É o "escândalo semântico" de que fala o grupo de Liège: "L'attention est attirée sur le message par ces petits "scandales" sémantiques. Formellement, la métaphore se ramène à un syntagme où apparaissent contradictoirement l'identité de deux signifiants et la non identité de deux signifiés correspondants. Ce défi à la raison (linguistique) suscite un démarche de réduction par laquelle le lecteur va chercher à valider l'identité."⁴ No entanto, no nosso texto, o desvio linguístico constituído por "a árvore anda" ao mesmo tempo que suscita a redução metafórica,

deve ser tomado na sua literalidade. Pois cada uma dessas caracterizações de árvore (andar, seiva de sangue, impelida pelo Espírito, amordaçada, desgrenhada, etc) vem precedida por um "signe de littéralité" que pode revelar uma modificação do código: "Ele viu a árvore" — cor respondendo ao "era uma vez" das histórias de fada. Isso introduz a subjetividade, a perspectiva pessoal com que a árvore é apreendida. A árvore nos é apresentada através da visão de um "ele" — advertindo o destinatário de que as incompatibilidades ordinárias (árvore bailando e tropeçando, etc) devem ser suspensas e que, em consequência, as impertinências aparentes não são um problema de palavras. A prova da necessidade de se respeitar a irredutibilidade metafórica de Árvore nesse poema é a presença da metáfora "anjo imenso" e "turíbulo sagrado" para árvore.⁵

Afirmamos no início que o poema poderia ser encarado como um sonho narrado. E vários são os fatores que encaminham uma tal interpretação:

- *Desconhecimento da contradição por parte do inconsciente.*

Aquele núcleo de contradições que a árvore do poema encerra (contradições e ambivalências suficientemente postas em relevo na descrição) não encontraria guarida num pensamento puramente lógico-matemático. Mas o inconsciente, diz Freud na *Traumdeutung*, não conhece a contradição; nos sonhos, parece ignorar o "não". Com praz-se em reunir os contrários, ou em apresentá-los num só objeto. Daí uma das regras da interpretação dos sonhos: "Quand, dans l'analyse des idées de rêve, on se trouve en présence d'une alternative, il faut se rendre compte que celle-ci n'est qu'une affirmation déguisée, remplacer le "ou" par un "et" et prendre les deux termes de la fausse alternative pour point de

simples, mas destruição sacrificial. O ato de iluminar é condicionado pelo fato de a árvore queimar; a destruição se revela oferta. E essa idéia sacrificial é uma retomada da assimilação da Árvore Côsmica à Cruz, conforme atesta Mircea Eliade: "Or, la notion du "salut" ne fait que reprendre et compléter les notions de rénovation perpetuelle et de regénération cosmique, de fécondité universelle et de sacralité, de réalité absolue et en fin de compte d'immortalité, toutes notions qui coexistent dans le symbolisme de l'Arbre du Monde".¹⁸ Por outro lado, a destruição da madeira pelo fogo também era, segundo Eliade, um rito de regeneração da vegetação e de renovação do ano, pois tanto na Índia como no mundo clássico queimava-se uma árvore ao começar o ano. A própria escolha (arquetípica) de uma Árvore simbolizando o Universo já "encaminha" de uma certa maneira, a sua possibilidade de destruição pelo fogo, como o intuitu Bachelard: "D'autres, enfin savent, comme d'instinct, que l'arbre est le père du feu; ils révent sans fin à ces arbres chauds où se prépare le bonheur de brûler: aux lauriers et au buis qui crépitent, au sarment qui se tord dans les flammes, aux résines, matière de feu et de lumière, dont l'arome déjà brûle dans un été ardent."¹⁹

Seria o caso de nos perguntarmos, ainda, por que a visão da História em Jorge de Lima, é apocalíptica. A resposta nos encaminharia, talvez, a uma interpretação sociológica. Jorge de Lima e seu grupo (dentre o qual ressalta Murilo Mendes) viveram uma época de intensa impregnação ideológica, em que o catolicismo se apresentou quase como uma verdadeira ideologia. Com efeito, a religiosidade dos anos 30, em Literatura, é um fenômeno de todo o mundo ocidental; é a década em que Gide declara que "Deus está na moda". Assim, não é de se estranhar a poderosa influência bíblica em Jorge de Lima, não apenas no que diz respeito à temática, mas também

- VI 16 Acima dela esvoaçavam pombas e milha
 fres;
 17 ia impelida pelas forças do Espírito,
 18 ora bailando como um Anjo imenso,
 19 ora tropeçando nos montes e nos vales.
- VII 20 Ele viu a árvore amordaçada entre ci
 pôs e espinhos,
 21 desgrenhada pelas ventanias,
 22 despedaçada pelos terremotos.
- VIII 23 Ele viu a árvore sangrenta: era um in
 cêndio
 24 iluminando e queimando ao mesmo tempo.
 25 Ele viu a árvore de chamas elevando-
 -se,
 26 como um turíbulo sagrado, para Deus.

(De "ANUNCIAÇÃO E ENCONTRO
DE MIRA-CELI", nº 44)

NOTAS

- 1) Deve-se, no entanto, matizar o relacionamen
to semântico dos termos: o que se convenci
nou chamar de antítese, aqui, é às vezes
oposição (como entre dia/noite), às vezes
diferenciação (bailar/tropear).
- 2) Aqui se poderia objetar que no *sistema de
significações* do texto não há impertinên
cia. A concepção do poema como um sistema
não admitiria esse modo de classificar cer
tas expressões metafóricas. A impertinência
se verificaria, então, em relação à carga
referencial dos termos.
- 3) Jean Cohen: *Structure du langage poétique*,
Flammarion, Paris, 1966.
- 4) Groupeu: *Rhétorique Générale*, Lib.Larousse,
Paris, 1970.

- 5) Nesse caso, aliás, a metáfora é anulada pela comparação explícita: "como um Anjo imenso" e "como um turíbulo sagrado". Há aí a presença não apenas do elemento comparante e do comparado, mas também do modalizador comparativo e do motivo da comparação.
- 6) Freud: *Le Rêve et son Interprétation*, trad., Gallimard, Idées, 1971.
- 7) Bühler: "Teoria del Lenguaje", Revista de Occidente, Madrid, § 26, 2-3.
- 8) Cf Ernst Kris: *Psicanálise da Arte*, trad. Ed. Brasiliense, SP, 1968, p.198.
- 9) Cf Thierry Kuntzel: "Le Travail du film", in *Communications* 19.
- 10) Freud: *Le Rêve et son Interprétation*, op. cit., p.60/61.
- 11) Hermann Pongs: "La Imagen Poetica y lo Inconsciente", in *Psicología del Lenguaje*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 4ª ed., 1972, p.97.
- 12) Mircea Eliade: *Tratado de Historia de las Religiones*, Inst. de Estudios Políticos, Madrid, 1954, p.263.
- 13) P.Claudel: *La Connaissance de l'Est*, p.148, apud Bachelard, *L'Air et les Songes*.
- 14) M.Eliade: *Le Chamanisme*, Payot, Paris, 1968, 2ª ed., p.220.
- 15) Roger Bastide, ao estudar as atividades infantis e seu conservadorismo, fala do nosso pau de sebo como "última metamorfose da Arvore do Mundo" (*Arte e Sociedade*, Cia. Ed. Nacional, Ed. da USP, SP, 2ª ed., 1971).

- 16) Cf G.Bachelard: *L'Air et les Songes* (Essais sur l'imagination du mouvement), Lib. José Corti, 8^e ed., 1972.
- 17) Idem, op.cit., especialmente o cap.X, p.247
- 18) M.Eliade: *Images et Symboles*, Gallimard, Paris, 1952, p.215.
- 19) G.Bachelard: *L'Air et Les Songes*, op. cit., p. 234.

SUMMARY

Jorge de Lima's poem appears as an oneiric vision where the tree is first presented in an anthropomorphic way and then is enlarged into several symbols. The analysis of metaphorical constructions and antitheses stresses the connection between the poem and the language or religious texts and primitive myth. Finally, the several meanings attached to the metaphorical tree may lead to the opposition of Christian thought to the myth of eternal recurrence. As for the religious aspect Jorge de Lima represents a time of strong influence of Christian ideology.

RÉSUMÉ

Ce poème de Jorge de Lima se présente comme une vision onirique dans laquelle l'arbre, anthropomorphisé d'abord, s'amplifie ensuite en plusieurs symboles. L'analyse des métaphores et des antithèses fait ressortir l'affinité entre le poème et le langage de textes religieux et celui du mythe primitif. Enfin, les différents sens dont s'empare l'arbre métaphorique peuvent aboutir à l'opposition de la pensée chrétienne et du mythe de l'éternel retour. Quant à l'aspect religieux, Jorge de Lima est le représentant d'une époque profondément marquée par l'idéologie catholique.

IDADE ESTADUAL PAULISTA "O Dia da Mesquita Velha" - UNESP

C. DE LETRAS, CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO

- FRANCISCO DA SILVA BORBA

DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS

DE OLIVEIRA CAMARGO - DAISI MALHADAS - FÚLVIA MORETTO

O DE PUBLICAÇÃO:

DO CARVALHO - FÚLVIA MORETTO - ZINA M. BELLODI

PERMUTA - COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO

TO DE LETRAS, CIÊNCIAS SOCIAIS E EDUCAÇÃO

POSTAL 174/14.800 - ARARAQUARA S. P. BRASIL

SSÃO UNIFICARÁ OS ORIGINAIS QUANTO À ORTOGRAFIA OFICIAL

GINAIS ENVIADOS À REVISTA NÃO SERÃO DEVOLVIDOS

ÇÕES EXPRESSAS EM ARTIGOS SÃO DE EXCLUSIVA

SABILIDADE DOS SIGNATÁRIOS

E FERNANDO LEMOS

C E

Bezerra de Menezes Bolle - <i>Leitura do Poema "Ele viu a árvore" de Jorge de Lima</i>	9
Richmond - <i>Adélia Prado: A New Lyric Voice From Brasil</i>	27
Eringali - <i>Posições Literárias Fundamentais</i>	46
Nascimento Campos, Laura Galéry e Maria Ribeiro dos Santos - <i>Discurso científico: perspectiva de análise</i>	95
Marcondes Machado - <i>Aspectos populares e aristocráticos de D. Juan e Sganarelle</i>	114
Cury - <i>Relendo Eça...</i>	130
Evangelina Villa Nova Soeiro - <i>Os "Carmina Catulli" de Orff</i>	139
Magaly Trindade Gonçalves - <i>O fluxo da consciência no romance moderno</i>	153
Lauand - <i>Glossário de uma novela gaucha - "Porteira Fechada" de Cyro Martins</i>	179
Rodrigues - <i>As peças didáticas na dramaturgia brechtiana</i>	189
Bellodi - <i>"O jogo da amarelinha", uma questão de perspectiva ou o novo em</i> <i>o tradicional?</i>	214
des dos Departamentos	243

aos aspectos formais (andadura bíblica do estílo, uso de verso livre). A visão cristã da História (e, conseqüentemente, sua dimensão apocalíptica) marca vincadamente o ideário e a imagética dos autores dessa época.

ELE VIU A ÁRVORE

Jorge de Lima

- I 1 Ele viu a árvore;
 2 era enorme e caminhava com seus pés
 de raízes;
 3 em sua copa havia ninhos onde a vida
 brotava
 4 e dela desciam cobras para matar a vi-
 da.
- II 5 Ele viu a árvore: ia impelida pelas
 forças do Espírito:
 6 dela desciam chuvas para regar a ter-
 ra,
 7 dela saíam raios para fender o mundo.
- III 8 Ele viu a árvore caminhando solta.
 9 Nela havia frutos que continham a noi-
 te
 10 e havia o dia encerrado noutros fru-
 tos.
- IV 11 Ele viu a árvore: a sua seiva era de
 sangue:
 12 havia cálices de fel pelos seus ramos
 13 e brotos de luz surgindo no seu tron-
 co.
- V 14 E dela desciam mãos distribuindo fru-
 tos
 15 e outras mãos desciam para ceifar os
 homens.

Lima, em especial em "Olha antes a semente":

"vê através do pequeno embrião da árvore:
a sombra, o pastor tocando a sua gaita
e a virgem derrubada debaixo da fronde,
e o neto do pastor subindo nos galhos
à procura dos ninhos escondidos;
e os ramos benfazejos descendo sobre no
vos berços.

Vê o jovem enforcado num dos galhos sem
folhas,
e o Bem e o Mal sempre brotando da árvo
re;

...
e sempre galhos subindo para a glória de
Deus
e sempre galhos descendo para a fome da
terra."

Essa dialética de ascensão / descensão,
aliás, encontra-se também em "Ele viu a árvore".
Aos quatro "desciam" do poema:

"e dela desciam cobras para matar a vi
da" (v.4)

"e dela desciam chuvas para regar a ter
ra" (v. 6)

"E dela desciam mãos distribuindo fru
tos" (v.14)

"e outras mãos desciam para ceifar os ho
mens" (v.15)

corresponde, em contraposição, um "elevando-se":

"Ele viu a árvore de chamas elevando-se
como um turíbulo sagrado, para Deus."
(vs. 25-26)

Resta ainda a examinar um último aspecto
do poema: é essa idéia de sacrifício com que
ele termina. (V. última estrofe). A árvore ras
gada pela dualidade encontra a solução da ambi
valência na destruição — não anulação pura e

tidas todas as imagens de dinamismo. Em Jorge de Lima, até a Árvore Cômica, a Pilastra do Universo, o eixo erigido no umbigo do mundo, essa árvore anda! — "impelida pela força do Espírito". (E aqui talvez seja útil um pouco de consciência etimológica: "espírito", em grego "pneuma", pode significar também "vento" — elemento imprescindível da chamada "imaginação aérea".¹⁶

Assim, a grande "novidade" introduzida por Jorge de Lima nessa imagem arquetípica é o fato de ela andar: isso refuta o simbolismo do Centro do Mundo, ou melhor, de um centro estático. Dada a corrente subterrânea cristã do pensamento do Autor, poderíamos dizer que sob a metáfora dessa árvore se delineia a grande novidade do Cristianismo face às religiões primitivas: a dinamicidade em confronto com a estaticidade, a irreversibilidade da História, contrapondo-se ao mundo do "eterno retorno", da renovação cíclica. Em Jorge de Lima, o "centro" caminha junto com a História.

O poema atualiza também o tema da árvore sofredora:

"Ele viu a árvore amordaçada entre cipós
e espinhos,
desgrenhada pelas ventanias,
despedaçada pelos terremotos." (estr.VII)

Bachelard, exatamente no capítulo em que fala sobre "L'Arbre Aérien", trata da árvore que na da tem do onirismo tranquilo do vegetal: "Ainsi l'arbre tourmenté, l'arbre agité, l'arbre passionné, peut donner des images à toutes les passions humaines. Que de légendes nous ont montré l'arbre qui saigne, l'arbre que pleure". E linhas mais adiante: "L'arbre souffrant met un comble à l'universelle douleur".¹⁷

O jogo de antíteses estudado no poema nos leva à imagem da Árvore do Bem e do Mal — tema esse presente em outros poemas de Jorge de

gia de vida e renovação. A capacidade do Cosmos de se regenerar indefinidamente é expressa simbolicamente pela vida da árvore. A mesma imagem abriga as idéias de ciclo, de dualismo, de polaridade, de oposição, de conflito, mas também de reconciliação de contrários, de *coincidentia oppositorum*. Na tradição índia, segundo Mircea Eliade¹², desenvolve-se a idéia da solidariedade de mística homem/planta, especificamente homem/árvore — intensificada, aliás, pela força de verticalidade de que a árvore é o repositório: "L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme", diz Claudel¹³. Enquanto que na iconografia egípcia¹⁴ encontra-se o motivo da Árvore da Vida, da qual saem braços divinos carregados de dons (cf. v.14 do nosso poema: "E dela desciam mãos distribuindo frutos"...), Também o motivo das cobras, que aparece no poema ("e dela desciam cobras para matar a vida", v.4) faz parte desse complexo da árvore da vida: a Yggdrasil, a árvore cósmica da mitologia germânica (e cujos prolongamentos modernos podem ser apontados nas comemorações da "Árvore de Maio", tão em voga na época nazista)¹⁵ tem à sua raiz a víbora Nidhogg, cuja função é "matar a vida".

A Árvore Cósmica é considerada o Eixo do Mundo, uma vez que atinge as três regiões cósmicas: plantada na terra, suas raízes mergulham no inferno, seus galhos tocam o céu. Daí sua importância estar ligada ao simbolismo do Centro, ponto de intersecção das três regiões. No entanto, em Jorge de Lima, essa árvore *anda*, animada de um extraordinário dinamismo. As imagens sucessivas dela apresentadas são marcadas por verbos de movimento: caminhar, ser impelida, bailar, tropeçar, elevar-se, etc. Evidentemente, essa árvore (protótipo do que é sólido, fixo, *enraizado*) que se movimenta presta seu tributo à força da "imagética do ar" (para usarmos um conceito caro a G.Bachelard), a que estão subme

(...)

Voici: un arbre
au centre de la terre,
très grand de taille.
L'arbre grandit, devint puissant,
sa hauteur atteignait le ciel,
sa vue, les confins de la terre..."

Daniel, IV, 1-2,7-8 (Bíblia de Jerusalém)

E assim chegamos ao problema do sonho arquetípico. Das três classes de sonho estabelecidas por Hermann Pongs¹¹, "instintivo", "anagógico", "integral", é a esse último que o nosso poema se filia: "El sueño que llamaremos provisionalmente 'integral' engendra imágenes donde lo consciente y lo inconsciente se unen en una construcción de valor simbólico, que no sólo expresa la totalidad de la personalidad sino también se abisma en las regiones subterráneas de los símbolos míticos colectivos."

Pongs liga a esse "sonho integral" as metáforas dos grandes poetas, que ele chama de "Urbilder" — imagens extraídas de uma reserva interior mais profunda que a experiência individual, de um repositório de toda experiência humana — em outras palavras, do inconsciente coletivo junguiano.

E dessa perspectiva, a metáfora da Árvore (e como dizia Vico, "toda metáfora é um pequeno mito") nos fornece fecundas possibilidades interpretativas, em que se encontram as idéias de Árvore Cósmica, Eixo do Mundo, Árvore do Bem e do Mal, e, finalmente, Árvore sêteriológica (= Cruz).

A Árvore Cósmica — encontrada na Índia, China, Mitologia Germânica e nas religiões ditas "primitivas" carrega uma riquíssima simbologia

Si l'on songe aux phrases d'un article de journal ou à celles d'un plaidoyer en cour d'assises, et qu'on s' imagine la possibilité de les remplacer par une série d'images visuelles, on aura une idée des transformations que le travail de rêve doit faire subir aux idées latentes, pour qu'elles deviennent susceptibles d'une présentation concrète." 10

A metáfora da árvore funciona como uma grande *condensação*. O que significará ela? Provavelmente, não terá um único sentido. Pela sua antropomorfização, poderá significar o Homem, ou melhor, a raça humana; pelo poder de renovação da vida vegetal, significa a Natureza; pelo seu caráter de abarcar a totalidade, com o Bem e o Mal inextrincavelmente misturados, pode significar toda a Realidade; finalmente, pelo seu fim apocalíptico, significa o Universo que atinge o seu termo. Raramente outra metáfora poderia ter um tal espectro de possibilidades de de codificação.

Quase todos os argumentos aqui apresentados no sentido de provar o caráter onírico de "Ele viu a árvore" são passíveis de se transformarem em argumentos que provam apenas o seu caráter de criação poética... E a raiz desse problema está o fato de que o sonho e a poesia estão submetidos aos mesmos processos de elaboração do inconsciente — na medida em que, na obra de arte assim como no sonho, é liberada uma grande carga de conteúdo irracional.

No entanto, aqui no caso de Jorge de Lima, poderíamos encontrar uma espécie de arquétipo do seu poema — e esse modelo é um sonho narrado na Bíblia, o sonho de Nabucodonosor:

"Moi, Nabuchodonosor, je me tenais sans souci dans ma maison, et florissant dans mon palais. J'ai eu un rêve: il m'a épouvanté. — Des angoisses, sur ma couche; et les visions de ma tête m'ont tourmenté.

censura, uma realidade ocupa o lugar de outra? Num grande número de vezes, o indivíduo que sonha se faz representar em seu sonho por outra pessoa.

- *A antropomorfização.*

Procedimento de grande incidência na fantasia, presente nas lendas, contos de fada, sonho. De um lado, responde a uma tendência do pensamento primitivo em "animizar" as coisas; de outro lado, obedece também ao processo de *deslocamento* freudiano: pois na medida em que se atribui caráter humano a um ser não humano, está-se operando uma transposição de atributos.

- *Recurso aos elementos figurativos.*

O sonho (assim como o filme) tem que recorrer a outros processos que não os puramente verbais; deve lançar mão de "práticas semióticas" diferentes das da linguagem. A elaboração onírica, ou fílmica ("travail du film" / "travail du rêve"⁹) está submetida a uma exigência básica: levar em consideração a sua figurabilidade.

É o próprio Freud que retoma essa característica do sonho, aproximando-o da criação poética: "Elles (les idées) ne se présentent pas à nous sous la forme verbale, aussi sobre que possible, dont nous avons coutume de revêtir nos pensées, mais eles trouvent le plus souvent un moyen d'expression symbolique, celui du poète que accumule dans son oeuvre les comparai sons et les métaphores. Le motif d'un emploi aussi exclusif des images n'est en somme pas difficile à comprendre: le contenu manifeste du rêve n'étant formé que de situations concrètes, il faut nécessairement que pour s'y introduire les idées latentes subissent un travestissement qui les rende utilisables pour la représentation.

- *Predomínio do elemento visual.*

O único sentido que recebe estímulos nes se texto é a vista. Tudo se reduz a conteúdos tomados de empréstimo do registro ótico: seja impressões de volume ("era enorme", "Anjo imenso"), seja de movimento ("caminhava", "desciam", "ia impelida", "bailando", "tropeçando", etc), seja de matéria ("sangue", "cálices de fel", "luz", etc) — tudo diz respeito à vista. E não é por coincidência que o verbo que domina é ver: "Ele viu a árvore" — presente 7 vezes no texto. Ora, sendo a vida dos sonhos predominantemente visual⁸, privilegiando de maneira absoluta o sentido da visão, temos aqui uma significativa aproximação do poema com os processos psíquicos do inconsciente.

- *Narração no passado.*

Todo relato de um sonho é feito, necessariamente, no passado: o sonho é um acontecimento vivido pelo psiquismo do sujeito, e que a memória registra. No caso de "Ele viu a árvore", a que tempo transcendente do discurso se refere o "viu" do texto? Aqui o poema não supõe o eixo de referência temporal dado pela comunicação: a narração faz irrupção num passado não referido. Remete a um acontecimento pretérito (o ato de sonhar) em relação ao presente da enunciação.

- *Narração na terceira pessoa.*

A visão da árvore nos é apresentada através da ótica de um terceiro — a narração de um acontecimento mediatizado por uma consciência subjativa. No entanto, o pronome de 3ª pessoa, que aparece no texto, permanece sem referência contextual. A realidade é filtrada pela visão de um "ele", que escamoteia o eu do Poeta. Não se tratará aqui do processo de deslocamento freudiano, em que, em função da intervenção da

départ de nouvelles chaînes d'associations."6. É exatamente isso que aproxima o sonho do pensamento primitivo, chamado por Lévy-Brühl de "pré-lógico", porque vinculado a uma lei de participação que desconhece a contradição (sendo este o princípio fundamental da lógica). E sem que rermos entrar na complexa discussão levantada pela contestação feita a Lévy-Brühl por Lévi-Strauss, referimos, no entanto, o a propósito de um estudo da contradição no contexto do pensamento primitivo.

- *Domínio da parataxe.*

Há no texto uma ausência de relações lógico-formais — que se manifesta pela inexistência quase que absoluta de orações subordinadas: só estão presentes as coordenadas e, dentre estas, predominam as assindéticas (que o provem os abundantes pontos-e-vírgulas que pontilham o poema). A parataxe, anti-discursiva, procedimento que se aproxima das técnicas não verbais do filme e da pintura, é uma característica do pensamento primitivo — e daí, do sonho.

Não há sucessividade no texto; não há antes, nem depois. A regra segundo a qual a homogeneidade gramatical deve corresponder à homogeneidade de sentido exigida pela lógica é contestada no sonho: como dizia Jung, a análise lógica é a prerrogativa da consciência.

Em estudo comparando a sintaxe da linguagem com o cinema, Bühler⁷ estabelece como vantagem da representação linguística em relação ao filme, exatamente recursos como o das orações principais e subordinadas — sendo que a técnica cinematográfica é a que mais se aproximaria da dos sonhos. Aponta, ainda, a relação entre justaposição e anáfora: com efeito, no texto em questão, a repetição do verso inicial "Ele viu a árvore" torna-se um recurso para enlaçar membros de um período, uma vez que falta a subordinação.



LITERATURA E PSICANÁLISE

Evidentemente, as relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível: desde o fato primário da utilização do verbal como matéria-prima básica, até a refinada fórmula lacaniana do "inconsciente estruturado enquanto linguagem", passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, ritos, lendas, jogos infantis, fábulas, lapsos, epopeias, romance, canção popular, poema — a emergência do inconsciente. E desde Freud, cujas poderosas intuições não dispunham ainda do arsenal da Linguística estruturada enquanto ciência, até hoje em dia, as relações entre a Linguagem e o Inconsciente se tornam cada vez mais explícitas.

E todos sabemos da enorme fascinação de Freud pela Literatura, esse lugar privilegiado do exercício da Linguagem, e que também, como a Psicanálise, oferece uma leitura do homem, seja na epicidade do seu destino histórico, seja no quotidiano de sua vida pessoal. Num processo inaugurado por Freud, a Literatura tornou-se a fornecedora de paradigmas que o vocabulário psicanalítico explorará: narcisismo, sadismo, masoquismo, complexo de Édipo: a obra literária prova um arquétipo de um certo modo de ser. Mas podemos continuar a chamá-los de mitos, em outras palavras, em atitudes quânticas... O complexo de Édipo, por exemplo — absolutamente fundante na Psicanálise —, foi buscado por Freud num mito grego tal como é apresentado na tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*. E é esse mito que permitirá a Freud explicitar suas descobertas em relação aquilo que é o núcleo do desenvolvimento afetivo humano e o da cultura.

Vista do ângulo da Literatura, a Psicanálise será encarada como um instrumento de leitura do texto literário, exercendo, no processo interpretativo, um papel revelador e desmascarador. No entanto, essa busca de sentido que toda interpretação implica se configurará menos como uma tradução do que como uma construção do sentido do texto. Não se trata tanto de, através da Psicanálise, explicar cabalmente uma obra, mas de colocar em evidência uma ou outra de suas condições necessárias.

No entanto, importa atenção quanto ao caráter redutor da eventual utilização de um único instrumental analítico. O texto literário é, inescapavelmente, um produto social, necessitando portanto, para ser interpretado, ser situado sobre um chão histórico. Assim, Sociologia da Literatura, Antropologia, História, Linguística, deveriam concorrer para dar conta (sem esgotá-lo...) de sua explicitação.

Uma possível leitura

Posto isto, proponho uma leitura da canção "Terezinha" de Chico Buarque, acionando um certo instrumental psicanalítico — uma de suas possíveis leituras.

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia

Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E assustada eu disse não.

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me negava nada
E assustada eu disse não.

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração.

É importante dizer-se que "Terezinha" de Chico Buarque se estriba numa dupla linhagem: de um lado, a canção folclórica "Terezinha de Jesus", tão popular nos meios infantis, de tradição ibérica; de outro lado, no "Barbara's Song", na *Ópera dos Três Vinténs* de Brecht (1).

Transcrevo a canção folclórica, verdadeira matriz (2) da canção em estudo:

Terezinha de Jesus
de uma queda foi ao chão
acudiram três cavalheiros
todos três chapéu na mão

o primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão
o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão

É fácil decodificar na canção folclórica um núcleo inconsciente edipiano tão explícito que se oferece de bandeja uma interpretação psicanalítica: Aqui a coisa

Há na canção
"Terezinha", de Chico
Buarque, na trama
de suas imagens e construção,
uma pedagogia do
desenvolvimento afetivo
e sexual da mulher
nos seus confrontos com
o masculino, assim
como uma do homem, ao
defrontar-se com o feminino

freudiana se apresenta de maneira inequívoca, é um material bruto analítico, solicitando, impondo, uma abordagem psicanalítica. É um dos casos em que o objeto quase que impõe, que postula o método. E por outro lado, estou convencida de que não se poderia penetrar esse texto se não fosse por essa via.

Há nessa canção símbolos evidentes demais: a queda, o chapéu, dar a mão...

Em primeiro lugar, o motivo da queda: aqui, antes de mais nada, uma realidade psíquica e moral. Trata-se do motivo bíblico da queda, das imbricações entre aquisição do conhecimento e descoberta da sexualidade. O que está por detrás é a idéia do início da vida sexual enquanto descida. "De uma queda foi ao chão": a sexualidade e o corpo enquanto "queda" do espírito.

Acudiram três cavalheiros
todos três chapéu na mão

em que "chapéu na mão", que poderia ser visto como um respeito cortês, torna-se, com os olhos de Freud, no entanto, possível de uma leitura bem mais concreta. Chapéu aqui no texto parece ser as insignias da virilidade. Por mais de uma vez, ao longo de sua obra, sobretudo em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud sugere tal decodificação — evidentemente, levando em conta as associações dos pacientes, e baseando-se em ditos populares, como por exemplo a expressão alemã para "achar um marido": *unter die Haube kommen* (literalmente, "vir para debaixo do boné"). Em se tratando de um texto literário, se é verdade que o próprio texto não "associa", temos que nos socorrer do contexto — que, no caso, justifica tal interpretação.

O primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão

— pai e irmão: os liames incestuosos da afetividade feminina que, no seu processo de amadurecimento, são ultrapassados, podendo então dar-se o encontro da mulher com o masculino, que é o "terceiro", o "outro". A prática clínica está repleta de exemplos da intercambiabilidade entre pai/irmão e mãe/irmã nas relações edípicas. Dizem os psicanalistas que o complexo incestuoso irmão/irmã é derivativo do complexo fundamental de Édipo: "Quando a barreira do incesto se desenvolve, no começo da vida do rapaz, visa primeiro ao estabelecimento de limites nas relações com a mãe e só depois abrange as relações com a irmã; com efeito, as experiências eróticas entre irmão e irmã, nos primórdios da infância, são extremamente comuns. A irmã é, comumente, a primeira substituta da mãe como objeto erótico; através dela, o rapaz aprende a descobrir o seu caminho para outras mulheres. As suas relações com a irmã reproduzem como verdadeira duplicata as dos pais entre si; e na vida real, o rapaz desempenha, muitas vezes, um papel de pai em relação à irmã (proteção, ajuda etc.) (3).

Mas é ao "terceiro", ao "outro", àquele que está fora do círculo familiar, que Terezinha dará a mão — que se

engajará afetivamente. Assim, nessa canção infantil, são apresentados os passos que a afetividade feminina tem que percorrer — uma espécie de pedagogia sexual e afetiva da mulher.

Aliás, nesse último verso da última estrofe, não se tratará mais de Terezinha:

o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão

Terezinha torna-se "Tereza": passou de criança a mulher. No processo do seu amadurecimento pessoal, quando está apta a encontrar-se com o masculino, ela é uma mulher. Mas ainda uma outra coisa pode ser vislumbrada nessa "Tereza", num contexto em que se trata do feminino e do erótico: refiro-me à grande mística Santa Tereza. E Georges Bataille (4) que fala que a experiência erótica talvez seja vizinha da santidade — não porque tenham a mesma natureza (questão que está fora daquilo que ele se propõe a tratar), mas no sentido em que uma e outra experiências, a erótica e a mística, têm uma intensidade extrema. E há ainda um outro ponto comum: o santo e o homem do erotismo não estão movidos por nenhuma procura da eficácia, mas é o desejo, e só o desejo, que os anima. Erotismo e misticismo fornecem momentos de emoção intensa, em que vida e morte se travam: há semelhanças flagrantes entre a efusão erótica e a mística.

Uma pedagogia da afetividade

Voltemos à nossa Terezinha folclórica: eu tinha dito que nessa canção trata-se quase que de uma pedagogia da afetividade e da sexualidade feminina. E é exatamente isso que se verificará na canção "Terezinha" de Chico. Evidentemente, não é só a nível do folclore que o material inconsciente surge com tamanha força. No entanto, ao se passar da poesia popular para o nível da poesia "cult" (embora no âmbito da Música Popular Brasileira), as mediações aumentam, há uma elaboração formal mais cuidada, o material edípico fica mais despistado, mais nuancado que na canção original. Daí o desafio de uma leitura psicanalítica tornar-se mais instigante.

Minha proposta é a de uma análise com especial atenção à carga semântica da canção, ou melhor: que se detenha no seu nível narrativo. Mas haveria toda uma outra trilha a ser perseguida: abordá-la do ângulo do significativo. (Todos sabemos desse denominador comum entre Psicanálise e Literatura: a importância do significativo.) Se a análise fosse caminhar por aí, poderia apontar o valor significativo das rimas, os enlances semânticos provocados pela homofonia. Por exemplo, nas rimas comida/perdida, florista/ametista, chama/cama, pode-se ressaltar o quanto a sonoridade é capaz de estabelecer relações semânticas entre as palavras, relações de tensão. E assim que se poderia sugerir também o eco da palavra "desamada" no termo "desarmada" dos versos 9 da 1ª e da 2ª estrofes:

que tocou meu coração (estr. 1)

Me encontrou tão desa(r)mada —

que arranhou meu coração (estr. 2).

Também poderia ser feita uma análise das imagens; por exemplo, são imagens vincadamente ligadas à sexualidade da mulher. (Pelúcia e suas alusões aos pêlos pubianos; ametista como um elemento do porta-jóias, metáfora privilegiada para os genitais femininos.) Mas apesar de não ser meu objetivo, neste momento, proceder a um estudo detalhado das imagens, ao menos em uma delas eu gostaria de me deter: "litro de aguardente", a prenda que o segundo homem da vida de Terezinha lhe traz. Não vou insistir em quanto inequivocamente fálico é o símbolo da garrafa; interessa-me sobretudo "aguardente", que, a nível do significativo mesmo, é condensação de água e fogo. Num contexto em que se trata do encontro homem/mulher, adquire uma poderosa força sugestiva essa imagem, em que duas das quatro matérias elementares do universo, uma feminina, outra masculina, se harmonizam. Com efeito, água e fogo representam, no reino das matérias, o mais perfeito par de contrários. Associados, esses dois elementos deixam ver muito claramente seus traços sexuais: "Se logicamente um chama o outro, sexualmente um deseja o outro", diz Bachelard (5). E ainda esse mesmo autor que fala do

"caráter matrimonial da química comum do fogo e da água. Em face da virilidade do fogo, a feminilidade da água é irremediável" (6). Aguardente: como em toda conciliação de contrários, trata-se aqui de uma metáfora da totalidade. Freud, num belo estudo intitulado *A Aquisição e o Controle do Fogo*, retoma o mito de Prometeu. Parte de um elemento do mito, que é a maneira pela qual Prometeu transportou o fogo: roubou-o aos deuses e o trouxe aos homens, escondendo-o num pau oco, um caule de funcho. Um tubo-pênis. E baseado no princípio da inversão, diz: "O que um homem contém no seu tubo-pênis não é o fogo. Pelo contrário, é o meio de apagar o fogo: é a água do seu jato de urina" (7). Evidentemente, a idéia que subjaz é a do fogo como um símbolo da libido. Trata-se de uma associação extremamente primitiva: "O calor que se irradia do fogo evoca a mesma sensação que acompanha um estado de excitação sexual, e a forma e os movimentos de uma chama sugerem um falo em atividade" (8). No campo de associações recortado por Freud, o homem apaga o seu próprio fogo com sua própria água, a urina (que é a água do corpo). No entanto, podemos derivar dessa sugestão uma interpretação que corre paralela: a água apaga o fogo, isto é, a realização do ato sexual (em que entra o elemento água) extingue o calor da excitação. Em aguardente (eau de vie em francês) estão sugeridos ardor da paixão e água fecundante.

Mas já é hora de retomarmos os outros elementos da análise de "Terezinha". O estudo dessa metáfora foi apenas um exemplo para mostrar como poderia ir longe esse tipo de abordagem. Mas como já disse, não será esse meu caminho neste momento. Vou me deter especificamente no nível narrativo da canção. E a narrativa levará inescapavelmente ao Édipo.

Toda a canção "Terezinha" parece ser o desenvolvimento da segunda estrofe da canção infantil "Terezinha de Jesus", sendo cada verso inicial de suas três estrofes regido pelos versos da cançãozinha matriz:

O primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão
o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão

Como se caracteriza o primeiro homem da vida de Terezinha? Chegou do florista, trouxe um bicho de pelúcia e um broche de ametista, contou suas viagens e vantagens, mostrou o relógio, chamava de rainha, tocou seu coração; recebeu um não.

Como age o segundo homem? Chegou do bar, trouxe um litro de aguardente, indagou do passado, cheirou sua comida, vasculhou sua gaveta, nada entregava, chamava de perdida, arranhou seu coração; recebeu um não.

E o terceiro? Chegou do nada, nada trouxe, nada perguntou, deitou-se na sua cama, chama de mulher, instalou-se feito um posseso em seu coração.

Os dois primeiros poderiam ser considerados desenvolvimento dos vínculos incestuosos de uma relação edípica, segundo um mecanismo que é o oposto da condensação (um dos processos fundamentais da elaboração onírica). Trata-se da "decomposição" — que aparece em várias formações míticas. Passo a palavra a Ernest Jones: "Ao passo que na condensação os atributos de numerosos indivíduos são fundidos na criação de uma só figura, de um modo semelhante ao de uma fotomontagem, na 'decomposição', pelo contrário, os vários atributos de um mesmo indivíduo são desunidos e mais de um indivíduo é inventado, cada um dotado com um grupo de atributos originais. Dessa maneira, uma pessoa de caráter complexo é dissolvida e substituída por mais de uma, possuindo cada uma delas um aspecto diferente do caráter que, numa forma mais simples do mito, estava combinada em um único ser" (9).

Assim, pode-se dizer que aqui os atributos paternos básicos — amor e tirania — estão cindidos, e dão origem a duas figuras separadas, que se caracterizam, respectivamente, por doação e controle.

O "primeiro" é aquele que representa a doação absoluta: traz (dá) um bicho de pelúcia e um broche de ametista; conta (isto é, dá a nível verbal) viagens e vantagens; mostra (isto é, dá a nível do olhar) seu relógio; nada nega. Assim, é uma figura paterna num de seus atributos parciais, o do amor de doação.

O "segundo" é aquele que representa o controle. O que ele traz é algo de absolutamente intragável pela mulher, e de que ele próprio se aproveitará: aguardente. E sua atitude é inquisitória, perquiridora: indaga o passado, cheira a comida, vasculha a gaveta. É o controle absoluto, o exercício da tirania, que é outro atributo paterno.

Quanto ao "terceiro", por sua atitude opõe-se a essas

duas configurações básicas; na medida em que nada traz (portanto, não representa a doação, atributo paterno) e nada pergunta (portanto, não representa o controle, atributo paterno). E enquanto o primeiro toca o coração de Terezinha, e o segundo o arranha, o terceiro se instala feito um posseso. Com ele, o entendimento é tácito, e a este Terezinha não diz não (10).

Percebe-se claramente que ao mesmo tempo em que se revela a mulher, revela-se o homem. O que está em questão é o desabrochar da sexualidade e da afetividade feminina — o eu lírico é uma mulher — mas evidencia-se também, com igual contundência, a atitude do homem diante do feminino, e o seu amadurecimento afetivo-sexual, para que se possa dar um encontro pleno dos dois sexos. Mas se é verdade que o foco narrativo é feminino, pode-se falar aqui num deslocamento (outro dos processos fundamentais da elaboração onírica... e poética), em que o sujeito masculino (o autor é um homem) assume uma perspectiva feminina, e fala em primeira pessoa, como Terezinha.

Nem rainha nem perdida

É o terceiro que se deita na sua cama: estabelece com ela uma relação verdadeiramente erótica. E a chama de mulher. O primeiro a chamava de rainha e o segundo a chamava de perdida: o tempo verbal aqui é o imperfeito, que dá uma idéia de um passado continuado (iterativo), ou, antes, de uma ação habitual no passado (que se poderia chamar de primeira infância). Mas a última estrofe revela uma alteração nos tempos: chama. Isso traduz uma evolução, sugerindo que o encontro de Terezinha com o masculino, tal como se apresenta nas duas primeiras estrofes, localiza-se numa fase anterior de sua vida, em relação ao presente da enunciação, na última estrofe. Nesse momento, Terezinha consegue sua identidade feminina. Diante do terceiro, que não tem o nome do pai ("mal sei como ele se chama"), ela pode ser mulher.

Isso leva a um outro (ou melhor, ao mesmo) problema. Pois o primeiro a chamava de "rainha" e o segundo, de "perdida": o que está em jogo aqui é a imagem da mulher no inconsciente do homem — ou antes, da criança. Trata-se da divisão da imagem materna no inconsciente infantil, que a cinde em duas figuras opostas: a santa inacessível (rainha) e a criatura sensual e acessível a todos (perdida). Essa dicotomia entre "amor" e "luxúria", dizem os psicanalistas, se encontrará mais tarde à raiz das experiências sexuais de todos os homens. A maturidade afetiva, portanto, consistiria em saber defrontar-se com o feminino não considerando a mulher nem "rainha" nem "perdida", mas considerando-a "mulher" — que é o que o terceiro da canção consegue, superando a cisão infantil.

Retorno ao que já disse: se há em Terezinha uma pedagogia do desenvolvimento afetivo e sexual da mulher nos seus confrontos com o masculino, há também uma do homem, ao defrontar-se com o feminino. Como se vê, não dá para falar da mulher, sem falar do homem — e vice-versa. E nesse assunto, não há de ser a Psicanálise que dará a última palavra. Num estudo sobre a Feminilidade, Freud finaliza seu ensaio declarando que quem quiser saber mais sobre a mulher, que consulte... os poetas.

(1) Importa dizer que essa canção, "Terezinha", faz parte integrante da Ópera do Malandro de Chico Buarque, cujo texto foi baseado na Ópera dos Mendigos de John Gay e na Ópera dos Três Vinténs de Bertolt Brecht e Kurt Weill. No entanto, como o texto aqui implicado, "Barbara's Song", é bastante longo e não apresenta com a nossa canção uma relação tão direta quanto a peça folclórica, resolvi não convocá-la aqui, limitando-me a comparar "Terezinha" de Chico Buarque com "Terezinha de Jesus", canção infantil.

(2) Há mesmo, a nível melódico, quase que uma citação da canção folclórica, em "Terezinha" de Chico Buarque. Mais um exemplo da necessidade de, numa canção, não se desmembrar a letra da música...

(3) Ernest Jones: *Hamlet e o Complexo de Édipo*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970, pág. 136.

(4) Cf. Georges Bataille: *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores, Tradução de João Bernar da Costa, 1980, 3ª ed.

(5) G. Bachelard: *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1970, 7ª ed., pág. 133.

(6) Idem, *ibidem*, pág. 135.

(7) S. Freud: "A Aquisição e o Controle do Fogo", in *Obras Completas* (edição Standard Brasileira), Rio de Janeiro, Imago, 1976, vol. 22, pág. 228.

(8) Idem, *ibidem*, pág. 230.

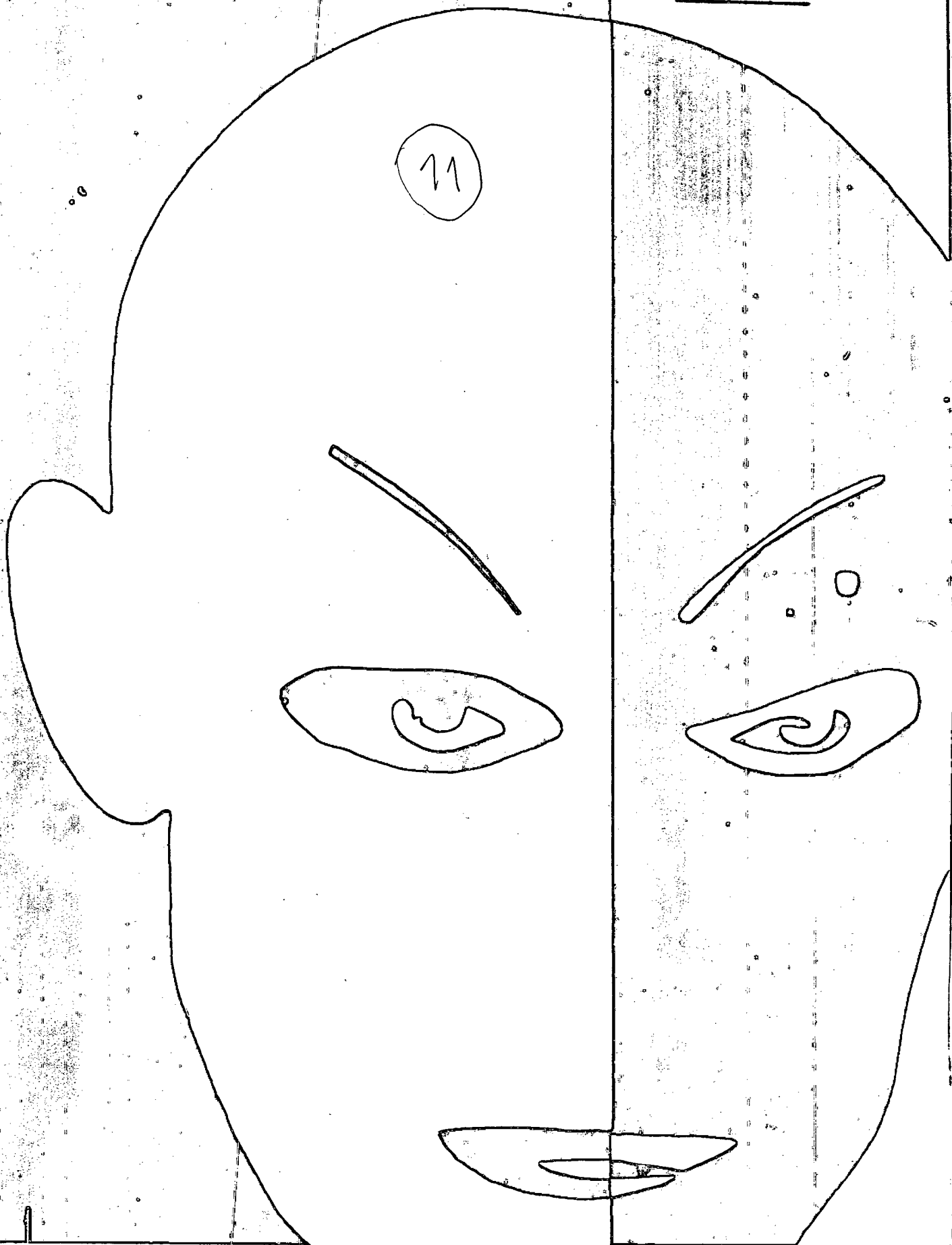
(9) Cf. Ernest Jones: *Hamlet e o Complexo de Édipo*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970, pág. 129.

(10) Cf. os versos finais do "Barbara's Song" de Brecht: "Ah, então sobretudo não houve nenhum 'não'..."

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES é doutora em Letras pela USP, professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira no Instituto de Estudos do Linguagem da Unicamp, autora de "A Obra Crítica de Álvaro Lins e sua Função Histórica" (Vozes) e "Desenho Mágico — Poesia e Política em Chico Buarque" (Hucitec).

IDE

Fls. N.º 04 10
Pasta N.º 01
Rubrica Reliende



EDITORIAL

ENTREVISTA COM DR. JAMES S. GROTSTEIN

Entrevista realizada por Paulo Cesar Sandler, Célia Fix Korbivcher e Liana Reichstul.

DO SIGNO DE "MEPHISTO"

Raquel Szterling Nelken

OS MITOS PSICANALITICOS E AS ESTEREOTIPIAS CLÍNICAS

Persio Osorio Nogueira

DE PSICANALISTAS, DE CIENTISTAS, DE ARTISTAS E...

Odilon de Mello Franco Filho

VELHOS PAPOS ... OU PAPOS VELHOS?

Amazonas Alves Lima

ANÁLISE DA INSTITUIÇÃO

Juares Strachman

POESIA: CANTICO NEGRO DE JOSÉ REGIO

Pela transcrição de Myrna Favilli

POLÍTICA DE FORMAÇÃO EM PSICANÁLISE:

ALINHAVANDO ALGUMAS ANOTAÇÕES DE LEITURA

Regina Chnaiderman

ENTREVISTA COM MASSIMO CANEVACCI

FAMÍLIA E ÉDIPO EM TRANSFORMAÇÃO

Entrevista realizada por Reinaldo Lobo e Olgária Mattos

A FIGURAÇÃO DO FEMININO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

Adélia Bezerra de Meneses

A MORTE NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

Alan Victor Meyer

HUMOR

PORTA DE LIVRARIA

DUAS LEITURAS DO LIVRO DE JURANDIR FREIRE COSTA

Resenhas de Melany Schvartz Copit e

Cecília Montag Hirschzon

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE E PSICANALISTA DE SOCIEDADE

in "TOPIQUE", PIERA AULAGNIER

NOTÍCIAS

IMPRESSIONES DO 6º CONGRESSO ANUAL SOBRE A PSICOLOGIA DO SELF

João Batista N. França

OS PSICANALISTAS PODEM CORRESPONDER ÀS DEMANDAS DA COMUNIDADE?

Sônia Curvo de Azambuja

CONSELHO EDITORIAL

Amazonas Alves Lima
Sonia Curvo de Azambuja

COLABORADORES

Jansy Berndt de Souza Mello
Melany Schvartz Copit
Paulo Cesar Sandler
Raquel Szterling Nelken

PROGRAMAÇÃO GRÁFICA E ILUSTRAÇÕES

Piratininga Arquitetos Associados S/C Ltda.

Lucia Noemi Hamburger
Paulo Fernando von Poser

tel.: 881-7761 / 64-3380

REVISÃO

Carmem Olívia de Castro Amaral

Rua Sergipe n:441 - 5:andar - conjunto 51 - São Paulo - telefone : 256 3106



A FIGURAÇÃO DO FEMININO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

Numa das últimas reuniões da SBPC, realizada em Campinas, um dos temas propostos foi "O Discurso Feminino na Literatura Brasileira". Aí foram abordadas obras de mulheres, como Clarice Lispector, Adélia Prado — até que alguém levantou o problema de que esses eram textos de mulheres, apresentando um discurso de mulher, mas que o discurso feminino na Literatura Brasileira estava sendo levado adiante também por homens, como por exemplo, no âmbito da canção popular, Caetano Veloso e Chico Buarque: poetas. Com efeito, há uma reflexão de Baudelaire, segundo a qual o Poeta dispõe de um privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o Outro, os Outros. E eu especificaria: ou Outra. Trata-se do problema da máscara, de que se utilizava Fernando Pessoa — contanto que estejamos atentos para o significado primordial de máscara = pessoa: assumir a personalidade do outro. Pois o poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que aos demais, o poder de manifestar a vida afetiva. É como se ele estivesse mais perto das "fontes inconscientes", e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar. É assim que, nas canções de um homem, Chico Buarque (que vai ser abordado aqui enquanto poeta) emerge o discurso da mulher, de uma perspectiva, às vezes, espantosamente feminina. Penso numa canção como Pedaço de Mim, em que se tematiza a saudade e em que surge, com grande força, o sentimento feminino de perda, de privação:

la" está presente, pois Janus em latim significa janela) —

Toda gente homenageia
Januária na janela
Até o mar faz maré cheia
Prá chegar mais perto dela

O pessoal desce na areia
E batuca por aquela
Que malvada se penteia
E não escuta quem apela

— e onde se nota um poder de sedução exercido a partir da janela;
também Carolina, da janela vê ou não vê o tempo passar e as coisas
acontecerem "lá fora"; há ainda a moça (feia) da Banda, que se de
bruça na janela, ou a amada de Juca, que

foi atuado em flagrante
pois sambava bem diante
da janela de Maria

Mas há sobretudo uma canção que tematiza a "mulher na janela" e
que se chama, precisamente, Ela e sua Janela. Eu gostaria de me de
ter um pouco nessa, porque há aí um movimento feminino, um percurso
que prefigura a evolução da mulher na canção de Chico Buarque:

Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
De sua janela
Imagina ela
Por onde hoje ele anda
E ela vai talvez
Sair uma vez
Na varanda

Ela e o fogareiro
Ela e seu calor
Ela e sua janela, esperando
Com tão pouco dinheiro
Será que o seu amor
Ainda está jogando?
Da sua janela
Uma vaga estrela
E um pedaço de lua
E ela vai talvez
Sair outra vez
Na rua

Ela e seu castigo
Ela e seu penar
Ela e sua janela, querendo
Com tanto velho amigo

O seu amor num bar
 Só pode estar bebendo
 Mas outro moreno
 Joga um novo aceno
 E uma jura fingida
 E ela vai talvez
 Viver duma vez
 A vida

Há aí uma progressiva gradação da atitude feminina; um desenvolvimento progressivo da mulher, no sentido de dentro para fora. Assim, ao longo da canção, a mulher que está na janela vai para a varanda (1ª estrofe), para a rua (2ª estrofe) e para a vida (3ª estrofe). A mulher sai do "interior do lar", do recesso da casa, espaço a ela reservado pelos cânones convencionais de uma certa sociedade, e se projeta no espaço aberto, sem molduras, da rua — para viver duma vez a vida. O percurso masculino é inverso: o homem está na rua, e espera-se que ele volte para casa, o que não acontece. (Semelhantemente à dupla de personagens de Com Açúcar, com Afeto). No entanto, é o comportamento do homem que modela, que institui o comportamento da mulher: não é só porque ele não volta que a mulher sai, mas porque "outro moreno / Joga um novo aceno / E uma jura fingida".

No início do poema, a mulher se caracteriza pelos signos habituais femininos: sua menina e seu tricô (leia-se: cuidado com filho e trabalho tipicamente feminino); pela atitude passiva (na janela, espiando, imaginando, esperando). Por outro lado, quais são as ações do homem (imaginadas, aliás, pela mulher)? Dançar, andar, beber, jogar: todas, energeticamente ativas. Dentre os verbos que configuram a atividade feminina, não há nenhum de ação, todos revelam, como vimos, uma inequívoca passividade. Os únicos que configuram uma ação — e ação radical — sair (presente 2 vezes no texto) e viver são ambos modificados pelo "talvez". Pois o advérbio, reza a gramática, modifica a ação do verbo. No caso, advérbio de dúvida. Assim, a proposta da ação feminina (apesar de comportar a gradação já apontada) é virtual, não se realiza de fato, é uma possibilidade, uma eventualidade: talvez.

Por outro lado, se é verdade que há uma "inocência" inicial nas primeiras canções de Chico, contraposta à tônica erótica que vinca a sua produção mais recente, não se pode dizer, no entanto, que o erotismo esteja ausente dessa composição de aparente ingenuidade:

Ela e o fogareiro
 Ela e seu calor
 Ela e sua janela, esperando
 ...
 Ela e seu castigo
 Ela e seu penar
 Ela e sua janela, querendo

— onde o possessivo "seu", de "Ela e seu calor" (do fogareiro: da mulher?) torna o verso suficientemente ambíguo para resguardar o recato das primeiras composições de Chico, mas ao mesmo tempo já deixa reconhecer nessa personagem a mulher ardente de Sem Açúcar:

E meu corpo é uma fogueira
 Enquanto ele dorme pesado



Eu rolo sozinha na esteira

...
Ele nem me adivinha os desejos

Volto à Ela e sua janela: esse percurso do aflorar da mulher, que resolve sair da janela e viver a vida, prefigurado no interior dessa canção do 1º disco de Chico, de 1966, é o percurso do feminino na sua obra. Que se comparem, por exemplo, Carolina, ou a protagonista de Com açúcar, com afeto, ou a Morena dos Olhos d'Água de seus primeiros discos, com as mulheres amadurecidas na luta ena paixão, tipo Bárbara, a mulher guerrilheira da Calabar, ou a Joana da peça Gota d'Água, ou a mulher vingativa de Olhos nos Olhos. Que se compare — para tomarmos um exemplo mais detalhado, e extremamente ilustrativo — essa mulher de Olhos nos Olhos com a protagonista de uma composição anterior, Atrás da Porta. Há na obra de Chico Buarque mais de uma articulação entre suas canções, ganchos temáticos que ele próprio estabelece. Vejamos Atrás da Porta:

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei, me debrucei
Sobre o teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos,
Nos teus pelos, teu pijama
Nos teus pés, ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que ainda sou tua
Sô pra provar que inda sou tua.

Aqui a personagem feminina, no momento da separação, quase que se aniquila, quase que se avilta enquanto ser humano, e nada mais consegue, senão provar, desesperadamente, que ela não se pertence: "Só pra provar que inda sou tua". O processo de rebaixamento a que se submete, ao longo dessa canção, pode ser visualizado concretamente. A separação do casal é mostrada quase que cinematograficamente, pelo movimento de distanciamento da mulher em relação ao homem, como que focalizado por uma câmara de cinema: as diferentes gradações desse aviltamento correspondem ao rebaixamento de altura de um ser humano em pé, ao chão. A mulher, no início, está no mesmo nível que o homem, olhos nos olhos; quando se instaura o adeus, ela começa a baixar: agarra-se em seus cabelos, em seus pelos, seu pijama, e vai descendo, vai caindo: nos seus pés, nos pés da cama, no tapete: ela está literalmente no chão. Aniquilada. Há metáfora e há literalidade aqui. Mas vamos encontrar essa mesma personagem como protagonista de uma canção posterior, Olhos nos Olhos, em que, levantada do chão, ela está de novo no mesmo nível do homem, olhos nos olhos:

Quando você me deixou, meu bem
Me disse pra ser feliz e passar bem
Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
Mas depois, como era de costume, obedeci
Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais
E que venho até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem porque
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você
Quando talvez precisar de mim
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz.

No entanto, se é verdade que houve uma evolução da mulher entre uma canção de 1972 e outra de 1976, como no presente caso, não podemos afirmar que haja uma evolução linear da personagem feminina ao longo da obra de Chico. Poderíamos, quando muito, falar — aqui também — em evolução em espiral, em que há uma expansão, e uma retomada de temas fulcrais. Assim, a mulher intensa que é a Joana da peça Gota d'Água, a que me referi mais acima, pode ter sua antepassada na personagem feminina de Sem Fantasia, (do 1º disco de Chico) em que, no confronto masculino-feminino, é a mulher que emerge como o ser forte. Mas para tratar de Joana, tenho que situá-la na peça onde ela aparece, Gota d'Água. Jasão está para abandonar Joana, com quem vivia há 10 anos e de quem tinha 2 filhos, para casar-se com uma jovem rica, Alma, filha do dono do conjunto habitacional em que viviam, e que os explorava, chamado Creonte. É tudo altamente simbólico, porque a gente percebe que Joana representa o povo brasileiro e Jasão, que é um compositor popular, ao abandoná-la está renegando o próprio povo e passando para o "outro lado", o lado dos donos do Poder. Mas paralelamente a essa indispensável interpretação

sociológica, há aqui também um confronto masculino/feminino, um embate rude, duro, contundente. É o que pode ser depreendido neste trecho do diálogo Joana / Jasão:

Joana:

Pois bem, você
vai escutar as contas que eu vou lhe fazer;
te conheci moleque, frouxo, perna bamba
barba rala, calça larga, bolso sem fundo
não sabia nada de mulher nem de samba
e tinha um puto dum medo de olhar pro mundo
As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
o primeiro aplauso, a primeira inspiração,
a primeira gravata, o primeiro sapato
de duas cores, lembra? O primeiro cigarro,
a primeira bebedeira, o primeiro filho,
o primeiro violão, o primeiro sarro,
o primeiro refrão e o primeiro estribilho
Te dei cada sinal do teu temperamento
Te dei a matéria prima para o teu tutano
E mesmo essa ambição que, neste momento,
Se volta contra mim, eu te dei, por engano
Fui eu, Jasão, você não se encontra na rua
Você andava tonto quando eu te encontrei
Fabriquei energia que não era tua
pra iluminar uma estrada que eu te apontei
E foi assim enfim, que eu vi nascer do nada
uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,
uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada
dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa
orgulhosa de ti, Jasão, era feliz
eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,
porque o que eu não imaginava, quando fiz
dos meus dez anos e mais uma sobrevida
pra completar a vida que você não tinha,
é que estava desperdiçando o meu alento,
estava vestindo um boneco de farinha
Assim que bateu o primeiro pé de vento,
assim que despontou um segundo horizonte,
lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
completa, lá se foi pro acervo de Creonte...

...
Aproveitador! Aproveitador!

Por seu lado, Jasão reconhece esse feixe de energia que lhe significava Joana. E lhe diz:

(Jasão:)

Você é viagem
sem volta, Joana. Agora eu vou contar
pra você, sem rancor, sem sacanagem,
por que é que eu tinha que te abandonar
Você tem uma ânsia, um apetite
que me esgota. Ninguém pode viver
tendo que se empenhar até o limite

Mas não me negava nada
E assustada eu disse não.

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E assustada eu disse não.

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração.

É importante dizer-se que "Terezinha" de Chico Buarque se estriba numa dupla linhagem: de um lado, a canção folclórica "Terezinha de Jesus", tão popular nos meios infantis, de tradição ibérica; de outro lado, no "Barbara's Song", da Ópera dos três Vinténs de Brecht.³

Transcrevo a canção folclórica, verdadeira matriz⁴ da canção em estudo:

Terezinha de Jesus
de uma queda foi ao chão
acudiram 3 cavalheiros
todos 3 chapéus na mão

o primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão
o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão.

É fácil decodificar na canção folclórica um núcleo inconsciente edipiano tão explícito que se oferece de bandeja uma interpretação psicanalítica. Aqui a coisa freudiana se apresenta de maneira inequívoca, é um material bruto analítico, solicitando, impondo, uma abordagem psicanalítica. É um dos casos em que o objeto quase que impõe, que postula o método. E por outro lado, estou convencida de que não se poderia penetrar nesse texto se não fosse por essa via. Há nessa canção símbolos evidentes demais: a queda, o chapéu, dar a mão...

Em primeiro lugar, o motivo da queda: aqui, antes de mais nada,



uma realidade psíquica e moral. Trata-se do motivo bíblico da queda, das imbricações entre aquisição do conhecimento e descoberta da sexualidade. O que está por detrás é a idéia do início da vida sexual enquanto descida. "De uma queda foi ao chão": a sexualidade e o corpo enquanto "queda", do espírito".

"Acudiram 3 cavaleiros
todos 3 chapêu na mão"

— em que "chapêu na mão", que poderia ser visto como uma respeitosa cortesia, torna-se, como os óculos de Freud, no entanto, a sí-
vel de uma leitura bem mais concreta. Chapêu, aqui no texto parece ser as insígnias da virilidade. Por mais de uma vez, ao longode sua obra, sobretudo n'A Interpretação dos Sonhos, Freud sugere tal decodificação — evidentemente, levando em conta as associações dos pacientes, e baseando-se em ditos populares, como por exemplo a expressão alemã para "achar um marido": "unter die Haube Kommen" (literalmente, "vir para debaixo do bonê"). Em se tratando de um texto literário, se é verdade que o próprio texto não "associa", temos que nos socorrer do contexto — que, no caso, justifica tal interpretação.

"O primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão"

— pai e irmão: os liames incestuosos da afetividade feminina que, no seu processo de amadurecimento, são ultrapassados, podendo então dar-se o encontro da mulher com o masculino, que é o "terceiro", o "outro". A prática clínica está repleta de exemplos da intercambiabilidade entre pai/irmão e mãe/irmã nas relações edípicas. Dizem os psicanalistas que o complexo incestuoso irmão/irmã é derivativo do complexo fundamental de Édipo: "Quando a barreira do incesto se desenvolve, no começo da vida do rapaz, visa primeiro ao estabelecimento de limites nas relações com a mãe e só depois abrange também as relações com a irmã; com efeito, as experiências eróticas entre irmão e irmã, nos primórdios da infância, são extremamente comuns.

matriz:

O primeiro foi seu pai
o segundo seu irmão
o terceiro foi aquele
que a Tereza deu a mão

Como se caracteriza o primeiro homem da vida de Terezinha? Chegou do florista, trouxe um bicho de pelúcia e um broche de ametista, contou suas viagens e vantagens, mostrou o relógio, chamava de rainha, tocou seu coração, recebeu um não.

Como age o segundo homem? Chegou do bar, trouxe um litro de aguardente, indagou do passado, cheirou sua comida, vasculhou sua gaveta, nada entregava, chamava de perdida, arranhou seu coração; recebeu um não.

E o terceiro? Chegou do nada, nada trouxe, nada perguntou, deitou-se na sua cama, chama de mulher, instalou-se feito um posseiro em seu coração.

Os dois primeiros poderiam ser considerados desenvolvimento dos vínculos incestuosos de uma relação edípica, segundo um mecanismo que é o oposto da condensação (um dos processos fundamentais da elaboração onírica). Trata-se da "decomposição" — que aparece em várias formações míticas. Passo a palavra a Ernest Jones: "Ao passo que na condensação os atributos de numerosos indivíduos são fundidos na criação de uma só figura, de um modo semelhante ao de uma foto montagem, na "decomposição", pelo contrário, ou vários atributos de um mesmo indivíduo são desunidos e mais de um indivíduo são inventados, cada um dotado com um grupo de atributos originais. Dessa maneira, uma pessoa de caráter complexo é dissolvida e substituída por mais de uma, possuindo cada uma delas um aspecto diferente do caráter que, numa forma mais simples do mito, estava combinada em um único ser."¹¹

Assim, pode-se dizer que aqui os atributos paternos básicos — amor e tirania — estão cindidos, e dão origem a duas figuras separadas, que se caracterizam, respectivamente, por doação e controle.

O "primeiro" é aquele que representa a doação absoluta: traz (= dá) um bicho de pelúcia e um broche de ametista; conta (isto é dá a nível verbal) viagens e vantagens; mostra (isto é, dá a nível do olhar) seu relógio; nada nega. Assim, é uma figura paterna num de seus atributos parciais, o do amor de doação.

O "segundo" é aquele que representa o controle. O que ele traz é algo de absolutamente intragável pela mulher, e de que ele próprio se aproveitará: aguardente. E sua atitude é inquisitória, perquiridora: indaga o passado, cheira a comida, vasculha a gaveta. É o controle absoluto, o exercício da tirania, que é outro atributo paterno.

Quanto ao "terceiro"¹², por sua atitude opõe-se a essas duas configurações básicas, na medida em que nada traz (portanto, não representa a doação, atributo paterno) e nada pergunta (portanto, não representa o controle, atributo paterno). E enquanto o primeiro toca o coração de Terezinha, e o segundo o arranha, o terceiro se instala feito um posseiro. Com ele, o entendimento é tácito, e a este, Terezinha não diz não.

Percebe-se claramente que ao mesmo tempo em que se revela a mulher, revela-se o homem. O que está em questão é o desabrochar da sexualidade e da afetividade feminina — o eu lírico é uma mulher



— mas evidencia-se também, com igual contundência, a atitude do homem diante do feminino, e o seu amadurecimento efetivo-sexual, para que se possa dar um encontro pleno dos dois sexos. Mas se é verdade que o foco narrativo é feminino, pode-se falar aqui num deslocamento (outro dos processos fundamentais da elaboração onírica ... e poética), em que o sujeito masculino (o autor é um homem) assume uma perspectiva feminina, e fala em primeira pessoa, como Terezinha.

É o terceiro que se deita na sua cama: estabelece com ela uma relação verdadeiramente erótica. E a chama de mulher. O primeiro a chamava de rainha e o segundo a chamava de perdida: o tempo verbal aqui é o imperfeito, que dá uma idéia de um passado continuado (iterativo), ou antes, de uma ação habitual no passado (que se poderia chamar de primeira infância). Mas a última estrofe revela uma alteração nos tempos: chama. Isso traduz uma evolução, sugerindo que o encontro de Terezinha com o masculino, tal como se apresenta nas duas primeiras estrofes, localiza-se numa fase anterior de sua vida, em relação ao presente da enunciação, na última estrofe. Nesse momento, Terezinha consegue sua identidade feminina. Diante do terceiro, que não tem o nome do pai ("mal sei como ele se chama") ela pode ser mulher.

Isso leva a um outro (ou melhor, ao mesmo) problema. Pois o primeiro a chamava de "rainha" e o segundo, de "perdida": o que está em jogo aqui é a imagem da mulher no inconsciente do homem — ou antes, da criança. Trata-se da divisão da imagem materna no inconsciente infantil, que a cinde em duas figuras opostas: a santa inaccessível (rainha) e a criatura sensual e acessível a todos (perdida). Essa dicotomia entre "amor" e "luxúria", dizem os psicanalistas, se encontrará mais tarde à raiz das experiências sexuais de todos os homens. A maturidade afetiva, portanto, consistiria em saber defrontar-se com o feminino não considerando a mulher nem "rainha", nem "perdida", mas considerando-a "mulher" — que é o que o terceiro da canção consegue, superando a cisão infantil.

Retorno ao que já disse: se há em Terezinha uma pedagogia do desenvolvimento afetivo e sexual da mulher nos seus confrontos com o masculino, há também uma do homem, ao defrontar-se com o feminino. Como se vê, não dá para falar da mulher, sem falar do homem — e vi

ce-versa. E nesse assunto, não há de ser a Psicanálise que dará a última palavra. Num estudo sobre a Feminilidade, Freud finaliza seu ensaio declarando que quem quiser saber mais sobre a mulher, que consulte ... os poetas.

NOTAS

- 1) Jean Pierre Vernant: Mythe et Pensée chez les Grecs, Paris, Maspéro, 2a. ed., 1965.
- 2) Gostaria de observar que acionarei aqui um certo instrumental da Psicanálise, sendo minha proposta, explicitamente, fazer uma leitura psicanalítica da canção Terezinha. Evidentemente, as relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível: desde o fato primário da utilização do verbal como matéria prima básica, até a refinada fórmula lacaniana do "inconsciente estruturado enquanto linguagem", passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, ritos, lendas, jogos infantis, fábulas, lapsos, epopéia, romance, canção popular, poema — a emergência do inconsciente. E desde Freud, cujas poderosas intuições não dispunham ainda do arsenal da Linguística estruturada enquanto ciência, até hoje em dia, as relações entre a Linguagem e o Inconsciente se tornam cada vez mais explícitas.
Vista do ângulo da Literatura, a Psicanálise será encarada como um instrumento de leitura do texto literário, exercendo, no processo interpretativo, um papel revelador e desmascarador. No entanto, importa atenção quanto ao caráter redutor da eventual utilização de um único instrumental analítico. O texto literário é, inescapavelmente, um produto social, necessitando, portanto, para ser interpretado, que seja situado sobre um chão histórico. Assim, Sociologia da Literatura, Antropologia, História, Linguística, deveriam concorrer para dar conta (sem esgotá-lo...) de sua explicitação. Assim, a interpretação aqui apresentada é uma das possíveis leituras do texto Terezinha.
- 3) Importa dizer que "Terezinha" faz parte integrante da Ópera do Malandro de Chico Buarque, cujo texto foi baseado na Ópera dos Mendigos de John Gay e na Ópera dos Três Vinténs de Brecht e Kurt Weil. No entanto, como o texto aqui implicado, "Barbara's Song" é bastante longo e não apresenta com a nossa canção uma relação tão direta quanto a peça folclórica, resolvi não convocá-lo aqui, limitando-me a comparar "Terezinha" de Chico Buarque com "Terezinha de Jesus", canção infantil.
- 4) Há mesmo, a nível melódico, quase que uma citação da canção folclórica, em "Terezinha" de Chico Buarque. Mais um exemplo da necessidade de, numa canção, não se desmembrar a letra da música...
- 5) Ernest Jones: Hamlet e o Complexo de Édipo, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970, p. 136.
- 6) Cf. Georges Bataille: O Erotismo, Lisboa, Moraes Editores, 1980, 39. ed..

- 7) G. Bachelard: L'Eau et les Rêves, Paris, Librairie José Corti, 1970, 79 ed., pág. 133
- 8) Idem, ibidem, p. 135.
- 9) S. Freud: "A Aquisição e o controle do fogo", in Obras Completas (Edição Standard Brasileira), Rio de Janeiro, Imago, 1976, vol. XXII, p. 228.
- 10) Idem, ibidem, p. 230.
- 11) Cf. Ernst Jones: Hamlet e o Complexo de Édipo, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970, p. 129.
- 12) Importa acrescentar que essa eleição do objeto amado entre um elenco de três pretendentes, recaindo a escolha exatamente sobre o terceiro (seja uma mulher escolhendo entre 3 homens, seja um homem escolhendo entre 3 mulheres) nos remete a uma velha tradição mítica: o tema dos três escrínios. É o que mostra Freud no ensaio que tem este nome (Das Motiv der Kastchenwahl), em que aponta a presença deste motivo em narrativas de diferentes épocas e diferentes regiões (de Shakespeare a poemas épico populares estonianos, passando por narrativas da Gesta Romanorum e contos de fada).

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES, é Professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp: Autora de "Obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica", Vozes, Rio de Janeiro, 1971 e "Desenho Mágico - poesia e política em Chico Buarque", Hocitec



A alquimia da pedra

As imagens na poesia de João Cabral de Melo Neto
segundo a "psicanálise" da imaginação de Gaston Bachelard

Adélia Bezerra de Menezes

12



Caricatura de Moura

Fis. No. 05
Pasta No. 01
Rubrica: F. L. A.

João Cabral: germes oníricos profundos

Uma interpretação bachelardiana consiste, fundamentalmente, num roteiro de leitura do autor: um tipo de crítica temática que se propõe a procurar a arquitetura interior de uma obra. Trata-se, na expressão de Jean Pierre Richard, de descobrir uma sintaxe (e não apenas um vocabulário) da imaginação do poeta. Esta arquitetura interior é desenvolvida pelo levantamento das recorrências temáticas, sua nucleação em torno de imagens fundamentais, e o relacionamento subterrâneo que elas apresentam. Bachelard se preocupou com o problema da formação das imagens, situando sua reflexão, assim, de cheio, no domínio da metáfora. Para ele, as imagens poéticas nascem do devaneio, sendo a

poesia uma sistematização dessa força criadora. E todo devaneio parte do concreto, parte das substâncias do universo — as 4 matérias fundamentais, os elementos primordiais dos pré-socráticos — numa visão velha como o mundo: a terra, a água, o fogo, o ar. Daí, as diferentes famílias de imagens. Diz Bachelard que é a classificação pelos elementos materiais fundamentais que estabelece as mais fortes relações de parentesco entre as almas poéticas. Assim, todo poeta deverá estar filiado a um sistema de imagens. A um só? Mesmo se privilegia um único, a imaginação dos 4 elementos realiza, no entanto, um trabalho de combinação, em que se observa um traço constante: estas composições imaginárias só reúnem dois

elementos, num a três. A terra se liga à água, a água ao ar etc. Pois bem, em João Cabral há uma extraordinária coesão da imaginação, filiada ao sistema imagético da terra. Pode-se nele acompanhar o desenvolvimento de uma imaginação poética totalmente subordinada a esse elemento (e secundariamente à água), em todas as suas metamorfoses e combinações, com uma espantosa coerência. E as imagens que se filiam ao elemento terra são imagens do concreto, figurações da matéria propriamente dita. Para Bachelard, haveria duas reações que a matéria concreta suscita no psiquismo humano: de um lado, a vontade de penetrar no seu interior, a curiosidade

FOLHETIM, 11 de novembro de 1984

9

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda,
sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.

Devaneios sexuais

Temos aqui os devaneios da matéria que se fende, as

como a gente daqui mesmo.
Vejo-o, uns anos mais tarde
na ilha do Maruim,
vestido negro de lama,
voltar a pescar siris,
e vejo-o, ainda maior,
pelo imenso lamarão
fazendo dos dedos iscas
para pescar camarão.

10

FOLHETIM, 11 de novembro de 1984

agressiva e, etimologicamente, inspectora. O homem é o único ser que tem vontade de olhar no interior de um outro. Esta reação está sob o signo da preposição contra. A esse tipo de imaginação, Bachelard dedicou um livro: *A Terra e os Devaneios da Vontade* (1). Mas há uma segunda ordem de reações que a matéria suscita: aquelas que estão sob o signo da preposição em. Consistirão nas imagens da intimidade material, que em João Cabral cristaliza-se sobretudo em torno das imagens da casa e da mulher, muitas vezes identificadas entre si. Essas metáforas de aconchego e refúgio (casa, cidade, roupa, cova, terra, mulher) carregam a marca do retorno à mãe: é um devaneio dominado necessariamente por seu aspecto involutivo. Tais figurações constituem o assunto de todo um outro livro de Bachelard, *A Terra e os Devaneios do Repouso* (2). Na obra de João Cabral, o poema "Nas Covas de Baza" talvez seja o mais agudamente expressivo dessa imagética:

De onde quem sabe, o cigano das covas
dormir na entranha da terra, enfiado;
dentro dela, e nela de corpo inteiro;
dentros mais de ventre que de abraço.
Contudo, dorme na terra uterinamente,
dormir de feto, não o dormir de falo;
escavando a cova sempre, para dormir
mais longe da porta, sexo inevitável.

Ou tratando de Olinda:

Poucas cidades ainda
(sem falar nas igrejas
de úteros matriarcais
e bacias maternais)
podem dar a quem passa
a intimidade daquela
de quem vive uma casa
como outra matriz terna,
habitando paredes,
chãos de tijolo, telhas,
rebocos que respiram
anchuras, estreitezas,
mais a porosidade
das quartinhas de terra
que a água dão o gosto
do barro que nos era

("Olinda Revisited")

Ou ainda:

No cimento de Brasília se resguarda
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casarões de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.

("Uma Mineira em Brasília")

Esses seriam exemplos (3), em João Cabral, de uma imagética uterina, de repouso. Mas mais desenvolvida na sua obra é a outra vertente, a fática. Vejamos quais são em João Cabral as imagens da penetração material.

Já me referi mais acima ao caráter necessariamente agressivo e destruidor da curiosidade inspectora: a curiosidade da criança que destrói seu brinquedo, para ver o que há dentro. A imaginação deseja escavar a matéria, explorá-la. Com efeito, a agressividade não é só fruto de uma vontade destruidora, mas uma solicitação da profundidade do objeto. A primeira dessas imagens de penetração material, e que João Cabral forjou com exclusividade na literatura brasileira, é exatamente a imagem da faca, a "Faca Só Lâmina" (título de um longo poema de mais de 350 versos), a consciência que penetra na realidade. É importante notar-se que é a faca que ajuda na passagem do fluido ao duro (ideal de concentração energética a ser atingido pela matéria, como veremos mais adiante).

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda.

sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.

E tudo que era vago;
toda frouxa matéria;
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
com nitidez de agulha
e presença de vespa.

Imagens do despertar

As imagens da dureza são, aqui (confirmando aquilo que Bachelard sugere em *A Terra e os Devaneios da Vontade*), imagens do despertar. A faca exercerá inequivocamente uma função "pedagógica": o livro de João Cabral publicado em 1980 chama-se, exatamente, *A Escola das Facas*. Mas vemos que ainda em "Uma Faca Só Lâmina" surgirão outros elementos de penetração: agulha, vespa. A eles se acrescentarão bala e dente:

pois de volta da faca
se sobe a outra imagem

e dela aquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada.

E no poema "Diálogo", a imaginação da penetração material (devaneios "contra", supondo uma resistência) desenvolve ainda as imagens de seta, espada, lâmina e alfinetes — todas, metáforas para o canto, que fere os ouvidos, penetrando:

O canto da Andaluzia
é agudo como seta
no instante de disparar
ainda mais aguda e reta

Ainda nesse registro de objetos cortantes, João Cabral chama os poetas (no caso, Marianne Moore e Francis Ponge) de "cirurgiões", que penetram na realidade, nas coisas, com o bisturi do seu verso:

Marianne Moore, em vez de lápis
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Francis Ponge, outro cirurgião
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse.

("O Sim Contra o Sim")

Mas nem sempre a ânsia de penetração tem como consequência uma cicatriz: muitas vezes, é a própria matéria resistente que cede, ou se fende. Assim, o mesmo bisturi de Francis Ponge também não causa uma cicatriz:

E no instante em que até parece
que já não a penetra,
ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta

Devaneios sexuais

Temos aqui os devaneios da matéria que se fende, as

imagens da fenda que logo se transformam em devaneios sexuais. Assim, na comparação da terra com a mulher:

Se abre no chão e te envolve
como mulher com quem se dorme

("Morte e Vida Severina")

Essa mesma aproximação surge no belo poema "Na Baixa Andaluzia":

Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa
completamente, de ser da e de terra;
e de uma terra dessa sua, de noiva,
de entreperna: terra de vale, coxa;
donde germinarem ali pelos telhados,

e de outros sempre onde da terra incasta
de Andaluzia, terra sem menopausa
que fácil deita e deixa, nunca enfiava,
e que de ser fêmea nenhum forno cura.

Ou ainda, em "Pescadores Pernambucanos"

No manguê lama ou lama manguê
difícil é dizer-se o que é
entre a espessura nada casta
que se entreabre morna, mulher

Aliás, as imagens de lama estão presentes em toda a primeira fase da poesia de João Cabral. Mas isso vai-se alterar. Como a resistência é a primeira característica da matéria, e como os primeiros qualificativos dessa resistência são o duro e o mole; a dialética do duro e do mole, diz Bachelard, comanda todas as imagens que fabricamos da matéria. No nosso poeta nordestino pode-se acompanhar nitidamente uma evolução do mole ao duro, que corresponderá ao processo da passagem do barro à pedra. Vamos acompanhar este percurso.

Paradoxalmente, o primeiro livro de João Cabral se intitula *Pedra do Sono*, mas nele a primeira composição se chama "O Poema e a Água".

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver

Os acontecimentos de água
põem-se a repetir
na memória.

Num poema que o seguirá de perto, "A André Mason", surge já a água mesclada à terra, como na narração bíblica da criação, quando os dois elementos estavam misturados, antes que Javé (= consciência do mundo) os tivesse separado:

Com peixes e cavalos sonâmbulos
pintas a obscura metafísica
do limbo

Cavalos e peixes guerreiros
fauna dentro da terra à nossos pés

A obsessão com a mistura de terra e água dominará composições como "O Cão sem Plumas", "O Rio", parte de "Morte e Vida Severina". Neste poema, por exemplo, as pessoas estão de tal modo confundidas com a lama, que são chamadas de "anfíbios".

Vou dizer todas as coisas
que desde já posso ver
na vida desse menino
acabado de nascer:
aprenderá a engatinhar
por aí, com aratus,
aprenderá a caminhar
na lama, com goiamuns,
e a correr o ensinarão
os anfíbios caranguejos,
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo

Vejo-o, uns anos mais tarde,
na ilha do Maruim,
vestido negro de lama
voltar a pescar siris,
e vejo-o, ainda maior,
pelo imenso lamarão
fazendo dos dedos iscas
para pescar camarão.

Em "O Cão Sem Plumas", o Rio Capibaribe é apresentado como um rio de lama.

Em silêncio se dá
em capas de terra negra
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

Como às vezes
se passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam como as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Nesses poemas a lama não poderia estar mais presente. Eles falam do Recife como de uma cidade cuja metade "com lama podre se edifica"; de seus habitantes que "vivem no nível da lama e do pântano"; falam dos alagados, do rio "grávido de terra negra", com suas "flores de terra inchada", e que se detém em "mangues de água parada", que é espesso "pelo fluir de suas geléias de terra". Paralela a essa imagem do rio "como uma espada de líquido espesso", surge a imagem de outro fluido também de alta capacidade de densificação, o sangue:

como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem

E ainda:

E neste rio indigente
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio

Devaneio do viscoso

Mas há ainda outras matérias que indicam o mole em João Cabral: as "mucosas do rio", as ostras, a lesma (de gosma / morna e carnal), o "cuspe" (designativo da poesia, no poema "Antíode"); a saliva ("salivas de conversas / tanto mais pegajosas / quanto mais confidências"). Entramos aqui, de cheio, no "devaneio do viscoso" — e não se pode esquecer de que Sartre transformou o "visco", em *L'Être et le Néant*, em objeto de estudo.

Essa valorização das matérias pouco limpas é responsável pela passagem da lama às fezes.

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras
palavras és, palavras
impossíveis de poema

No entanto, sabemos com Bachelard que a imaginação da matéria deverá endurecer, passar do pastoso (no caso do nosso poeta: lama) ao duro, chegar à pedra, se quiser conhecer a energia mineral. E a partir de "Uma Faca Só Lâmina", a imagética de João Cabral se porá a caminho do solidismo⁽⁴⁾. Domestica-se o viscoso pelo ataque direto de uma matéria seca, que em João Cabral vem a ser a areia, o vento:

E a língua seca da esponja
que tem o vento areal
veio a enxugar a umidade
do encharcado lamaçal

A lama começam a suceder imagens de assepsia,
higiene, limpeza:

Sobre uma duna da praia
o curral de um cemitério

que o mar todo o dia, todos
sopra com vento antisséptico.

Que o mar depois desinfeta
com água do mar, sanativa,
e depois, com areia seca,
ele enxuga e cauteriza.

("Cemitério Alagoano")

Em outras circunstâncias, é o sol do Nordeste que
exerce essa função secativa:

E mais prático enterrar-se
em covas feitas no chão:
ao sol daqui, mais que covas,
são fornos de cremação.

Ao sol daqui as covas logo
se transformam nas caieiras
onde enterrar certas coisas
para, queimando, fazê-las.

("Cemitério Pernambucano")

A atração pelo seco

Volto a apontar a extraordinária coerência com que se processa a geração das imagens na poesia de João Cabral. Insisto na evolução do seu imaginário: no caso presente, um percurso do "úmido" ao "seco". A consciência de uma dialética entre esses dois polos está tão presente que uma das suas composições de *Educação Pela Pedra* se intitula, exatamente, "Fazer o Seco, Fazer o Úmido". E no poema "A Palo Seco" (de *Quaderna*), há como que uma justificativa da atração pelo seco, que religa as imagens de secura à dureza e contundência:

Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco
dos quais se retirar
higiene ou conselho;
não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

Talvez seja o caso de dar um balanço ao que vimos vindo até aqui, para então prosseguir e finalizar o estudo da imaginação da terra em João Cabral. Bachelard adverte-nos de que não se pode obter uma realidade de continuidade de estilo, a não ser desenvolvendo germes oníricos profundos. Assim, diz ele, não é de se espantar que certas imagens conservem em toda obra uma marca, uma coerência que permita designar o psiquismo do escritor. Já vimos como na figuração do "mole" e do "duro", polos dialéticos da imaginação da terra, o mole é representado em João Cabral pela junção da terra + água: o barro, a lama, o mangue. Estabelece-se um processo "secativo" (que vai de par com um processo sanativo, de higienização, o qual se cristalizará em torno das imagens de areia. Mas se areia é seca, totalmente desprovida de água, não representa ainda o duro — cujo expoente máximo será a pedra. Assim, há um percurso a ser apontado na obra de João Cabral, que vai de *Pedra do Sono* (onde se trata, no entanto, da pedra onírica, referência ao bíblico sonho de Jacó, e onde estão "as vozes líquidas do poema" e "os acontecimentos de água") até a *Educação Pela Pedra* (em que o poeta, à semelhança do sertanejo do Nordeste, também se torna "incapaz de não se expressar em pedra"). É extremamente significativo o papel "pedagógico" que João Cabral empresta à pedra (assim como também o atribuirá à faca, como eu já disse, em *A Escola das Facas*):

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas)
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda) para quem soletrá-la

Aqui surge, com uma nitidez sem véus, o paralelismo entre imagens materiais e imagens morais. Para Bachelard, devanear sobre imagens materiais é tonificar a vontade. "É impossível ficar distraído, ausente, indiferente, quando se sonha com uma matéria resistente", diz em *La Terre et les Réveries de la Volonté*. Pois para ele, o ideal da matéria seria aceder ao solidismo. É interessante observar-se a este respeito que, no início de sua produção poética, ainda no começo da década de 40, no poema "Pequena Ode Mineral", de *O Engenheiro*, João Cabral tinha-se proposto um programa, que seguirá fielmente:

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

pesado sólido
que ao fluído vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

O reino dos metais e das gemas

E se sua poesia, à semelhança da de Miguel Hernandez (no quase autobiográfico "Encontro com um Poeta") "acabou virando pedra", que se deverá esperar agora? Uma incursão pelo reino dos metais — e das gemas. Com efeito, em *Museu de Tudo* João Cabral apresenta o desenvolvimento de certos aspectos de seu imaginário nessa linha. E o caso de se conferir: metal, alumínio ("A Escultura de Mary Vieira"), cristal ("Díptico"), zinco, cobre e ferro ("Impressões da Maurítania"), chumbo ("Ademir da Guia"), níquel, alumínio, estanho ("Duplicidade do Tempo"), cristal, metal ("A Escola de Ulm"). E sobretudo em "Resposta a Vinícius de Moraes" (que tem como epígrafe, exatamente, "Camarada diamante") chega-se a essa figuração da resistência e da dureza por excelência, a pedra que condensa as forças de um universo, essa espécie de superlativo da pedra, que é o diamante (5):

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto;
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.

Assim, acompanhando-se o destino literário das imagens da terra em João Cabral, segue-se um percurso quase que alquímico: suas imagens evoluirão do barro ao diamante.

(1) Gaston Bachelard: *La Terre et les Réveries de la Volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

(2) Bachelard: *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1946.

(3) Os poemas aqui referidos têm caráter exemplificativo apenas, não esgotam o uso de tal ou tal imagem por parte de João Cabral. O "roteiro de leitura" proposto aponta um ou outro marco, balizas, e não poderia deixar de ser assim, levando-se em conta os limites deste ensaio.

(4) O que não deverá causar estranheza, depois que vimos, mais acima, que com a faca-só-lâmina, "até os próprios líquidos / podem adquirir ossos".

(5) Este ensaio já estava redigido quando foi publicado o *Auto do Frade* de João Cabral. Mesmo antes de qualquer exame mais atento, salta aos olhos que a obsessão do diamante não deixa de frequentá-lo, a nível formal, no corte octogonal de seus versos. Excetuadas as estrofes da 2ª e 3ª partes do poema, que têm 16 versos, as falas do próprio Frei Caneca, que têm 40 (sempre, como se vê, um múltiplo de oito), as demais estrofes (que constituem a maioria) desse *Auto* são oitavas, com versos que na totalidade octossílabos. (Aqui também as falas do frade introduzem uma dissonância: ele fala em heptassílabos). E essas oitavas octossílabas são significativas: sabemos que o diamante é formado por 2 tetraedros de arestas cruzadas, ou seja, um octaedro. Assim, eu poderia dizer que, no geral, a estrutura formal do poema mimetiza o sistema cristalino do diamante.

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES é professora de Teoria Literária e Literatura Brasileira na UNICAMP. É autora de "A Obra Crítica de Álvaro Lins e sua Função Histórica" (Vozes) e de "Desenho Mágico — Poesia e Política em Chico Buarque" (Hucitec).

14

Fis. No. 17
Pasta N. 01
Rubrica 20.01.80

DO EROS POLITIZADO À POLIS EROTIZADA

Adélia Bezerra de Meneses

Muito já se falou do caráter ideologicamente marcado das canções de Chico Buarque. Em várias delas ("Apesar de você", "Quando o carnaval chegar", "Cordão") nota-se uma confluência do erótico com o político, cujo exemplo mais esplendidamente realizado talvez possa ser apontado em *O que será* — a grande canção visionária e utópica, em que surge, com força e intensidade, o Eros do povo. No entanto, se se pode dizer que houve aqui, inequivocamente, uma politização do Eros, verifica-se também, em canções mais recentes, uma erotização da polis.

Que se tome como campo operacional para desenvolvimento dessas idéias 4 canções de Chico Buarque: *Samba e Amor* (1970), *Amando sobre os jornais* (1979), *Vitrine* (1982) e *Pelas Tabelas* (1984), a canção das Diretas-Já.

A primeira delas apresenta aquilo que se poderia chamar — com todos os riscos de simplificação, ou, o que é pior, correndo o risco de uma filiação à revelia à patota das patrulhas ideológicas — de "amor alienado": amor conscientemente alienado, eu diria:

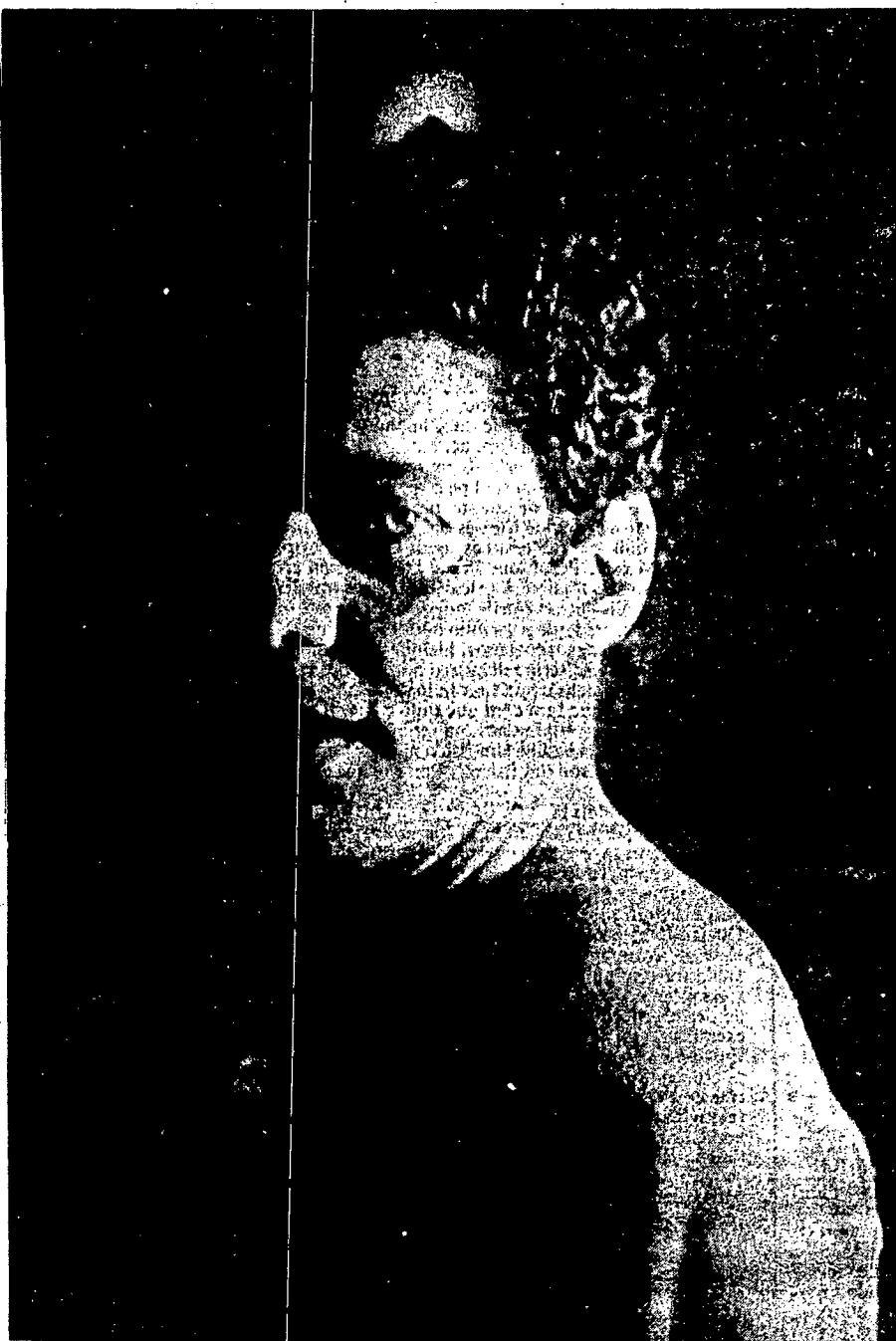
Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito sono de manhã
Escuto a correria da cidade, que arde
E apressa o dia de amanhã

De madrugada a gente ainda se ama
E a fábrica começa a buzinar
O trânsito contorna a nossa cama, reclama
Do nosso eterno espreguiçar

Não sei se preguiçoso ou se covarde
Debaixo do meu cobertor de lá
Eu faço samba e amor até mais tarde
E tenho muito sono de manhã

É de se notar que o encontro amoroso se dá não mais no contexto telúrico/cósmico/idílico de lua, mar e natureza, ou no contexto nostálgico da civilização pré-capitalista (que originou por exemplo *A Banda*, *Realejo*), mas no contexto da metrópole industrializada. No entanto, aqui o amor nada tem a ver com a "correria da cidade, que arde" e essa cidade (com seus ingredientes "correria", "buzina", "trânsito", "alarde") comparece apenas como contexto, moldura ("o trânsito contorna a nossa cama, reclama") para os amantes. E o poeta, preguiçoso ou covarde, confessa não ter a quem prestar satisfação.

No entanto, ironicamente, esta canção acabou funcionando como um "adeus à disponibilidade" por parte do compositor. Pois a partir daí — estamos nos anos 70 — em conso-



nância com os percalços da vida política do país, suas canções se tornarão emblema da canção de protesto do período da ditadura: E Chico Buarque tornou-se (até pouco tempo atrás), em todos os sentidos, um dos compositores que mais tiveram que "prestar satisfação".

De quase uma década mais tarde, a canção "Amando sobre os jornais", apresentará um amor eminentemente político:

Amando noites a fora
Fazendo a cama sobre os jornais
Um pouco jogados fora
Um pouco sábios demais
Esparramando no mundo
Molhamos o mundo com delícias
As nossas peles retintas
De notícias

Amando noites a fio
Tramando coisas sobre os jornais
Fazendo entornar um rio
E arder os canaviais
Das páginas flageladas
Sorrímos mãos dadas e inocentes
Lavamos os nossos sexos
Nas enchentes

Amando noites a fundo
Tendo os jornais como cobertor

Podendo abalar o mundo
No embalo do nosso amor
No ardor de tantos abraços
Cairam palácios
Ruiu um império
Os nossos olhos vidrados
De mistério

Aqui os jornais são cama e cobertor dos amantes, que deles se impregnam. Os elementos metafóricos e literais do ato sexual misturam-se com as notícias: fogo e água se transmudam em incêndio e enchentes.

Estabelece-se uma relação recíproca entre o ato amoroso e aqueles acontecimentos que constituem a matéria jornalística propriamente dita: os amantes lavam seus sexos nas enchentes, fazem entornar um rio de arder os canaviais. O embalo de seu amor abala o mundo: "No ardor de tantos abraços/Cairam palácios/ruiu um império". Aqui o amor é político.

Mas em canções mais recentes assistir-se-á, como já disse mais acima, a uma erotização da polis. Assim, em "Vitrine" (do disco *Almanaque*) e em "Pelas Tabelas" (do último disco) verifica-se uma superposição das imagens da mulher e da cidade, da mulher e da multidão, respectivamente.

Com efeito, "Vitrine" é uma canção que repercute ecos baudelairianos — e benjaminianos — entrocando-se na linhagem de "A une passante" de Baudelaire:

Eu te vejo sumir por aí
Te avisei que a cidade era um vão
Dá tua mão — Olha pra mim
Não faz assim — não vai lá não

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar

Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria cada clarão
É como um dia depois de outro dia

abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia

Cantando a poesia
Que entornas no chão

Trata-se da temática da mulher que passa, correndo o risco de ser tragada pelo turbilhão da cidade (que é o vão), e cuja imagem se superpõe à da metrópole:

os letreiros a te colorir
embaraçam a minha visão
A relação de reciprocidade se estabelece, febril — é através da mulher que o poeta vê a cidade que a vê.

Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar.

Vitrine: um termo chave (Não aparecesse já no título!). Os olhos são a vitrine da alma, reza um dito popular. A vitrine mostra, expõe, liga o interior ao exterior, e ao mesmo tempo devolve a imagem, reflete. Reflete não como espelho, mas como só o vidro sabe refletir, isto é, provocando uma superposição de imagens. Tudo aqui se passa basicamente no registro ótico ("As relações entre os homens nas grandes cidades", já dizia Simmel citado por W. Benjamin, "são caracterizadas por uma marcada predominância da atividade da vista sobre a do ouvido"). Não é à toa que o verbo ver domina o poema (te vejo sumir, te vi suspirar, te vejo brincando, posso ver nos teus olhos, as vitrines te vendo passar, passas sem ver, olha para mim), bem como termos do mesmo campo semântico: visão, clarão, sombra, letreiros, colorir, olhos, exposição, vitrine. Jogo cambiante de cores, visão embaralhada, sombra a se multiplicar: estamos em pleno mundo caleidoscópico.

A cidade aparece inicialmente sob um signo ameaçador ("é um vão", "não vai lá não"), e revestida de seus apanágios de metrópole: galerias, vitrines, letreiros coloridos, indústria de divertimentos, estigmatizando a vida das pessoas a ela submetidas, numa contínua experiência de choque" (termo querido de W. Benjamin). A vida na cidade é um expor-se aos choques, expor-se a impressões ou sensações que se abrem num leque da angústia ao prazer ("suspirar de aflição"/"frouxa de rir").

Mas se a cidade, inicialmente ameaçadora, se apresenta feérica —

Na galeria, cada clarão
é como um dia depois de outro dia
— é porque a mulher a contaminou de poesia, a poesia que ela entorna no chão.

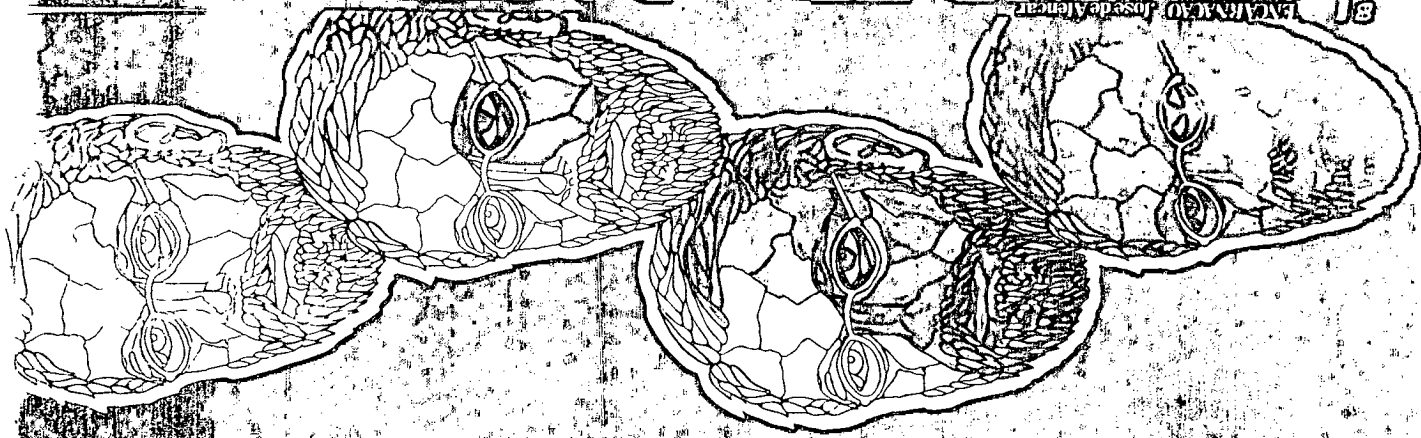
E como nos poemas de Baudelaire, aqui a multidão não está manifesta, mas latente. A massa é uma realidade subjacente ao texto, e no entanto importantíssima.

A imagem da mulher se superpõe à imagem da cidade; mas essa mulher não está só: a cidade se superpõe à multidão. E é essa multidão que será prota-

SEGUE

Os clássicos da nossa literatura

GIL COLAS
 Memórias Resumos de 1905-1908
 Quilates de Luz
 Dom Camargo
 São Paulo
 Memórias de Aires
 O Alentejo
 Contos
 JOSÉ DE ALENCAR
 Cinco minutos — A Viúva
 O Guarani
 Inocência
 Iguaraçu
 A Jarda do Cordeiro
 Lucélia
 Embala
 O Sertão
 O Trato da Rua
 O Conto
 Dina
 São Paulo
 MANUEL ANTONIO DE ALVEIDA
 Memórias de um Sargento de Milícia
 JOAQUIM MANUEL DE MACEDO
 A Moreninha
 A Lenda Negra
 O Jacaré do Rio
 Visconde de Talleyrand
 Pádua
 FRANKLIN JAVOIA
 O Cabeludo
 BERNARDO GUIMARÃES
 A Escravatura
 O Sertão
 O Galinheiro
 ALUIZIO AZEVEDO
 Casa da Princesa
 O Conto
 O Mito
 PAUL POMEIRA
 O Jureco
 DOMINGOS OLIMPIO
 Luz e Sombra
 ADOLFO CAMINHA
 A Normalidade
 Contos
 ALEXANDRE HERCULANO
 Fênix e Pássaro
 CAMILO CASTELO BRANCO
 Amor de Perdição
 ALTO DINIS
 As Pedras do Senhor Rato
 EFA DE QUELOS
 O Povo da Rua
 O Conto da Rua
 LINDO LOCHA
 Maria Dina
 MANOEL DE OLIVEIRA PAIVA
 Dona Gertrudes de Foz
 LIMA BARRETO
 Vida e Morte de Raimundo Omet
 Memórias de Raimundo Omet
 O Povo da Rua
 VÁRIOS AUTORES
 Antologia de Poesia Brasileira — Romantismo
 VÁRIOS AUTORES
 Antologia de Poesia Brasileira — Realismo e Romantismo



MANUEL ANTONIO DE ALVEIDA



Serie Bom Livro/Edição Diátria

ENCARNAÇÃO

JOSE DE ALENCAR

Fls. No 16

OBRAS DO AUTOR

ROMANCE

Cinco minutos — 1856; *O guarani*; *A viuvinha* — 1857; *Lucíola* — 1862; *Diva* — 1864; *Iracema*; *As minas de prata* — 1.º vol. — 1865; *As minas de prata* — 2.º vol. — 1866; *O gaúcho*; *A pata da Gazela* — 1870; *Guerra dos mascates* — 1.º vol.; *O tronco do ipê* — 1871; *Sonhos d'ouro*; *Til* — 1872; *Alfarrábios*; *Guerra dos Mascates* — 2.º vol. — 1873; *Ubirajara* — 1874; *Senhora*; *O sertanejo* — 1875; *Encarnação* — 1893.

TEATRO

O crédito; *Verso e reverso*; *Demônio familiar* — 1857; *As asas de um anjo* — 1858; *Mãe* — 1860; *A expiação* — 1867; *O jesuíta* — 1875.

CRÔNICA

Ao correr da pena — 1874.

AUTOBIOGRAFIA-INTELECTUAL

Como e por que sou romancista — 1893.

CRÍTICA E POLÊMICA

Cartas sobre a Confederação dos Tamoios — 1856; *Ao Imperador: cartas políticas de Erasmo e* *Novas cartas políticas de Erasmo* — 1865; *Ao povo: cartas políticas de Erasmo*; *O sistema representativo* — 1866.

Eros x Tânatos

Adélia Bezerra de Meneses

Encarnação é o último romance escrito por José de Alencar, redigido no ano de sua morte, 1877, e lançado como livro somente em 1893, em edição preparada por Mário de Alencar. Durante a vida do Autor, fora publicado somente em folhetins. Os críticos em geral são unânimes em atribuir certas imperfeições da narrativa (sejam estilísticas, sejam estruturais), exatamente a essa "falta de acabamento" que uma obra póstuma implica. Assim, por exemplo, Cavalcanti Proença, embora elogie vários elementos do romance, diz que ele "pouco ou nada acrescenta à glória do Autor"¹. Mas também podemos afirmar que em nada a diminui, pois nele reconhecemos a marca inequívoca de um romancista de força.

Falando de Alencar, escreveu Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, que toda sua obra seria a variação e o enriquecimento de duas posições iniciais:

a complicação sentimental e a idealização heróica. Evidentemente, não é à linhagem de *Peri* e *Ubirajara* que se filiarão *Hermano* e *Amália*, protagonistas do nosso romance, mas é na vertente da "complicação sentimental" que se alinha o enredo de *Encarnação*. Como é tecida essa complicação? Sempre na esteira do mestre Antonio Candido², poderíamos caracterizá-la como originada, fundamentalmente, por uma diferença de situação entre o par amoroso. Trata-se de um desnível (aliás, uma das molas da ficção de Alencar), — seja no plano das condições sociais (*Peri/Ceci* no romance *O guarani*), seja no terreno psicológico (*Aurélia/Seixas* em *Senhora*). É esse tipo de diferença, provocada por uma funda e radical disparidade de disposições internas e de sentimentos, que criará o abismo e a polarização entre as personagens *Amália* e *Hermano*: a adoles-

¹ CAVALCANTI PROENÇA. *Estudos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, [s.d.], p. 172.

² ANTONIO CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo, Martins, 1964. v. 2. (V. o capítulo "Os três Alencares".)

cente de dezoito anos que se apaixonou pela primeira vez, e o viúvo, beirando os trinta, traumatizado pela perda e pelo luto, preso ao seu antigo amor e, assim, petrificado afetivamente. Esse contraste, ao longo do romance, irá se aprofundar, assumindo a forma de um embate entre "normalidade" e "desvio", entre o saudável e o patológico — uma das variantes, aliás, como todos sabemos, da temática romântica da luta entre o Bem e o Mal.

Passado × Presente

Mas a esse desnível de situação virá acrescentar-se um outro, também apontado por Antonio Candido em sua caracterização da ficção de Alencar: o do presente e do passado. Com efeito, neste romance escrito às vésperas da morte do Autor, é o passado que comanda a narrativa. Ou melhor: trata-se da luta entre o passado (representado por Julieta, a esposa morta) e o presente (representado por Amália), luta travada no coração do obcecado e dividido Hermano.

A trama do enredo parte de uma situação existencial de grande veracidade psicológica: os problemas enfrentados por um viúvo, ao tentar uma nova ligação afetiva, e os de sua segunda mulher, a "sucessora". Não uso este termo por acaso: a alusão ao romance de Carolina Nabuco, publicado em 1934,

e assim intitulado, é expressa. O leitor atual, eventual espectador de televisão, poderá lembrar-se da novela A sucessora, transmitida há alguns anos atrás. O que talvez não saiba é da polêmica criada, nos inícios da década de 40, a propósito da denúncia de plágio dessa obra brasileira por Daphne du Maurier, em seu romance Rebecca. O que vem a constituir um caso quase inacreditável, nos termos do crítico Álvaro Lins, de "um escritor inglês que plagia um escritor brasileiro"³. Em ambos os romances, a heroína principal é uma primeira esposa, morta antes de se iniciar a narrativa. A segunda mulher, a sucessora, é perseguida pela certeza de que o marido nunca virá amá-la, porque seu coração está preso à lembrança da mulher inesquecível, que todos exaltam, e cuja presença é quase palpável na casa em que mora. No entanto, Brito Broca, num artigo publicado na década de 40, em A Gazeta, na seção "Papéis de Alceste", referindo-se ao famoso plágio, irá dizer algo que nos toca de perto: "Há dias, porém, o Sr. Arnon de Melo, em artigo publicado na imprensa carioca, lembrou com muita propriedade que, se Rebecca foi um plágio da Sucessora, os dois romances podem perfeitamente ser considerados plágios de Encarnação, de José de Alencar. E o interessante é que nin-

³ LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 1. série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941. p. 233-42.

guém, até agora, se tivesse lembrado disso, o que parece provar que os nossos letrados não conhecem suficientemente o delicioso e brasileiro Alencar"⁴. Contudo, não é meu objetivo, aqui, provar plágio algum, nem é esse o problema que me interessa. Interessa-nos que a própria insistência nessa idéia revela uma certa persistência do tema, indiciando aquilo que eu chamei de uma situação humana de veracidade psicológica.

Amor × Neurose

No entanto, no caso, como não poderia deixar de ser, em se tratando de Alencar, o romanesco invade o espaço da verossimilhança. Há algo de morbidez ultra-romântica, atingindo o patológico, na história desse marido que mantém escondidas na própria casa estátuas de cera que representavam a finada mulher, ao mesmo tempo que se recusa ao ato sexual com a nova esposa, paralisado por um duplo pavor: o de trair a primeira, o de conspurcar a segunda: "Via-se já réu de um adultério infame! Ter enganado a moça, a quem se unira em segundas núpcias, sacrificando a sua felicidade, que ele não podia dar-lhe; era já uma vilania de que envergonhava-se, e da qual decidira resgatar-se com a

morte. Que nome teria essa indignidade, se a agravasse com a mácula da virgem pura e ingênua que se confiava de sua lealdade?" (p. 70). Mergulhamos fundo no mundo da neurose, como se vê. E dessa neurose, Amália terá tido uma precoce intuição, quando, antes mesmo de ser apresentada a Hermano, ouvindo sua história da boca do fiel amigo Dr. Teixeira, assim reage: "O Sr. ... obrigou-se a apresentar um modelo de fidelidade conjugal, e só o pôde encontrar como enfermidade. Confesse: a constância do seu amigo é apenas uma mania ..." (p. 24). E mais tarde, já casada, ao deparar com as estátuas de cera dentro de casa, e atinando com o seu sentido: "Louco! ... Louco, meu Deus! ..." (p. 64). Constatada a loucura, no entanto, a reação da protagonista é empreender todos os esforços para uma ... cura terapêutica. "Seu amor cheio de abnegação inspirou-lhe então uma resolução generosa. (...) Adivinhara o segredo dessa criação ideal da mente enferma de Hermano, e a realizaria em si. Deus lhe daria forças para operar essa nova encarnação. Dominando então o espírito do marido, o restituiria à razão, ao mundo, ao verdadeiro amor; e seriam felizes." (p. 66).

E a partir daí, Amália começa a promover o que o romancista chama de um processo de encarnação de Julieta em si própria — o que, em termos psicanalíticos, poderíamos aproximar (mal com-

⁴ Agradeço a Alexandre Eulálio a lembrança dessa referência de Brito Broca.

parando) de um processo de transferência. Assiste-se no romance a um movimento semelhante ao de uma cura terapêutica: é assim que Amália dará a Hermano a oportunidade de viver uma relação através da transferência, e assim libertar-se dela — e, conseqüentemente, da petrificação afetiva em que se paralisara. (É interessante observar-se que Amália insta com Hermano para que ele lhe conte tudo, toda a sua vida com Julieta — é uma relação que se desenvolve apenas a nível verbal, marido e mulher não se tocam.) Mas como não é analista, nem terapeuta, Amália, sem nenhuma defesa frente à contra-transferência, quase que se perderá ao jogar o jogo de Hermano, no delírio da encarnação. E sobretudo se tratará aqui de uma "transferência" fortemente induzida: Amália chega ao ponto de disfarçar com uma renda preta os cabelos louros, ou mesmo a tingi-los, para se aproximar da aparência da morena Julieta.

Loura × Morena

Mas a antítese (muito alencarina) entre a loura e a morena — (na realidade, Alencar, contrariando os arquétipos da loura romântica e da morena "realista", explora aqui a luminosidade dos atributos que a loura exibe, para opô-los ao esmaecimento e caráter sombrio das tonalidades morenas) — não será a única polarização entre

as duas personagens femininas. Amália não acreditava inicialmente no amor e tinha sobre o casamento "idéias muito positivas", Julieta o absolutiza; Amália lê romances realistas, Julieta lê o *Spirite de Théophile Gautier*, a mais descabelada das manifestações do espiritualismo romântico. Essa oposição entre as duas, que Hermano devia viver dolorosamente, chega até a nível dos objetos: é assim que o toucador que Hermano prepara para Amália é o mais diferenciado possível do de Julieta: "O antagonismo manifestava-se em tudo, na pintura, na tapeçaria, nos ornatos, nos móveis. As cores desdiziam inteiramente. O primeiro toucador era azul e branco; este, rosa e ouro. Os trastes daquele, de erable; os deste, de ébano. A colocação dos objetos inversa" (p. 52).

Como se resolverá esse antagonismo que, como já vimos, é também a luta entre passado / presente, entre morte / vida, entre Tântos / Eros?

Nesse contexto, é importante observar-se a função que aí desempenha a ópera Lucia de Lammermoor, de Donizetti, inspirada no romance de Walter Scott, e que aparece em momentos-chave de Encarnação, em passagens de alto tônus emocional, como o leitor poderá verificar. Trata-se de uma história de amor, cujo fim é indicado desde o começo, pela profecia escocesa segundo a qual o último senhor de Rawenswood (a sa-

ber, o protagonista) será "pretendente à mão de uma morta". Temos, assim, o nosso romance sob o signo de uma história de amor e de morte e de loucura.

Fogo: Síntese das Contradições

No entanto, aqui intervirá a marca de Alencar: o que se desprenderá dessa luta será a força regeneradora do amor. Como em Senhora, romance com o qual Encarnação apresenta mais de um ponto de contacto, o amor tem força de salvação. Há uma forte carga simbólica que permeia o romance, em que se encontrarão vários motivos recorrentes da ficção alencarina (já levantados, aliás, por Cavalcanti Proença)⁵: o amor absoluto e de total dedicação, a virgindade como talismã, o beijo que salva. E há, sobretudo, neste romance, a simbologia do fogo. O incêndio que devora a casa de Hermano, consumindo tudo o que ela continha de recordação material de Julieta, há de ser lido na sua dimensão simbólica: é o fogo devorador da paixão, mas também fogo purificador. Fogo destruidor e fogo libertador. É na chama de um fogo que consome e purifica,

⁵ CAVALCANTI PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964. v. 1.

mas que também é o símbolo da libido, que aquela série de antíteses românticas de normalidade × doença, espiritualidade × materialismo, loura × morena, passado × presente, morte × vida, Bem × Mal se resolverão. Há algo de intensamente simbólico naquele incêndio: o meio de suicídio que Hermano imaginara para si, meio de morte, mas que se tornará possibilidade de uma nova vida. É por isso que o romance não acaba com o incêndio. Após a vitória do amor invencível, simbolizado pelo fogo, há um salto de cinco anos na narrativa, e conheceremos seu fruto: a meninazinha de quatro anos, bela como Amália, mas de olhos e cabelos castanhos como Hermano, como Julieta: é Julieta reencarnada, a filha do casal.

E, a partir daí, será o presente que comandará a narrativa. "Outrora o passado surgia com tanto vigor na vida desse homem, que anulava o presente. Agora era o presente que reagia de modo a substituir-se ao passado" (p. 76). Mas quando o presente se impõe, a história nesse momento acaba. O que não deixa de ser extremamente significativo para um romance que é, como já referi anteriormente, póstumo, isto é, publicado após a morte do Autor, mas que o faz perdurar no tempo e na história, mantendo-o vivo para aqueles que, como nós, somos seus leitores.