

MOMENTOS DE CRÍTICA LITERÁRIA

ATAS DO IV CONGRESSO
BRASILEIRO DE CRÍTICA
LITERÁRIA

CAMPINA GRANDE - PARAÍBA
1977



GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA

**ATAS DO IV CONGRESSO
BRASILEIRO DE CRÍTICA
LITERÁRIA**

GOVERNO DO ESTADO DA PARAÍBA
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA

**ATAS DO IV
CONGRESSO BRASILEIRO DE
CRÍTICA LITERÁRIA**

CAMPINA GRANDE
1977

Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir.

José Américo de Almeida
(Pré-Cinquentenário de "A Bagaceira")

QUADRO DE HONRA

Presidente de Honra	—	Ministro Ney Braga
Grande Homenagem	—	Ministro José Américo de Almeida
Patrono	—	Governador Ivan Bichara Sobreira
Homenagem Especial	—	Secretário Tarcísio de Miranda Burity
Homenagem Póstuma	—	Crítico Virgínius da Gama e Melo

COORDENAÇÃO GERAL:

Elizabeth Marinheiro

HORS CONCOURS: Gilberto Freyre
Câmara Cascudo

AGRADECIMENTOS: José Carlos e Silva
Dr. Humberto Almeida
José Epaminondas Braga
Montano Indústria e Comércio Ltda.
Poeta Figueiredo Agra
Art. Técnico Coroca

PRESIDENTES DE SESSÃO

Epitácio Soares
João Batista dos Santos
Milton F. Paiva
João Maurício
Romero Figueiredo Agra
Aurélio de Albuquerque
Amauri Vasconcelos
Higino Brito
Jornal da Paraíba
Deusdedit Leitão
Câmara Municipal de Campina Grande
Reitor José Figueiredo
Major Waldir Dâmaso
Maria Ednatelma Cartaxo Leite
Onaldo Pimentel
Ana Maria Pimentel
Moacyr Domingues

**Agraciados pelo IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária com o
Troféu PRÉ-CINQUENTENÁRIO DE "A BAGACEIRA".**

- Ministro Ney Braga
- Ministro José Américo de Almeida
- Ensaísta IVAN BICHARA SOBREIRA
- Escritor Ariano Suassuna
- Escritora Raquel de Queiroz
- Escritor Câmara Cascudo
- Poeta Carlos DRUMMOND de Andrade
- Ministro João Lyra Filho
- Escritor Celso Mariz
- Jornalista Evandro Nóbrega
- Escritora Stella Leonardos
- Escritor Jorge Amado
- Escritor Ozias Gomes
- Industrial Humberto Almeida
- Industrial Garibaldi Montano Leite
- Industrial José Carlos da Silva Júnior
- Professor Severino Loureiro
- Escritor Waldemar Cavalcanti
- Escritor Ernani Satyro
- Escritor Gutemberg Assis
- Escritor Mauro Motta
- Senhora Virgínia Veloso Ribeiro
- V. Gama e Melo
- Sociólogo Gilberto Freyre
- Professor Dr. Tarcísio Burity
- Pro-Reitor Antônio Mac DOWELL
- Jornalista Epitácio Soares

- Poeta José Gonçalves
- Escritor Aurélio de Albuquerque
- Médico Severino Bezerra de Carvalho
- Escritor Higino Brito
- Pedagogo João Pereira de Assis
- Escritor Francisco Baltar
- Poeta Ivanildo Vila Nova
- Conselheira d' Honra da FACMA Senhora MIRTES
de Almeida Sobreira
- Poeta Raimundo Asfora
- Escritor Joacil de Brito Pereira
- Educador João Maurício
- Educador Padre Pitiá

ÍNDICE

Discurso do Secretário Tarcísio de Miranda Burity	13
Discurso do Reitor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque	19
Discurso da Coordenadora Geral do IV CBCL, Profa. Elizabeth Marinho	23
Conferencistas do IV CBCL	33
A crítica de romance na obra de Tristão de Athayde — Antônio Carlos Villaça	35
Literatura, Comunicação, Sociedade — Fernando Namora	49
Uma leitura crítica da poesia brasileira contemporânea — Nelly Novaes Coelho	61
Abordagem estilística poética de Paulo Corrêa Lopes — Elvo Clemente	79
Alguns aspectos dos estudos literários e do ensino da crítica nos cursos de pós-graduação — Cesar Leal	105
Questões à margem de “alguns aspectos dos estudos literários e do ensino da crítica nos cursos de pós-graduação” de Cesar Leal e levantados por Irma Chaves	121
Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil — A. Lu, Bené e Maria Sílvia	125
Debate da Comunicação do Prof. Luís Costa Lima, “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”	155
A linguagem poética de Fernando Pessoa — Leodegário A. de Azevedo Filho	161
A crítica literária no Brasil — Afrânio Coutinho	171

Proposições sobre o jornalismo e a literatura comprometida — Fábio Lucas	209
A disposição crítico-ensaística como acento ficcional em Osman Lins — Ricardo Soares de Carvalho	217
Investigação da crítica poética — Dônaldo Schuler	233
A arquitetura do poder: Fogo Morto e Absalom, Absalom! — Heloisa Pêcego	249
Análise lingüística e literária — Intersecções e disfunções — Maria do Socorro Silva de Aragão	267
Distribuição da poesia — Jorge de Lima	276
Debate do Prof. Lauro Junkes, na qualidade de debatedor, na palestra da Profa. Maria do Socorro Aragão	279
Considerações sobre a “Formação do Crítico Literário” — Vital Duarte	283
Da sujeição do teatro e uma política cultural: Consequências	289
“A Bagaceira — uma estética da sociologia” — Nelly Novaes Coelho	293
Os limites da intertextualidade — Gilberto Mendonça Teles	297
Quadro de honra	317
Carta de princípios	319

(Discurso proferido pelo Secretário
Tarcísio de Miranda Burity durante
a instalação do IV CBCL, dia
20/09/77, em Campina Grande - Pb.)

Tudo aconteceu, na simplicidade das coisas profundamente humanas.

Não faz muito tempo, durante os costumeiros trabalhos de Gabinete, era surpreendido, o Senhor Governador Ivan Bichara Sobreira, com uma visita de intelectuais campinenses, os quais, entre outras reivindicações, solicitavam que Sua Excelência, incluísse, no Plano Cultural de seu Governo, um Congresso de Crítica Literária. Era a idéia de Elizabeth Marinheiro e de Epitácio Soares que chegava a Palácio, de maneira firme e persuasiva.

A visão administrativa do Governador, tão profundamente sensível às iniciativas culturais, não podia deixar à margem sugestões dessa natureza.

A resposta, como era de se esperar, veio tranquila e decisiva. O IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária, tantas vezes sonhado seria realidade viva e palpitante.

Encontra o Governo Estadual, de imediato, na pessoa do senhor Prefeito da Cidade de Campina Grande, o Sr. Enivaldo Ribeiro, um aliado firme para a iniciativa, à qual emprestou tamanho apoio que lhe ofereceu, inclusive, o aspecto internacional do Conclave, fazendo trazer, de Portugal, o eminente escritor Fernando Namora.

A ação entusiástica se transmite a outras instituições, recebendo também o Congresso, o patrocínio da Universidade Federal da Pa-

raíba, através do dinâmico e incansável Reitor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque, e da Universidade Regional do Nordeste, na pessoa de seu culto e eficiente Reitor, Prof. José Figueiredo.

E Campina Grande, graças ao idealismo de muitos, torna-se mais uma vez, o ponto de convergência da intelectualidade brasileira.

Viestes, Senhores Congressistas, dos mais variados recantos do País, na ânsia do diálogo mais fecundo e criativo, enquanto homens de saberes diversos, de especialidades múltiplas, trazendo cada um o esforço de seu labor intelectual, a cotejar experiências, a confrontar idéias, a exercitar o espírito no ato fantástico da criatividade, tudo com a única preocupação de conhecer, em profundidade, a realidade sócio-cultural a que pertencemos e cujo destino histórico se confunde com o nosso próprio destino.

Viestes, daqui e de longe, ao Nordeste brasileiro, para o reencontro rejuvenescedor com as fontes de nossas ações libertárias, que, um dia, iniciaram os movimentos consolidadores do **espírito nacional**. Encontrareis, sem dúvida, nestas paragens, a manifestação mais pura de brasilidade, a jorrar da alma de nosso povo.

Numa tentativa de síntese antecipada das pesquisas e dos debates acerca dessa cultura brasileira, poderia repetir aquela advertência, extraordinariamente atual, escrita no verdadeiro "poema da autoconsciência nacional", que são "Os Sertões", de Euclides da Cunha: "A nossa evolução biológica reclama a garantia da evolução social. Ou progredimos ou desaparecemos".

Na verdade, estamos plenamente conscientes de que o desenvolvimento, no plano social, econômico e cultural, é o nosso objetivo primeiro, e de que esse desenvolvimento **depende unicamente de nosso próprio esforço**.

Partimos, felizmente, para a análise **objetiva** de nossos problemas e de nossas possibilidades como País. É a Nação toda em anseios de autoconsciência espiritual. Plenamente sabedora de que não é **objeto**, mas **sujeito** da História, senhora de seus destinos.

De norte a Sul, sentimos crescer a convicção de que devemos procurar, através de especialistas dos diversos saberes humanos, sem "chauvinismos obtusos", soluções eminentemente brasileiras para os nossos problemas brasileiros — "que são especialíssimos — nem europeus, nem americanos, nem asiáticos".

Só dessa maneira, acreditamos que a nossa comunidade encontrará força de perene revitalização, pois todos somos devedores de nosso momento histórico, recebendo os traços característicos de nossa personalidade, do fato constituirmos comunidades substancial e exis-

tencialmente “situadas”. Iremos, sem dúvida, em busca das raízes de nosso povo, tentando encontrar o veio de nossas tradições culturais mais sadias e autênticas.

A cultura será tanto mais autêntica e original, escreve Fernando de Azevedo, quanto mais rica e substanciosa for a seiva que subir de suas raízes mergulhadas no humus nacional, desabrochando, ao mesmo tempo, como uma verdadeira flor de civilização, abrindo-se, na plenitude de sua força, para todos os tempos e para todos os povos.

Se a cultura, como expressão maior do ser humano, possui os seus traços de **universidade**, nem por isso deixa o homem de cultura de receber as influências do meio em que vive, o qual condiciona o contrário da mensagem artística e as suas formas expressionais.

Existe algo na dramaturgia dos homens, das raças, dos povos, das nações, que, em vão psicólogos e geográficos, fisiologistas e etnólogos tentarão explicar: é aquilo que assegura a cada homem e a cada povo a sua **singularidade**, a sua **inconfundível e intocável personalidade**.

Os povos, conseqüentemente, se distinguem uns dos outros, por mais que os processos tecnológicos acelerem o ritmo da “massificação” e da uniformidade — razão pela qual a cultura não pode deixar de refletir a “alma do povo”, expressão de que talvez abusavam os românticos, mas que oculta uma irremediável verdade. As características da “personalidade nacional” são identificáveis dessa maneira, na música, nas artes plásticas, na literatura, na arquitetura, em todos os campos, enfim, em que surge a problemática do valor e da opção”.

Isso tudo equivale a procurar o **humano** no regional, os valores universais na realidade **concreta, palpitante e vivida** de nossa gente.

Eis o valor estupendo, como sabemos, da obra literária deste grande brasileiro, cuja vida política e cultural é um dos mais belos patrimônios de nossa História contemporânea — o Ministro José Américo de Almeida!

Soube revelar, como poucos, o que de universal e profundamente humano se ocultava na tragédia e na dor do homem nordestino.

Ao reler os seus trabalhos, do sociólogo em “A Paraíba e seus problemas”, do romancista de “A Bagaceira”, ou do memorialista de “Antes que me esqueça”, iniciador que foi do regionalismo literário, diria o que de Shakespeare escreveu Sainte Beuve, comentando as suas tragédias: “O gênio se pintou a si mesmo, no mais profundo dos retratos”.

Meus Senhores!

Em meio às alegrias da abertura do IV Congresso de Crítica Literária, há uma nata de saudade que nos faz lembrar o grande ausente desta noite — a figura inconfundível de Virgínius da Gama e Melo.

Pela sua maneira particularíssima de ser ele, que talvez como poucos, tão profundamente compreendeu o sentimento trágico da vida humana; ele, que viveu da literatura e para a literatura, quanto não se realizaria neste Congresso, trazendo a contribuição inestimável de sua inteligência, da sua cultura polimorfa, de sua sensibilidade de artista inimitável da palavra, a qual, em seus trabalhos, não consistia apenas na veste do pensamento, mas era, no dizer do Poeta, o pensamento mesmo se abrindo a outrem, como a flor que se transforma em fruto.

Que a sua ausência tão sentida seja uma certa forma de presença, a presença de seu espírito em nossa memória e em nossos corações.

Meus Senhores!

O IV Congresso Nacional de Crítica Literária, promovido pelo Governo Ivan Bichara Sobreira, e recebendo o copatrocínio da Prefeitura de Campina Grande, da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Regional do Nordeste, homenageia, de maneira singular, as figuras eminentes: do Ministro Ney Braga, em razão do que vem fazendo pela educação e pela cultura brasileira, na qualidade de Presidente de Honra; do Ministro José Américo de Almeida, como a Grande Homenagem, por tudo quanto simboliza de grandioso na vida política e literária do País; do Governador Ivan Bichara, inspirador maior das atuais atividades culturais da Paraíba, como Patrono; da Sra. Virgínia Veloso Ribeiro, na qualidade de Madrinha, em virtude de sua ação, ao mesmo tempo discreta e eficaz, relativamente a tudo quanto diga respeito aos movimentos culturais de Campina Grande, em geral, e deste Congresso, em particular.

Agradecimento especial fazemos à Comissão Executiva do Congresso, na pessoa de sua Coordenadora Geral, Prof.^a Elizabeth Marinheiro, de sua Secretária, Prof.^a Lucie Mayer Motta, dos presidentes das diversas Comissões, escritor Epitácio Soares, historiador Amauri Vasconcelos, Sra. Tamar Araújo Celino, Dr. Amir Gaudêncio, Prof. Hiani Siqueira Pequeno, Major Valdir Dâmaso, cujo idealismo e inteligência tornaram possível este conclave.

Minhas senhoras e meus senhores!

Que vos poderia dizer, no final de minhas palavras, retratando

com fidelidade o estado de espírito em que nos encontramos todos nesses instantes tão cheios de emoção e de grandeza espiritual?

O tempo em si mesmo, como pura sucessão de momentos, dizem os filósofos, não teria significação.

O que importa ao homem é o tempo existencial, é o tempo vivido nos processos de nossa autoconsciência espiritual.

Que esses instantes, portanto, em noite tão memorável como esta, em que se abre o IV Congresso Nacional de Crítica Literária, se perenizem em nossa memória e sejam eles plenos das mais caras esperanças.

(Discurso do Reitor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque por ocasião da abertura oficial do IV CBCL, dia 20/9/77, em Campina Grande - Pb.)

Minhas Senhoras,
Meus Senhores:

Em nome do Ministro NEY BRAGA e no nosso próprio, na qualidade de Reitor da Universidade Federal da Paraíba, queremos inicialmente dar as boas vindas a todos os participantes deste IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária. Em virtude de compromissos inadiáveis em Brasília, não pôde sua Excelência o Ministro se deslocar até esta cidade, solicitando-nos representá-lo em conclave tão importante para a cultura paraibana e regional.

Ao transmitir aos organizadores os votos de pleno êxito do Sr. Ministro, desejamos apresentar-lhes os parabéns pela iniciativa, destinada a alcançar a maior repercussão no cenário cultural da nossa Região e do País. Um encontro de tal vulto não poderia ser realizado, senão com uma grande preparação e enormes esforços, considerando-se as dificuldades tanto de recursos materiais quanto humanos para sua consecução. De parabéns portanto a Professora Elizabeth Marinheiro e sua equipe, pela concretização dessa promoção de que a Paraíba hoje se orgulha.

É indiscutível a importância das Letras e das Artes para o desenvolvimento cultural de um povo. Trata-se de um setor que não

pode ser deixado em segundo plano pelos responsáveis pelo desenvolvimento local. De nada adianta todo um progresso tecnológico se o homem não for capaz de fazer uso do seu tempo de lazer em busca do seu aperfeiçoamento cultural e de sua integração no ambiente social. A literatura afigura-se como uma das mais, se não a mais representativa manifestação artística, porquanto se vincula à linguagem, esse mecanismo especial, responsável pela organização social e através do qual o homem comunica idéias e sentimentos a seus semelhantes.

O papel da crítica literária, por outro lado, apresenta-se como uma das atividades da maior significação para o desenvolvimento da inteligência. Constitui, na verdade, uma reflexão sobre a própria linguagem, principalmente sobre os aspectos ditos conotativos que definem uma estética da palavra. É evidente, que, sendo a linguagem um fato fundamental do sistema cultural, a Literatura forçosamente está ligada a todas as realizações do engenho humano. E cada dia que se passa, isso pode ser constatado pela maior integração entre Literatura e Ciências Sociais e mesmo pela participação crescente das ciências exatas e da natureza no processo da análise literária. Apesar dos excessos que disso podem resultar, ninguém desconhece a importância da Linguística para um melhor conhecimento da Literatura.

Como ciência a Linguística fornece aos estudiosos instrumentos que lhes permitem, com a sensibilidade estética e capacidade descritiva de que sejam possuidores, realizar uma análise mais profunda do texto literário, levando sua compreensão ao alcance de estudantes e da população em geral.

O IV Congresso de Crítica Literária que hoje se inicia constitui uma homenagem, primeiramente, ao Crítico Paraibano, VIRGÍNIUS DA GAMA E MELO bem como ao grande escritor paraibano JOSÉ LINS DO REGO, que é lembrado neste encontro, nas proximidades do vigésimo aniversário de seu falecimento.

Um conclave de tal significação não poderia deixar de receber o apoio da Universidade, do Governo do Estado, da Prefeitura Municipal, e de outras entidades, bem como de toda a comunidade campinense, que sempre soube prestigiar iniciativas dessa ordem.

A Universidade Federal da Paraíba está participando de maneira especial com o lançamento de duas obras importantes para a literatura paraibana. Trata-se do trabalho sobre o Romance de José Lins do Rêgo, da autoria do Governador IVAN BICHARA SOBREIRA e da Obra Poética de FÉLIX ARAÚJO. Também estão sendo lançados pela Editora Universitária da UFPb., o 2.º número de Cadernos de Le-

tras e outras publicações de interesse para a educação, sociologia e medicina. Procuramos, dentro de nossas possibilidades, apoiar a iniciativa de diversas maneiras, inclusive mantendo entendimentos com a Associação Franco-Brasileira para a vinda a Campina Grande do grande escritor e cineasta francês, ALAIN ROBBE GRILLET. Muitos professores da Universidade estão igualmente participando do conclave, quer como conferencistas quer como debatedores. Os estudantes tanto de graduação como de mestrado, estarão também presentes tendo a oportunidade de ouvir figuras de grande importância no cenário da Crítica Literária Nacional. Estarão ouvindo também um FERNANDO NAMORA, expressão lídima do romance português contemporâneo, um VICTOR EMANUEL, crítico de renome internacional.

Aos visitantes, nossos votos para que tenham o máximo proveito com os ensinamentos e debates do congresso. Que também possam ver de perto o dinamismo da gente campinense não só em termos do progresso material principalmente pelo seu interesse por assuntos de cultura.

Aos professores e críticos convidados, nossos agradecimentos pela gentileza de se deslocarem até a Paraíba para oferecerem sua contribuição.

Aos organizadores do conclave nossos agradecimentos pela gentileza do convite.

Esperamos que iniciativas como esta se reproduzam com inegáveis benefícios culturais para a Região.

(Discurso da Coordenadora Geral do IV CBCL, Profa. Dra. Elizabeth Marinho, na abertura solene do conclave, dia 20/9/77, em Campina Grande — Pb.)

Senhores Congressistas:

Sois aqui o símbolo e o simbolizado!

— Sois um Sorriso Interior que emana do Coração Verde para alcançar a Madrugada que chega e onde, decerto, escutaremos Poemas de Bilu. (A. Meyer). Aqui, haveis de encontrar o Espelho Mágico e transportá-lo a Antares. Aqui, entre um che de simpatia e o sorvo do chimarrão crítico, faremos a roda nos “galpões” de Campina Grande! (RS).

— Conseguireis superar a dor do existir, a angústia de emparedado, se estiverdes iluminados por Faróis. (C. e Sousa) condutores de Verdade e Infinito. (SC).

— Podereis ser Contemplação (Tasso) e Lamentação :contemplação do eterno, lamentação do cotidiano (Trevisan). Seremos talvez a metáfora substantiva do compasso mecânico: Joãos e Marias de sombrias cosmovisões desvendadas epigramaticamente no Cemitério de Elefantes. (Paraná).

— Menos Jeremias Sem Chorar em Difícil Manhã e mais Reis sem Velas porque ao homem será devolvida sua liberdade mais primitiva. Menos legenda e mais evocação histórica para que os índios não permaneçam se entredevorando uns aos outros (S.P.)

— Aqui, ergueis vosso canto de instante porque o “instante existe”. Cantar movidos por idealismo redencionista, humanidade mais típica e consciência nacional: assim não haveremos de repetir a filosofia do esteta Floc ou a ironia amarga de Isaias Caminha: (Lima Barreto).

“A má vontade geral, a excomunhão dos outros tinham-se amedrontado, feito adormecer em mim o Orgulho, com seu cortejo de grandeza e de força” (Rio).

Não, Congressistas, sereis um cântico nos píncaros da Serra que vos abriga.

— Contemplareis o Açude Velho que resiste ao utilitarismo da vida moderna e fruireis a plenitude do momento que passa, como se fosseis vós Borboletas Amarelas (R. Braga — ES).

— Aqui representais o Nada/Tudo: tendes apenas “duas mãos e o sentimento do mundo”(M.G.)

— Peleja ou apostolado, primado de eloquência ou controle judiciário, carreis para cá os sons do Politeama, como se trouxésseis uma Réplica de missão social, vernaculização do idioma, ataque em prol da verdade e da justiça (Ba.)

— Relembrais, neste momento, os critérios nacionalistas na aferição crítica, procurando uma interpretação da cultura brasileira com base no fundamento étnico e popular. Determinismo sociológico ou evolucionismo darwiniano, o fato é que estamos presenciando o retorno triunfante do extra-artístico na valorização do fenômeno estético. (SE).

— Aqui estareis na melhor tensão dramática porque ostentais o Oceano do caipiresco, as Névoas do Problema, as Flamas do pathos (G. de Andrade — AL).

— Sereis vós, seremos nós — todos amigos do Rei, já não havên-

do tanto desejo de Pásargada porque a Demanda do Alumioso se consumará, instaurando, decerto, o 5.º Império!... (PE)

— Trouxestes o brilho do sete-estrela, as vestes de Cendrillon. A sabedoria proverbial, e questionamento mítico. O caso, a “moquerie”... A virtude da lenda, a herança da Gesta. Sim, com os natalenses está aquela disposição mental que vem atravessando tempo/espço como a mais categorizada das respostas. (RN).

— Personificais o polêmico de Beviláqua (CE), o lirismo metafísico de Souzafrade (MA), o sentimentalismo romântico de Felix Pacheco (PI). Paixões, muita paixão e o Luar do Sertão.

— Se configurardes o fantástico e o natural das Tropas e Boiadas (HC. Ramos), podeis também carregar, humana e lexicologicamente, uma Raiz da Fala que cala e fala, e cala e canta no melhor estilo goiano.

— Finalmente, Senhores Congressistas, sereis, dentre nós, Missionários (I. de Souza) de Belém, otimismo de Ressuscitados (R. Moraes) — sois vós a própria grandeza Amazônica!

Não, Campina Grande não está recebendo o Brasil. Dizê-la assim seria estereótipo... Nossa terra não tem a vocação do momentâneo ou da recepção episódica. Campina Grande quer, pede e exige o descortínio do permanente. Do Chuí ao Caburaí, da Contamana ao Cabo Branco, a nação brasileira é a constante mais constante do pensamento campinense, de nossa reflexão comunitária e universitária. Pensar a Borborema nessa perspectiva é pensá-la Símbolo, jamais emblema!...

A nossa geografia esqueceu a Paraíba. A Paraíba de Augusto dos Anjos e Lins do Rêgo! De Carlos Dias Fernandes e Ariano Suassuna, introduzindo nas Pedras do Reino o sobrenatural do fantástico-estranho e o insólido do pensamento estranho. As ilusões do fantástico-maravilhoso e as maravilhas do maravilhoso puro. A dúvida, a denúncia, a fé. O realismo crítico na ficção brasileira.

Da Contamana ao Cabo Branco. Sim, o Cabo Branco. Avlí, no extremo-leste, sob cantiga de onda e cochicho de palmeira, está fincado um dos extremos da Literatura Brasileira. E os céus de Tambaú testemunham um processo de criatividade que se renova a cada instante. E quem o diz é “Antes que me esqueça” e “Quarto Minguan-

te" — obras que denunciam o artifice na plenitude da elaboração contínua.

Campina Grande celebrando o Pré-Cinquentenário de A Bagaiceira — lição para o Romance Social do Nordeste mas também para as gerações pós-modernistas. 50 anos de Sol e Chuva. Sinfonia de Sol e Chuva no plano da expressão: Retórica do Estilo. Surdina de Chuva e Sol no plano do conteúdo: Retórica do Existir. E o Bagaço vai se perpetuando como Sociedade da Existência na polissemia da Locação — um caráter estético, uma consciência de classe!

Escritor Fernando Namora: V. Exa. é igualmente, um dos extremos da Literatura Portuguesa. Em que pese a profundidade de sua evolução ficcional, a parábola bíblica possui o segredo da excelência pelo que tem de sentida compreensão do problema classista, por conter os apelos do homem comum, por se cristalizar no condicionamento histórico-social.

Plano histórico de Malraux ou plano social do Silone, expressão de tensão dialética ou evidência de oposições. O Trigo e o Joio não nos dá o ser cósmico porque nos oferece o homem gorkiano, o homem enquanto unidade social.

Escritor Fernando Namora: a FACMA foi à Pátria lusa! E lá recebeu, pelas mãos de Gama e Melo, o melhor encômio de V. Exa. Era o esteta de "Casa de Malta" e "Homem Disfarçado" que reverenciava a Revista FACMA com trabalhos literários campinenses. O elogio puro porque nem pedido, nem encomendado.

Agora é V. Exa. que vem à Borborema trazido pela seriedade do Prefeito Enivaldo Ribeiro que, no primeiro ano de sua administração, enfrenta as tempestades que destroem cidades mas dá à sua terra natal o status de centro internacionalmente literário.

Se FACMA é CAMPINA (e já se vão 18 anos de trabalho vertical...) podemos dizer que FACMA foi a Portugal e Portugal veio à FACMA: "a casa limpa / a mesa posta, / Com cada coisa em seu lugar". Talvez o gesto final de quem já deve se retirar...

Já podemos dizer que LOAS e LÚCIO escolheram o Nordeste para o encontro. Não o encontro de seres repelidos pela sociedade em que se inserem. Não o encontro de posse e perda. Mas o encontro de quem quer "acrescentar grandes coisas ao mundo" (45).

Lúcio / Sol e Chuva / Brasil!
Loas / Trigo e Joio / Portugal!

E Campina Grande é a confraternização luso-brasileira!

E o que Campina vos dará, Senhores Congressistas? Campina — solo de Afonso Campos e Argemiro Figueiredo. De Rubem Navarra e Murilo Buarque. Paulo Pontes e Ademar Dantas. De Ana Higina, Andréa Pereira e Lizanka. Epitácio Soares e Elpídio Almeida. Lózinha Braga, C. Pimentel, Omega. De Raimundo Asfóra, Vital do Rego e Ronaldo Cunha Lima. De Ivanildo Vila Nova e Zé Gonçalves.

Campina do poeta Figueiredo Agra: um silêncio que fala porque antes de pensar as palavras procurou pensar o homem! “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem. Pensadores e poetas lhe servem de vigias” (Sobre o Humanismo).

Campina desta exuberante geração “Garafuja” sabendo como ninguém trabalhar o significante. Sabendo como ninguém explorar as potencialidades últimas do signo!

Que vos dará Campina?

— Nossa melhor crítica com Ricardo Soares e os seus acentos críticos ensaísticos.

— O abstracionismo do Pensamento com Moacir Carneiro.

— Enunciado ou enunciação que nele se introduza / signos afetivos ou atividade intuitiva / expressão de personalidade ou organicismo poético em sí / sucessão temporal de sons ou o “Eu e sua circunstância /, Elvo Clemente e Francisco Dantas também dirão que Estilo é organização e interpretação do Real.

— A fenomenologia na percepção de Juarez Batista e Vital Duarte.

— Os interstícios do intertexto brotado de um construir/destruir simultâneo, no enfoque de Gilberto Mendonça Teles e Ângela Bezerra.

— E os Cursos de Pós-Graduação? Podem ser transformados em laboratórios franceses ou norte americanos? César Leal e Luiz

Marcuschi dirão, talvez, que muitas teorias — apegadas ao sincrônico e à obsessão objetivista — não podem ser ministradas porque ainda em fase de experimento.

— É sabido que a Poesia não está nas estruturas e sim nos seus abismos e que a Linguística sendo apenas ciência da língua não tem competência para a leitura do Poético uma vez que exclui o silêncio. Não somos nós a autoridade da resposta. Para fazê-lo estará aqui a performance de Socorro Aragão e Lauro Junkes que certamente mostrarão a validade do modelo linguístico dando a dimensão formal do objeto literário.

— Consciente da essência estética, o mineiro aborda o literário sem tangenciar a literariedade, conciliando a especificidade da obra ao seu caráter social. Com Fábio Lucas teremos Literatura não como reflexo do real e sim como Visão de Mundo. Visão de mundo não como fatos individuais, porém “ponto de vista coerente e unitário sobre o conjunto da realidade”.

— Quer como tema, quer como técnica. O Duplo não pode ser confundido com **espelho da natureza e segunda natureza**. Nem imitação, nem expressão porque, nascendo das palavras, o fingimento poético representa a natureza imaginária de toda criação poética. Até a dor da existência sofre um processo de superação porque, nunca em tempo algum, a dor do poema se ligará à dor real. Se isso ocorre obtém-se o campo da paraliteratura. Aqui, encontraremos Leodegário de Azevedo Filho que, ao lado de Luiz Tavares Júnior, nos dirão que a mera falação em torno de conflitos humanos não significa Literatura. Se assim o fosse, muita gente seria elevada à categoria de Poeta ou Dramaturgo.

Na hermenêutica de L. A. Filho “é preciso que transforme, em emoção estética legítima, a própria emoção desses conflitos humanos e sociais, para que se tenha literatura”.

— Antônio Carlos Villaça trará a eternidade de Tristão: aquele “humanismo tocado pelas preocupações universalistas concentrado no conteúdo da expressão”, segundo o juiz do autor do “Dimensões”.

— Podemos estabelecer uma relação patológica com o texto? O ato criador é um transbordamento de neuroses? Como conciliar os elementos psicossomáticas ao caráter intencional do estético? A obra

explicada à luz dos complexos / imagens primordiais / dos temas mas, sobretudo à luz da psicocrítica postulada por Charles Mauron está presente no debate fecundo do Mestre Cidmar Teodoro Pais e do médico campinense João Pereira de Assis.

— Nelly Novaes Coelho abordará a Poesia Brasileira na qualidade de fenômeno específico do mundo da arte e nas suas complexas relações com as áreas do conhecimento e viver humanos.

— O escritor Carlos Henriques de Escobar, julgamos, não aceitará a legalidade específica da dialética da natureza pois, para que a realidade surja imediatamente em sua contraditoriedade essencial é necessário que se depure o real. A ele perguntaremos: até que ponto a redação imitativa, localista, pitoresca pode contribuir para o enriquecimento teatral de um povo, se sabemos que a Arte é menos o EM SÍ da realidade objetiva e mais mundo próprio dos homens, e muito mais conhecimento artístico do mundo?

Até que ponto o processo cultural será mutilado pelas falsas noções de universalidade, se é sabido que na Arte a singularidade e a universalidade são superadas pela Particularidade que é a categoria central da Estética?

Até quando o **consumo** prevalecerá sobre o didático e o épico da concepção brechtiana? Ao gênero dramático que se reservem tão só aqueles textos em que os relações reais aparecem através de uma representação sensível, evocadora. Uma dramaturgia onde o fenômeno penetrado pela essência esteja apto a expressá-la evocadoramente.

Já não podemos confundir Memória com Imaginação pois defenderemos Teatro como tensão criadora, síntese, conciliação dos contrários! Já não queremos Teatro enquanto consciência da coisa e só; postulamos Teatro como autoconsciência da humanidade.

— Uma voz se levantará aqui. A voz de quem pesquisa, de quem reflete e reflexiona. O mestre pensando, o homem pensante. Luiz Costa Lima explicará o quê e o porquê da precariedade no sistema intelectual brasileiro.

— Ninguém pode falar sobre Literatura de fora da Literatura. E aqui estamos tão só para uma repetição pública: a crítica é aquela “que deixa a poesia falar. É aquele que identifica na arte a

manifestação totalizadora do real. É aquela consciência de que só a linguagem simbólica é capaz de verticalizar o jogo tenso do homem e das coisas”.

“Criar não é copiar: é descer ao plano de articulação das possibilidades subjacentes na coisa. É libertar-se do externo através da própria obra. É dialética de interioridade e exterioridade, dando como resultado o terceiro olho. O poético dispensa significado, tornando imaginário o que é e deixando que a obra fale por si”.

Uma leitura assim, tranmanente e poética, “não é linguagem sobre, mas linguagem com: conhecimento, conascer! Por isso é preciso que percamos toda e qualquer ilusão sistemática, a fim de substituirmos a dicotomia pelo interrelacionamento de Verdade — Homem — História”.

A arte como verdade de manifestação de Ser através do Homem, pede uma Crítica fundada no **Texto** (Língua), no **Entretexto** (ambiguidade) e no **Pré-Texto**. Crítica que se realiza para além do triângulo Autor / Leitor / Obra posto que implica novos questionamentos.

O Entretexto — verdade da existência, possibilidade de liberdade, terceira margem do rio — seja talvez uma das diretrizes da Crítica Ontológica postulada pelo Mestre Eduardo Portella.

— Do Historicismo Romântico ao Biografismo (Beuve) Crítico, do Naturalismo (Comte-Teinc) ao Determinismo Científico (Romeiro), da projeção autobiográfica (Ribeiro) aos desdobramentos antagônicos da crítica marxista, do Formulismo à Estilística, ninguém melhor que Afrânio Coutinho para falar sobre a Crítica Literária no Brasil. Ele, fundamentalmente ele, que combativa e obstinadamente, protestou contra o impressionismo e o amadorismo crítico, provocando a renovação dos nossos estudos literários e implantando a Nova Crítica no Brasil.

O Governador Ivan Bichara — vontade férrea, formação humanística e ensaística de primeiro plano — quis realmente transformar C. Grande num centro conimbricense do saber literário. E graças a S. Exa. temos aqui a presença da melhor Crítica portuguesa. Teoria Literária em alto nível. Posicionamentos respeitados no mundo inteiro como provam as bibliografias da França e Estados Unidos onde V.M.A.S. aparece citado.

Prof. Vitor M. de A. e Silva: somos a aluna de V. Exa. e só consultas teremos de fazer. Mas, gostaríamos de ouvi-lo dizer, ao vivo, que não basta que uma obra seja escrita com elegância ou com vernaculidade para que, ipso facto, ascenda à categoria de Literatura". E que, "estes conceitos de amador — equívocos e confusos — são o responsável pela inclusão, nos manuais de história literária, de autores que de modo algum, se podem situar na Literatura".

Queremos ouvi-lo dizer que negar a importância da Teoria Literária no mundo profuso e desbordante da literatura, equivale a transformar os estudos literários em desconexos esforços que jamais podem adquirir o caráter de conhecimento sistematizado.

Eis, senhores Congressistas, o quadro crítico deste IV CBCL. Eis, portanto, o presente que a Borborema vos oferta. E a dádiva — já o disse bem — Dr. T. de M. Burity, nosso titular de Educação e Cultura só foi possível porque:

- o Prof. Ivan Bichara Sobreira foi o apoio maior;
- o Reitor Lynaldo Albuquerque foi a grandeza e solicitude imediata;
- o Prefeito Enivaldo Ribeiro foi o desafio;
- a Universidade Regional do Nordeste foi a carinho;
- a FACMA foi chama do ideal.

Eis o sonho realizado e não "o Congresso com gosto de ocase e sabor de podre", conforme escreveu uma inteligência perita em fomentar arestas, expert como fabricante de emulações. Que Deus o perdoe, diria Gama e Melo!

Nosso IV CBCL nasceu triunfante porque foi plantado no Palácio dos Despachos, frutificou na U.F.P.B. e foi acolhido pela FACMA e pela FURN. Nosso IV CBCL é o real de Enivaldo Ribeiro e as bênçãos do Espírito Santo. Só não tem uma atmosfera "festiva" porque as horas exigem profunda reflexão...

Nosso IV CBCL nasceu triunfante porque não foi moldado pelo intuito industrializador que vem desvirtualizando a cultura. Contrariamente, o IV CBCL recebe a orientação sadia das Secretarias de Cultura e Educação.

Nosso IV CBCL nasceu triunfante porque nasceu quali-signo para se tornar sin-signò. Outros serão o legi-signo. Queremos dizer: este é o 1.º Congresso de estatura internacional realizado em C. Grande: outros serão o 2.º... Hosanas ao Senhor.

E agora as palavras finais: A Lúcie, companheira, eficiência e responsabilidade. A Epitácio Soares que foi o despojamento e a palavra cumprida. Às minhas alunas de Teoria Literária. A Da Paz, Cé- lia e Lourdinha, dedos à máquina, horas a fio. A Seu Lyra, a Seu Leonel. A Jacinto e a Fátima — colaboração permanente. A HA / JEB / Zé Carlos / Montano / Pedrosa / Caroca / Josusmá Viana pelo testemunho de amizade pessoal. A Imprensa falada e escrita de mi- nha terra e do meu Nordeste — solicitude e entusiasmo. Aos que en- tenderam a importância da Carta de Princípios do IV CBCL, particularmente a Academia Pernambucana de Letras, Conselho Estadual de Cultura da Paraíba, Câmara Municipal de C. Grande e Escritor Antônio Carlos Villaça. A Adelizira — liderança, amor e pontualida- de. A VARIG, céus do Brasil!

A você, que vai aplaudir os grandes luminares da Crítica Lu- so-Brasileira!

Excelentíssimas Autoridades
Eméritos Homenageados
Mestres Nossos
Colegas Debatedores
Ilustres Presidentes das Sessões do IV CBCL
Amigos Congressistas
Gloriosa FACMA
Alunos da FURN e da UFPB
Jornalistas — Poetas — Escritores
Lucie e Epitácio
Meus Senhores / Minhas Senhoras:

Nós, convosco. Vós conosco. "Aqui somos todos irmãos: de ar, de lama, de água".

CONFERENCISTAS DO IV CBCL

Fernando Namora	(Portugal)
Eduardo Portella	(Rio)
Elizabeth Marinheiro	(Campina Grande)
Moacir Carneiro	(" ")
Ricardo Soares	(" ")
Socorro Aragão	(João Pessoa)
Juarez Batista	(" ")
César Leal	(Recife)
Vital Duarte	(")
Leodegário de Azevedo Filho	(Rio)
Luiz Costa Lima	(Rio)
Heloisa Pêcego	(Rio)
Afrânio Coutinho	(Rio)
Nelly Novaes Coelho	(S P)
Fábio Lucas	(S P)
Gilberto Mendonça Teles	(Rio)
Elvo Clementi	(R S)
Antônio Carlos Villça	(Rio)
Donaldo Schuller	(R S)
Ivan Bichara Sobreira	(Pb)

DEBATEDORES DO IV CBCL

Ademar Dantas	(Campina Grande)
João Pereira de Assis	(" ")

Maria da Salete Cordeiro	(Campina Grande)
Jurandy Moura	(João Pessoa)
Vital Duarte	(Recife)
Ferreira dos Santos	(Recife)
Irma Chaves	(Recife)
Ângela Bezerra	(João Pessoa)
Francisco Dantas	(João Pessoa)
Luiz Antônio Marcuschi	(R S)
Lauro Junkes	(S C)
Theobaldo da C. Jamundá	(S C)
Luiz Tavares Júnior	(Ceará)
Zélia Santiago	(R N)
Epitácio Soares	(Campina Grande)
Francisco Baltar	(Recife)
Joel Pontes	(Recife)
Raimundo Asfóra	(Campina Grande)

PRESIDENTES DE SESSÃO

Aurélio de Albuquerque
 Higino Brito
 Lucie Mayer Mota
 José Figueiredo
 Deusdedith Leitão
 Major Valdir Dâmaso
 Rafael Manuel dos Santos
 João Maurício
 Milton Ferreira de Paiva
 Celso Pereira
 Ednatelma Cartaxo Leite
 Enivaldo Ribeiro
 Aroldo Pimentel
 Moacy Domingues

A CRÍTICA DE ROMANCE NA OBRA DE TRISTÃO DE ATHAYDE

Antônio Carlos Villaça

O primeiro artigo de crítica assinado Tristão de Athayde apareceu a 17 de junho de 1919, no primeiro número de *O Jornal*, de Renato de Toledo Lopes, que o convidara em março para as funções de crítico.

Esse artigo **Iniciando** é uma espécie de plataforma e começa com a frase (tão ao gosto do tempo) que bem lhe caracteriza o espírito livre, ou a-sistemático, ou não-programático: "Criaram-se os programas para o prazer de os mal cumprir"...

Mas Tristão de Athayde foi fiel a uma frase latina que nos quis citar no seu primeiro artigo: "Nulla dies sine linea". Era a sabedoria antiga, assumida pelo infatigável leitor de Anatole.

Tristão vinha de Eça, Machado e Anatole e se nutria do impressionismo francês *fin de siècle*, Jules Lemaitre, Remy de Gourmont. Mas também se deixa influenciar pela estética de Croce (que foi seu autor de cabeceira) e, assim, já no prefácio do seu primeiro livro, o ensaio sobre Afonso Arinos, 1922, nos propõe o expressionismo crítico, como superação do mero impressionismo.

Crítica, a dele, mais como atividade problemática do que como atividade sistemática. Mais do que as impressões do próprio crítico, a valorização da obra e do autor. "A crítica é atividade intelectual (...), filosófica (...), objetiva em seus fins e não puramente subjetiva", como está no prefácio ao livro sobre Afonso Arinos.

A epígrafe, aliás, desse ensaio de estréia era de Croce: "Gê-

nio e gosto são substancialmente idênticos”, o que ele depois corrigiria para analogicamente idênticos.

Desde o início, Alceu Amoroso Lima defende o autotelismo da criação artística, a autonomia da arte, isto é, os valores estéticos têm o seu fim em si mesmos. Sua crítica a-sistemática irá, com interrupções, de 1919 a 1945 (inclusive), sempre em **O Jornal**, dominicalmente. De junho de 1947 a julho de 1966, manterá no suplemento literário de **Diário de Notícias** (também do Rio) a secção — dominical, ainda — “**Letras e Problemas Universais**”. E, no **Jornal do Brasil**, mantém desde abril de 1958 uma colaboração às quintas e sextas. Muitas vezes, falou propriamente de livros nessa vasta obra jornalística.

Sua crítica literária evoluiu, depois da conversão em 1928, para uma crítica de idéias. Mas, como ele expressamente o escreveu mais de uma vez, conservou sempre a nostalgia da crítica, a saudade do exercício regular da crítica literária.

Os artigos de crítica, ao longo desses cinquenta e oito anos de atividade, são mais um depoimento e um testemunho do que um julgamento. Os livros, em que reuniu esses artigos, são as cinco séries de **Estudos**, em seis volumes, entre 1927 e 1933, os **Estudos Literários** (1966), em que coligiu os **Primeiros Estudos**, ao lado de **Afonso Arinos** e do admirável ensaio **Política e Letras**, de 1924, e, por fim, o volume com que José Olympio se quis associar ao cinquentenário do primeiro artigo, em 1969, **Meio Século de Presença Literária**, uma antologia de artigos críticos, desde o primeiro, mais um poema de Carlos Drummond de Andrade e um prefácio de Gilberto Amado, já no extremo fim da vida, a cuja leitura pelo autor tive o gosto de estar presente, no escritório de José Olympio.

“Livre e ligado a seu próximo
na larga avenida humana
em que beleza e justiça
fazem da espera esperança”.

Este **Meio Século de Presença Literária** abre com uma carta de Alceu a Tristão, datada de 31 de janeiro de 1969, em que o espírito a um tempo lúdico e grave do crítico livremente se manifesta, como que brincando saudosamente (no limiar da velhice) com aquele companheiro de si mesmo, apenas vinte e cinco anos mais moço.

Os **Primeiros Estudos**, reeditados em 1966, mereceram um duplo prefácio — o de 39 e o de 47. Em 39, apareciam eles com o título de **Contribuição à História do Modernismo (O Premodernismo)**,

para voltarem em 47 como **Primeiros Estudos**, já na bela edição muito sóbria das **Orbas Completas** pela Livraria Agir (sempre incompletas...).

O segundo artigo, de 18 de junho, era sobre Lima Barreto, o romance **Gonzaga de Sá — Um discípulo de Machado**. Recentemente, Alceu escrevia de novo sobre Lima Barreto, no JB., e reafirmava a sua admiração ao escritor a que João Antônio dedica o fervoroso culto do seu entusiasmo.

“Dos livros de Lima Barreto se evola um grande desencanto de viver”, começa ele. E reconhece que Lima é um caricaturista e um humorista. Um humorismo revoltado, não a impassibilidade do **humor**. O meio especial dos seus livros é quase uma personagem. Caricaturas sociais magistralmente traçadas, ou seja, a estilização do ridículo. **Gonzaga de Sá** é um irmão de Bergeret e do Conselheiro Aires. Lima escreve com sinceridade, reconhece Tristão. E conclui que é ele o mais humano dos nossos romancistas, “raro e doloroso artista”.

O rapaz de Petrópolis e do Cosme Velho, que já fora quatro vezes a Paris, estudara filosofia (exatamente Spinoza) com Bergson, “o distinto, modérrissimo mancebo, de aspecto aristocrático”, no dizer de Gilberto Amado, tratava respeitosamente, carinhosamente o trágico romancista dos subúrbios cariocas. E o compreendia.

Nas **Memórias Improvisadas**, 1973, Alceu reconhece a importância que teve na sua formação cultural o contato com os romances de Henri Barbusse, **Le Feu, L' Enfer, Clarté**. É um socialista revolucionário. E logo no começo da atividade crítica Tristão se detém a considerar **Clarté**. Barbusse, diz ele, foi o grande épico da Guerra. Sendo um forte criador de tipos, acrescenta, com um poder de descrição dantesco, permanece um realista, sem chegar ao naturalismo. O amor ao homem do povo sofredor, eis Barbusse. **Clarté** é a conversão à simplicidade e à liberdade.

Falando de **Vida Ociosa**, de Godofredo Rangel, o fraternal amigo de Monteiro Lobato, o das cartas da **Barca de Gleyre**, Alceu escreve que a capacidade psicológica, ainda talvez informe, porém aprofundada, a sua visão dos costumes e da paisagem e a sua língua constituem os elementos dinâmicos da arte do romancista mineiro. Uma estréia que coloca o escritor entre os nossos primeiros romancistas, um Afrânio Peixoto, um Lima Barreto.

E Tristão observa que o que comunica originalidade à narração é o sentimento exato da terra e da gente de Minas. A descrição

vidade é o seu elemento de romancista. E ele não teme o problema de enfrentar a realidade sem óculos verdes, tomá-la tal qual é. E isto é o mais grato sinal de vitalidade literária. Godofredo Rangel não critica: focaliza.

No seu ensaio sobre Afonso Arinos, há uma crítica à novela sertaneja **Os Jagunços**, de 1898. Ela relata a campanha de Canudos. Apesar de sua fraternal amizade a Arinos, Alceu reconhece que o romance é excessivamente derramado e longo. Sem unidade de fatura ou de narrativa, e frequentemente dessaborido, revelando quase sempre a composição apressada para folhetim. Mas com boas páginas de vivacidade e pitoresco. E algumas outras fortes de comoção e brilho, na parte final. Merecia ser refundido.

A isenção do crítico já se delineia ou esboça. Além de Barbusse, outras duas influências poderosas haveriam de ser a de Maurice De Wulf, o historiador medievalista, e a de Marcel Proust, de tal modo que Alceu ficou sendo um proustiano para o resto da vida.

Mas o grande trecho do ensaio a respeito de Arinos é o estudo sobre o sertanismo. Páginas abrangentes, de conhecedor de toda a literatura brasileira. De Inglês de Souza a Oliveira Paiva, com sua **Dona Guidinha do Poço**, de Luzia Homem, de Domingos Olímpio, a **Maria Bonita**, de Afrânio Peixoto, todos passam pela sua análise. Fala de Alcides Maia e do **Sertão**, de Coelho Neto. A respeito deste, conclui: "Sendo nele, porém, excessivo o verbalismo literário e ao naturalismo da época acrescentando as suas tendências naturais para o romantismo, não se lhe poderá incluir a obra, embora rico de imaginação e muitas vezes de emoção, no regionalismo espontâneo e natural que revestia aqui e ali o sertanismo da época. O sertanismo, embora opulento, de Coelho Neto é procurado essencialmente estético".

Chama ao romance **História de João Crispim**, de Enéias Ferraz, um romance lírico e o aproxima da ficção de um Lima Barreto. Não é uma simples transposição da realidade aparente, mas uma profunda verdade interior.

A 26 de novembro de 1922, volta a ocupar-se de Lima Barreto. Nasceu ele para dizer a grande dor dos humildes. O humorismo satírico de Lima é uma função do signo da verdade sob o qual nasceu como escritor. O profundo sentimento da verdade. Foi o roman-

cista da nossa cidade do Rio. Há em sua obra uma unidade. Seus livros não de ficar, porque contêm um sopro de humanidade.

E chegamos aos **Condenados**, de Oswald de Andrade, 1922. Uma revelação fora do comum. Nenhuma das suas criaturas conhece a libertação. Um livro cuja personagem máxima é o destino. Admirável romance, em que o há de novo é sobretudo o estilo, a expressão pessoal dessa comunhão com a vida, em sua verdade essencial, em sua sombra inexorável. Nada de supérfluo. O crítico se entusiasma.

A palavra tomada em seu valor exato e incisivo. É a literatura de ação em ação. Procura a simultaneidade das ações. Sente-se a influência do cinema. Incisiva sobriedade, vivacidade evocadora. A realidade, tema e episódios, possuía em bloco e procurando realizar-se sem artifícios, na maior simplicidade. Compreensão trágica e ao mesmo tempo serena da matéria social contemporânea.

Antes do seu notável ensaio pioneiro sobre o cinema, Alceu aproxima Afrânio Peixoto e Gastão Cruls. **Selvas e Salões**, isto é, **A Amazônia Misteriosa** e **As Razões do Coração**. Do romance de Afrânio, cuja principal personagem é a sociedade mais brilhante do Rio da **belle époque**, entre Flamengo, Botafogo, Laranjeiras e Petrópolis, ao romance de Cruls, cuja principal personagem é a selva amazônica, vai a proximidade que liga os extremos, comenta ele.

A saturação da cultura. Nessa imagem dos salões, que o romance de Afrânio nos dá, o que vemos é um reflexo reduzido daquilo que se repete em todo o Ocidente: uma sociedade que caminha para o suicídio.

Tristão foi severo com **A Viagem Maravilhosa**, de seu amigo e quase mestre Graça Aranha, que ele carregara em triunfo na tarde de junho de 1924, na Academia, depois da conferência sobre o Espírito Moderno. Rígor. Chama-lhe "o moralista dissolvente". O livro é a epopéia do monismo sexual. O puro amoralismo. Vê o romance sob um triplice aspecto-moral, social, literário. O romance é a ação pura, o panteísmo dionisíaco. É uma apologia romântica da revolução pura e incessante. Literariamente, frágil, descritivo, mas pobre psicologicamente. Enfático, retórico.

Pelo contrário, aplaude a estréia de uma cearense, de 19 anos, Raquel de Queirós. **O Quinze** possui qualidades literárias fora do co-

mum. São quatro os aspectos pelos quais podemos encarar o romance — tema, expressão, domínio, sentido interior. “A expressão nasce naturalmente do tema”, diz ele. Nota falta de densidade, demora, insistência. Falta senso metafísico, excesso de visibilidade. Mas elogia de modo geral a estréia da romancista.

Uma Revelação, é o artigo da terceira série de **Estudos**, primeiro tomo, com que Alceu saudou em 1928 a obra de José Américo de Almeida, **A Bagaceira**. “Temos um grande romancista novo, não sei se velho ou novo de idade. Sei apenas que autor de um livro sensacional”.

Trinta e nove anos depois, ao saudar José Américo na Academia em junho de 1967, Tristão recordaria esse artigo e o reafirmaria. Não há nada mais gostoso para o crítico do que ser vencido pelo livro, observa. Um romance da seca, o mais original dos nossos ciclos literários. Talvez o grande romance do Nordeste, pelo qual há tanto tempo esperava, diz ele ainda.

“Se não completo, ao menos intenso. O romance que Euclides da Cunha teria escrito se fosse romancista. De um Euclides sutil e bárbaro, a um só tempo. O romance daquilo de que **Os Sertões** foram a epopéia”. Um romance social e um romance de instintos. O crítico vibra: “Tal originalidade, tal firmeza de traço, tal angústia de sentimentos profundos, bárbaros, primitivos e ao mesmo tempo tal requinte de psicologia em recolher a cada passo gotas de verdade profunda que acabei o livro sentindo que nascera realmente alguém para exprimir não apenas o horror do inexprimível, daquela terra do Nordeste, mas um pouco de todo o homem brasileiro de hoje”.

Há nesse livro, prossegue Alceu, a síntese em que vejo o que já pode haver de realmente nosso, de realmente novo em nossa arte literária: a inteligência e o instinto. Considera José Américo o escritor sutil e penetrante, capaz de emparelhar com os psicólogos mais agudos do romance moderno.

O romance soube conservar intata, acrescenta, toda a violência e toda a verdade da alma nativa e a delicadeza e o requinte da alma do civilizado. No romance, como na epopéia de Euclides, a natureza é uma personagem da tragédia.

Todo o livro é escrito em brasileiro. Ora culto, ora bárbaro, mas brasileiro. “Espírito finíssimo, romancista extraordinário”.

Sendo uma epopéia regional, nada tem de regionalismo. Livro admirável, insiste, que não é já agora possível a um brasileiro deixar de ler. E deixar de sentir na sua terrível verdade. "Não é apenas um grande livro nosso: é um grande livro humano", conclui o crítico. Foi esta, aliás, a grande revelação, a grande descoberta de Tristão como crítico literário, 1928. O ano da sua conversão religiosa.

"Fostes, senhor José Américo, o criador de um novo estilo", resumiria Tristão no discurso de 1967. "O romance trazia alguma coisa de novo, de realmente novo".

Em 1929, José Barreto Filho publicava o romance **Sob o Olhar Malicioso dos Trópicos**. Um livro píbustiano. Subjetivo, introspectivo, exasperadamente tenso de análise interior. Angelitude? Animalidade? O problema, o senso do equilíbrio. Uma dissecação de grande sutileza. "Romance perigoso, mas extremamente expressivo, escrito com intensidade, num estilo preciso e direto, revela a miséria de uma geração".

Depois, em 1947, Barreto Filho se tornaria o fino crítico ou espeleólogo da obra de Machado de Assis.

Criticando **O Esperado**, de Plínio Salgado, distingue a significação social da expressão literária. Rápido demais, não demora em figura alguma, em nenhum episódio. Abusa de imagens forçadas, de estilo triturado. Socialmente, é expressão sintética e trágica de um grande drama. Liberta-se da palavra e do simultaneísmo, sugere Tristão.

A pressa e o verbalismo excessivo seriam de fato os dois traços diferenciais ou os dois aspectos negativos da obra literária de Plínio Salgado, de que **O Estrangeiro** foi o ponto alto.

Ao publicar-se o livro de Héglio Trindade e por ocasião da morte de Plínio, Tristão voltou a analisar a sua contribuição cultural e política.

Esquema de uma geração, chama Alceu ao livro **Os Inquietos**, do pernambucano Luís Delgado, que critica na quarta série de **Estudos**. "L'homme ce monstre d'inquiétude", cita Péguy. Um romance interior, a história de uma geração, da nossa geração, um romance vivido, intensamente vivo. "Só admito o moderno que não pense em ser moderno", confessa Tristão. O livro lembra Julien Green. "Eu positivamente não sei resumir romances", desabafa Alceu.

Ainda encontro nos **Estudos**, exatamente na segunda série, a crítica ao romance de Mário de Andrade, **Amar, verbo intransitivo**. Mário fala brasileiro, diz Alceu. Livro extremamente complexo, confuso, desordenado, todo instinto e todo razão. O próprio pensamento é de extrema complexidade. Obra de uma inteligência aguda e larga. Obra de vida. Extremo oposto à literatice. O freudismo a domina. É uma sondagem infra-realista. "Agarrando brigas de idéias a cada minuto e, ao mesmo tempo, de um instinto ardente, em ebulição, deleitado de si e contemplando-se".

Entre os artigos ainda não reunidos em livro, recordo-me dos em que, na década de 40, em **O Jornal**, analisava a obra de Lúcio Cardoso, como uma viagem do realismo ao transrealismo, e o livro de Gilberto Amado, **Inocentes e Culpados**, romance, crítica severa em que foi, todavia, menos rigoroso ou menos áspero do que Álvaro Lins, ao criticar **Os Interesses da Companhia**, 1942, do mesmo Gilberto. Alceu negava a vocação de romancista em Gilberto. Grande ensaísta, sim; romancista, não. Ou antes, o romance de um ensaísta. O que viria a ser a crítica ferina de Álvaro Lins ao romance **Lições de Abismo**, em 1951.

Um dos artigos mais característicos do sutil Alceu é esse **Vozes do Mistério**, de 1956, em **Meio Século de Presença Literária**, em que aproxima rapidamente **Les Mandarins**, de Simone de Beauvoir, a **L'Agneau**, de Mauriac, a **The Loved One**, de Evelyn Waugh e a **Le Lotissement du Ciel**, de Blaise Cendrars. É preciso ler esse fragmento da História da Inteligência, como ele já nos confessara que gostaria de fazer. Claudel e Proust. Amiel e Marx. Anatole e Gide. Com Mauriac, diz ele, saímos do clima de bizantinismo intelectual e entramos em pleno círculo do humanismo integral.

Em seu livro **Meditação sobre o mundo moderno**, 1942, encontramos uma das páginas mais belas, mais profundas e mais reveladoras de toda a obra de crítico de Tristão. É o seu ensaio sobre François Mauriac, em que nos revela a sua identidade ao romancista de **Les Anges Noirs**, a sua sedução pelo que há de sombrio e pessimista em Mauriac.

Tristão de Athayde nunca nos deu um longo ensaio sobre Machado de Assis. Logo depois do centenário, reuniu três artigos num livrinho, **Três Ensaios sobre Machado de Assis**, 1941, em que nos diz que Machado, "pouco a pouco, abandonou toda exterioridade, para mergulhar no mundo interior, com o primado pela primeira vez em nossas letras do espírito sobre o ambiente". A primazia do psicológico o levou do humanismo ao humorismo.

No artigo **Da Eufora à Angústia**, de 1957, Tristão estuda **O En-**

contro **Marcado**, de Fernando Sabino. A mais impressionante água-forte, diz ele, da passagem da adolescência à mocidade, na década de 40 a 50. Foi na transição violenta entre a euforia e a angústia que surgiu a geração de que Sabino é um porta-voz. Atmosfera de angústia, de sofrimento, de perplexidade, de procura, o romancista comprometido com a vida a trazer para as páginas do romance o próprio drama interior, transposto, estilizado, transfigurado, mas palpitante. Um pássaro ferido. A luta entre a graça e a natureza. Usa o monólogo interior, sem excessos, e a intersecção dos diálogos, que dá força à narrativa e aproxima a transposição literária da vida, que é sempre interação.

Logo depois, a obra de Callado, **Assunção de Salviano e A Madona de Cedro**. No contraste entre abjeção e redenção reside o admirável sentido dramático da sua obra. Tristão coloca os dois romances iniciais de Callado na linha de Graham Greene. A estilística de Callado é de tipo complexo. Sua linguagem possui uma intensidade que vai muito além do coloquialismo e ele utiliza o monólogo interior. A regeneração pelo sofrimento é o seu tema central. Há nele um humanismo transcendental que, unido à força estilística da sua expressão, o consagra como um dos nossos melhores romancistas vivos.

Falando da **Ronda do Pátio**, de Paulo Novais, observa que se trata de um irmão de Kafka, mas no fim aparece uma saída e Kafka se transforma em Kierkegaard. Uma angústia, um círculo fechado. Nada nele tem começo nem fim. Sua arte é do domínio da extralimitação. Tudo se passa como que num estado segundo, num plano onírico. Num plano de desespero. As personagens são símbolos. Ou antes, são reais, mas transportadas para um plano de simbolismo, de estado segundo, de pesadelo. Tudo é líquido ou antes viscoso, neste romance coloidal. Há, entretanto, uma saída, a saída está quase no final. Há romances sólidos, como os de Balzac. Há líquidos, como os de Proust. Há coloidais, como os de Kafka. Há uma encantação mágica no seu alógismo. Kierkegaard — a libertação da angústia pela esperança.

O demônio na obra de Otávio de Faria e na de Guimarães Rosa talvez seja o melhor artigo de crítica de romance de toda a obra de Tristão. Uma análise em profundidade do espírito da adolescência, uma visão sociológica dos tempos modernos, isto é, a exibição da tragédia de uma classe social, e o plano das raízes e das finalidades últimas, o mistério das fontes e dos destinos. Eis o romance de Otávio de Faria. Fecha-se o grande triângulo da plenitude vital — individual, social, transcendental. A obra de Otávio é essencialmente problemática. Nessa obra, é pela sua presença que o demônio aparece. Na obra de Rosa, é pela ausência. Ou pela obsessão da ausência.

“Se Machado abstraiu, Rosa concretizou. Se Machado procurou a flor, Rosa procurou as raízes. Se Machado caminhou no sentido do espaço, Rosa voltou-se para a terra, para o húmus, para a sombra. Se Machado se orientou no sentido da universalidade, Rosa seguiu a senda da singularidade. Se Machado criou o estilo translúcido, criou Rosa o estilo opaco, dos diamantes negros, inquebrável, impenetrável, obscuro. É toda a terra sertaneja, áspera, difícil, ressecada, apenas riscada pelas veredas de buritis, como artérias de vida entre ossos, músculos, cartilagens”.

Em Otávio, a palavra é um meio. E só por exceção um fim. Em Rosa, o estilo tem valor de fim.

Otávio é coloquial. Rosa é poético.

No **Grande Sertão**, o mistério se torna central. O demônio entra em cena de modo decisivo. “O diabo na rua, no meio do redemoinho”. O diabo como existência pessoal. Assim como no **Senhor do Mundo**, de Otávio.

Como disse Dora Ferreira da Silva, citada por Alceu, o demoníaco em Rosa é uma negatividade positiva e sua presença se desenha numa conjectura obstinada e se perfaz em todo o livro. O demoníaco em Otávio é muito menos aparente. Rosa é mais telúrico, instintivo, vegetal. A presença do demônio — conclui Alceu — não é afirmada pelo escritor, como no **Senhor do Mundo**, de Otávio, mas se apresenta como uma realidade concreta da vida do sertão, como uma verdadeira obsessão pessoal do autor.

O plano preternatural em Rosa é aparente desde **Sagarana**. O sobrenatural se manifesta de modo crescente e só surge como dominante no **Grande Sertão**, menos como realidade que como preocupação e obsessão.

Alceu volta a Raquel, em 1958.

A primeira grande revelação feminina do modernismo. Relê **O Quinze** e se decepiona. Preferiu o segundo romance, **João Miguel**. A mais simples das narrativas: um crime e uma absolvição. E entre eles uma traição de amor. A página em que João Miguel contempla a própria mão... A palavra passa do colóquio ao estilo. O escritor nasce. A passagem de instrumento a elemento é que significa a criação literária. Elemento, isto é, substância vital de expressão. **João Miguel** é uma obra mestra, porque tem autonomia.

“Sempre gostei de aproximar os distantes e distinguir os próximos”, confessa Tristão no artigo **Os Antípodas**, em que aproxima Cornélio Pena, o romancista, de Gilberto Amado, o memorialista.

Este é um dos mais finos artigos de crítica de Tristão, em qualquer tempo.

A edição dos quatro romances de Cornélio em um só tomo foi o pretexto. Romances crescentemente objetivos. Procurou fixar o espetáculo da sua terra e da sua gente em via de extinção, como um passado e uma civilização irremediavelmente diluídos. Sua simplicidade foi sempre trabalhada. Uma sensibilidade ardente, se bem que recatada até à obsessão. Um sopro interior de intensa ternura, de infinita delicadeza.

E Tristão diz que *Fronteira*, em 1935, foi para ele um choque. Cornélio terá sido a alma mais noturna da literatura brasileira contemporânea. Em 1935, ele vinha dar ao modernismo aquilo de que o modernismo mais carecia, vida interior profunda, intensidade de vida secreta, realidades preternaturais. Pois o mundo de Cornélio foi sempre o do preternatural. *Fronteira* foi, no dizer de Alceu, o romance da santidade falhada.

Entre o sonho e a realidade, entre o passado e o presente, entre o natural e o preternatural, entre a lucidez e a loucura.

Eis-nos diante da crítica de Tristão à *Gabriela*, de Jorge Amado, 1958, *Gabriela, Cravo e Canela*.

Gabriela ou o Crepúsculo dos Coronéis. O melhor dos romances de Jorge até então. O artista consumado, senhor da sua técnica. Uma personagem que doravante fará parte da galeria das nossas melhores criações estéticas, essa nova fruta do mato e flor do agreste, *Gabriela*, a cabrita dos sertões, que é também o povo, na simbologia do autor.

Uma obra de plena maturidade. Mas não uma obra de finalidade política. Reflete, sim, a filosofia de vida do escritor. E muito. Mas, para lá da filosofia de vida, ou das posições políticas, ele produziu — e pôde produzir — uma obra de arte, de vida, de verdade, de beleza.

A figura de *Gabriela* é tão central no livro como a cidade de Ilhéus. A história da liberdade de uma pessoa, que o narrador apresenta como símbolo do próprio povo. Evolução social e política ao lado da evolução da vida pessoal da moça. “Enquanto *Gabriela* segue livremente como filha do vento a sua sede pura de liberdade, comenta Tristão, com senso poético, (o que faz a força da sua personalidade), há uma outra vida vivendo em torno dela, a vida da cidade baiana”.

Há um paralelismo, uma interação entre as duas vidas, a da pessoa e a da cidade. Isto dá caráter e força ao romance. A cidade passa dos coronéis aos engenheiros. O fator econômico é aqui dominante. E está na linha da formação do autor. Tristão se opõe à apologia do amor livre, no romance. E o aspecto religioso no livro é tra-

tado de forma que considera primária. Não haveria em ninguém na cidade, por volta de 1925, um sentimento autêntico de cristianismo, não caricatural?

São as únicas restrições que faz ao romance.

E se apressa a dizer que nem Bernanos nem Graham Greene jamais tentaram pintar idealisticamente o sacerdócio.

Tristão louva o intenso sopro de poesia que percorre a obra de Jorge. A sua prosa está impregnada de poesia. "De vez em quando, pela simples posposição de certos adjetivos, no próprio decorrer da narrativa em prosa, lá vem aquela pura e fresca e surpreendente corrente de poesia que dá um sabor delicioso à sua prosa".

O transrealismo de Guimarães Rosa é um pequeno artigo profundo e definitivo. E me lembra o artigo sobre **Monsieur Ouine**, de Bernanos, em **O Jornal**, 1944.

Diz que Rosa veio unir dois polos aparentemente contraditórios, duas vertentes — o telúrico e o oceânico. À primeira vista, Rosa pertence mais à família euclidiana que à machadiana. Mas de fato o que nele se passa é a integração dos dois espíritos. Com aparente domínio do lado alencarino. A paisagem e a palavra. É mais um sertanista do que um regionalista.

Todo o interior do Brasil vive nos seus textos. Nunca limitado a uma região. O Brasil e o mundo nele se unem. Há um brasileiro e um universalismo em Rosa. Há sempre um mistério a cercar a paisagem, as figuras, os atos, as palavras do narrador. É uma aura transrealista, que refoge a qualquer limitação pelos sentidos. E essa transrealidade é que permite aos temas mais locais, às personagens mais sertanejas, à linguagem mais bárbara assumirem, como diz Alceu, um sentido universal. Rosa, um tropicalismo transcendental.

E, por fim, ainda Otávio de Faria. **O Amor desamado**, um artigo de 1964 sobre o romance **Ângela ou as Areias do Mundo**.

Ainda recentemente, Tristão dedicou um artigo no JB. ao último romance da Tragédia Burguesa, **O Indigno, Entre o bem e o mal**, que acaba de aparecer no seu livro de artigos publicado pela Editora Brasília.

Em **O Amor desamado**, ele nos afirma que mais do que nenhum outro é **Ângela** uma caminhada pelo deserto. O romancista colocou o problema da burguesia à luz do seu trans-historicismo. Está longe do historicismo puramente naturalista. Essa, a força absolutamente inconfundível desse romance fluvial, único em nossas letras. (E que nos recorda o Bernanos que Alceu soube tão bem evocar no livro coletivo editado pelas **Vozes**).

Nessa obra, o que sobreleva é colocar a literatura, o romance

no plano da vida total. Otávio soma o realismo cotidiano à investigação dos motivos ocultos e interiores da ação de cada uma das personagens e atinge o plano da transcendentalidade. Sem nenhum caráter edificante, piedoso, moralizador, catequético ou apologético. Sua natureza é instável e dividida, o romancista o confessa. É apenas o espectador e o criador do drama de uma criatura profundamente humana, Ângela.

O autor se ausenta por instantes da sua personagem, para comentá-la. Ele se debruça e comenta. Há um germe de contradição no ser humano. A contradição é consubstancial à natureza humana em sua condição atual. Essa é a verdadeira tragédia burguesa, a da liberdade. A beleza profunda do triste e grande livro do Amor desamado vem dessa busca ansiosa da criatura, a busca da liberdade, do amor e da graça. A tentação do suicídio como uma solução para o drama interior da liberdade. O desespero ou o amor.

Otávio no seu pessimismo chega a propor o gesto autodestruidor como irreversível. Mas, acima de tudo, lembra Alceu, estão duas forças sobrenaturais — o amor, a graça.

Dos três planos do estilo, o cutâneo, os sons, o subcutâneo, o sentido, o visceral, ou a representação, ficamos geralmente no primeiro. E, no entanto, só podemos encontrar as grandes verdades quando passamos da superficialidade estilística à sua substancialidade, isto é, o plano profundo, visceral.

Estilo literário é a palavra como som, como sentido e como representação. O estilo, ensina Alceu, não suprime a realidade, nem a encarna jamais totalmente. Daí, a luta constante do escritor com a palavra, para exprimir o que esta consubstancia apenas em parte, seja o nosso mundo interior, seja o mundo exterior. Estilizar é sempre representar uma realidade autônoma que subsiste independente dessa estilização e passível de muitas outras estilizações.

É justo que numa reunião como esta nos voltemos calorosamente para a figura de Tristão de Athayde, numa homenagem fraterna, que é mais à própria literatura como valor do que a ele. Durante cinquenta e oito anos, pontualmente, fielmente, vem 'ele dando o seu testemunho sincero e sereno de dedicação à causa da literatura, como crítico militante, como crítico de idéias, como comentarista esclarecido. Não há na história de nossa cultura um testemunho assim tão longo. Chegar aos oitenta e três anos com uma tal lucidez é uma glória.

LITERATURA, COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE

Fernando Namora

A minha presença neste Congresso é de certo modo abusiva (para não dizer inteiramente abusiva) e requer, talvez, um prévio esclarecimento, que será, simultaneamente, uma prevenção aos que vieram escutar-me. Com efeito, tratando-se de um Congresso de Crítica Literária, espera-se, naturalmente, que os seus participantes sejam ou críticos ou, pelo menos, estudiosos da literatura. Ora, como sabeis, não sou nem uma coisa nem outra. Sou, isso sim, um homem de letras, relativamente laborioso, que há quatro décadas vem escrevendo histórias do seu mundo vivido ou do seu mundo inventado — o que, por fim, resulta no mesmo — e a quem, portanto, as questões da literatura, seus desígnios, seus mecanismos, seus porquês, seus mistérios, têm forçosamente de interessar, embora quase sempre sob o preço de uma forte perturbação. Assim sendo, a minha presença aqui, junto de tão doutos mestres da crítica, pois de mestres se trata, seria a do ouvinte que veio para assistir ao confronto de opiniões, sempre clarificador e estimulante, que veio para se orientar, para se actualizar e, num ou noutro aspecto, para desfazer inibitórias obscuridades. De facto, é nessa qualidade de ouvinte que aqui me vejo e me sinto. No entanto, subi a esta tribuna para expor algumas dúvidas, trocando por momentos o meu lugar de ouvinte pelo de interveniente, e de algum modo esse arrojado pede que lhe encontre uma justificação. E, afinal, não será difícil descobri-la, ela está à vista: na vossa cordialidade, na vossa tolerância. Estou aqui, caros Amigos, porque o honroso convite que me foi endereçado e que eu interpretei como gesto fraterno dirigido não especialmente ao escritor Fernando Namora mas a um representante

das letras portuguesas e, como tal, a todos os escritores seus compatriotas, esse convite, dizia, desde logo me impôs o grato dever e o grande júbilo de lhe dar seguimento, mesmo incorrendo no embaraço de me achar intruso nesta assembléa de especialistas do fenómeno literário ou, parafraseando o título de um dos meus romances, de me ver, entre vós, como joio metido em seara de trigo. Desculpai-me, porém, a ousadia: ela atenua-se pelo facto de, desde a Bíblia, sabermos que não há trigo sem joio e ainda por outro motivo não menos determinante do que o apontado atrás: nenhum português perde ensejo e pretexto de visitar o Brasil, país irmão, para muitos Terra Prometida, país-futuro, cujas vivências impregnam a mesma atmosfera existencial que eu, como português, respiro: a língua comum, a língua que, como disse Fernando Namora, é uma pátria, a universalista e ecuménica pátria de todos nós.

Todavia, e em lugar de uma comunicação que decerto melhor caberia a um ensaísta literário, teria sido porventura mais justificado que eu, romancista que sou (romancista, ou novelista, ou apenas narrador, como queiram, e às vezes até poeta de horas furtivas), viesse aqui falar, por exemplo, da minha experiência de escritor pelo que respeita eventuais influências recebidas da crítica. Por outras palavras: do modo como reajo à crítica, do valor que lhe confiro como mediadora e intérprete da criação literária, numa palavra, das suas incidências, admitidas ou negadas, no percurso da minha obra.

Na verdade, perfazendo eu dentro de curtos meses (em Janeiro próximo, concretamente) quarenta anos de labor literário (quase uma vida), teria já alguma coisa a dizer sobre o tema. Só que esse pouco ou esse muito nunca poderia ser eloquente, visto cada escritor reagir à sua maneira, consoante o seu temperamento, o seu molde cultural a sua humildade ou a sua sobrançeria, a ambiência de que faz parte e não menos consoante a fase em que se encontra da sua vida literária, pois o tempo vai-nos seleccionando os fins com que tecemos a malha das nossas emoções, incluindo as de natureza intelectual. Para minha surpresa, tenho ouvido e lido de muitos escritores que a crítica lhes é quase indiferente, enquanto outros confessam quanto com ela se elucidam, quanto sentem mesmo de ansiedade, às vezes erosiva, perante o que se possa dizer ou escrever sobre os seus livros. Estes últimos escritores poderemos vê-los mais entre os Europeus, sobretudo entre os melindrosos Latinos, ao passo que o exibido descaso é mais comum nos Norte-americanos. Descaso sincero? Quer-me parecer que essa sinceridade é muito relativa, embora não deixe de me impressionar que um Faulkner, por exemplo, tenha sido daqueles que consideram a erudição ensaística a lava mais crestadora da criação literária,

talvez porque ele intuiu que em vez de “aprender” deveria “desaprender”, como muito bem observou o Prof. Leodegário de Azevedo Filho a propósito de Fernando Pessoa. Isto é: corre perigo de progressiva esterilidade o escritor que excessivamente se interroga sobre os problemas do seu ofício, que esforçadamente procure explicar-se e decifrar-se, já que essa decifração a outros pertence.

Ao falar assim, insinuou-me desde logo entre os que põem a crítica no lugar que indiscutivelmente lhe compete e lhe atribuem, portanto, um singular papel revelador, recriador e com frequência dinamizante. A crítica, mesmo se o escritor tenha idéias assentes e um juízo agudo e severo de si próprio, é sempre um espelho onde ele pode avaliar a sua imagem, avaliá-la sem ilusões e condescendências, avaliá-la nos mais incômodos recessos, ainda que esse espelho a embacie, a ofusque, a complique ou até na aparência a adultere. A crítica, em suma, é parte insubstituível da dialética da criação. Mas quantas vezes sucede uma opinião alheia nos parecer hoje inadequada e amanhã espantosamente certa! Quantas vezes tive de me penitenciar dos meus efêmeros amuos perante uma crítica que, com justeza mas sem punhos de renda, me acautelava contra os meus equívocos e as minhas fragilidades!

Seja porém qual for a sensibilidade ou a vulnerabilidade do escritor à crítica, um aspecto, deveria ser acentuado: o escritor, todo o escritor, ambiciona que a sua obra seja apreciada não como peça anatómica mas como corpo vivo, que se reanima, se enriquece e se fecunda de todas as vezes que toma contacto com quem a vai ler de coração bem aberto. Ler, como escrever, é de facto um acto de amor, mesmo se conflituoso. Uma obra, como tudo o que é vivo, tem nervos em ebulição, músculos em frémito, sangue a girar. Como tal deve ser lida. Porém, há certos métodos de análise que, quando obsessivos, lembram mais as lancetas de Vesálio dissecando vísceras mortas do que os artifícios de Harvey desvelando a dinâmica fisiologia da vida. E a literatura, cuido eu, pede mais Harveys do que Vesálios. Ainda recentemente, o crítico Ângelo Rinaldi advertia os anatomistas da crítica de que, em breve, o que nos romances era gente veraz e quotidiano autêntico se rebelaria de vez contra os que insistem em impor à narrativa um mero e esotérico laboratório de grafismos e palavras. E decerto não tardará que esta advertência seja por muitos repetida.

Eis, pois, o único ponto que eu, quase em jeito de apressado apelo, peço licença para, como ficcionista, vos assinalar.

Desejo, por último, saudar os realizadores deste Congresso por tão importante e frutuosa iniciativa e os seus participantes pela sua contribuição num convívio intelectual que é exemplo de diálogo num

mundo que nem sempre parece disposto a facilitá-lo. A todos, pois, os meus agradecimentos, as minhas felicitações e o caloroso abraço dos escritores portugueses.

Posto este intróito, senhoras e senhores, irei então falar-vos de “Literatura, comunicação, sociedade”.

Literatura, comunicação, sociedade

Há quem distinga nos ciclos históricos os **períodos** e as **épocas**. Os **períodos** seriam as fases repousadas, em que o homem se mostra relativamente conciliado com o seu contexto, em que pouco de perturbador se passa, em que, por assim dizer, as existências se deixam dominar pela força das coisas, pela quietude dos usos sedimentados, das idéias prestigiadas, em que, em suma, prevalece o conservantismo das instituições sobre a efervescência dos espíritos.

As **épocas**, em contrapartida, seriam as fases em que, quase de súbito, o chão do viver estremece, o evoluir se acelera, as idéias e os usos formalizados são postos em causa, com as suas tempestades, os seus remoinhos, em que, para usar uma expressão de Alain Meyer, “o possível se torna real ou se prepara para o ser”.

Parece que o homem, na sua marcha, não dispensa as **épocas**, sua exaltante indocilidade, seu aguilhão, como igualmente não pode dispensar os **períodos**, nos quais se depura, se digere, se consolida o que foi renovado nas fases contestantes. Nenhum equilíbrio se pode prolongar, sob pena de escleroses e apatias, como nenhum vendaval pode eternizar-se nas suas naturais imoderações, sob pena de comprometer a germinação da sua própria novidade.

É óbvio, porém, que nunca os **períodos** são inteiramente serenos, como nem as **épocas** são apenas turbulentas. Cada uma destas fases prepara já a seguinte e avança os sinais que a preludiam.

E a literatura, que é aonde queríamos chegar — como se comportará ante este gráfico evolutivo? Que parte lhe cabe na eclosão das **épocas** e na pelo menos epidérmica passividade dos **períodos**?

Sendo a arte uma rectificação do mundo, portanto uma manifestação inconformista, seríamos desde logo levado a deduzir que ela está sempre com as **épocas**, antecipando-as, preparando-as ou incitando-as, e contra os **períodos**. A arte seria, pois, em todas as fases, um anúncio e uma forma de ruptura. No entanto, há quem veja na história da novelística uma alternância de estruturas fechadas, correspondentes ao estatismo dos **períodos**, em que a elaboração de materiais dinâmicos fornecidos por uma situação não chega para tornar eficaz o projecto transforma-

dor, e de estruturas abertas, subversivas, inventivas, cujo dinamismo interno explode numa viva ultrapassagem dos dados recebidos — estruturas balizando, portanto, a inquietude das épocas.

Temos, assim, que a situação histórica repercute nos temas e nas estruturas, no mesmo passo que os temas e as estruturas influenciam o ritmo histórico. Mas tal como a panorâmica de uma sociedade, seja qual for a sua fase, nunca é inteiramente conservantista ou inteiramente inovadora, do mesmo modo as estruturas nunca são de todo fechadas ou abertas. Talvez se possa dizer, a exemplo do citado Alain Meyer, que “é capital saber-se se um escritor se insere num momento histórico em que as potencialidades podem actualizar-se ou se, pelo contrário, elas são abafadas ou desviadas; como importa saber a que grupo social pertence o escritor, se esse grupo se encontra na crista da onda ou em maré de declínio”. Encastoadada numa moldura que pretende estilhaar, progredindo do que é para o que deve ser, a obra, pois, é esse trajecto de consonâncias ou de dissonâncias entre o projecto do autor e o seu reflexo sobre o mundo. Uma perpétua perseguição de metas, um contínuo afrontar de condicionalismos.

Por outras palavras, ainda, assentemos em que a literatura traduz ou propõe uma resposta a uma situação, sob a forma de uma energia particular (o que, desde logo, pressupõe que a obra nasce do encontro, quase sempre tumultuoso, entre a intencionalidade do autor e a perspectiva histórica) e é o particularismo dessa energia que importa desvendar e encorajar.

De tal encontro ou de tal atrito resulta, pois, que as funções (ou vocações) da literatura nem sempre se apresentam as mesmas. Numas fases elas são mais acentuadamente lúdicas, psicológicas, noutras mais acentuadamente sociais, éticas, pedagógicas, etc., embora exista em todos os casos uma imbricação dessas funções, que ora nos surgem apostadas na introdução de elementos novos, fecundamente agitadores (visando, por assim dizer, a desagregação do poder que os factos têm sobre o mundo e do poder daqueles que falam a linguagem desses factos), ora sobretudo apostadas em fruir, pela serena consolidação, o que elas próprias acrescentaram ao contexto — todas elas, porém, demarcando uma experiência existencial, o homem perante a sua condição e o seu destino, e ainda o homem carente de diálogo, portanto manuseando um singularíssimo instrumento de comunicabilidade, a literatura, à qual, bastaria esse desiderato para se justificar.

E eis-nos chegados à comunicabilidade. Com efeito, servindo-se da literatura, um homem revela-se e, ao revelar-se, testemunha muitos outros homens, desse modo permitindo um catártico desafogo das paixões, uma transcendência do real recusado, uma espécie de iden-

tificação provisória do descodificador da mensagem (o leitor) com os heróis que animam o mundo dessa mensagem. Por isso se afirma que o facto literário é o conjunto do escrever e do ler, com todas as fertilidades, surpresas e até riscos que tal somatório comporta, já que o leitor (e sobretudo o leitor especializado, naturalmente mais preconcebido) tende a transformar o texto no seu próprio texto, a seleccioná-lo arbitrariamente, tende, em suma, a reescrevê-lo.

De qualquer modo, é nessa osmose com o leitor que a obra se cumpre. Nela se dilata, se redescobre, se recria. Sem comunicação, não há obra, ou, se preferirem, a finalidade da arte é a comunicação.

Através, pois, desse diálogo fecundante para que nasceu, a literatura não cessa de interrogar. E interrogando, documentando, propondo, revolvendo, é suporte e expressão de uma fome insaciada; interrogando, reformula o real, modifica-o, está para além dele sem, todavia, dele se alhear. Daí que cada obra seja e tenha de ser sempre distinta de qualquer outra e que a mesma obra pareça não só diferente de leitor para leitor mas diferente de cada vez que o abordamos — o que, afinal, mais vem salientar a inevitável e desejável pluralidade de sentidos em literatura e, portanto, a pluralidade de leituras. A tendência para analisar uma obra como um objecto autónomo, desligando-o da sua génese relativamente à colmeia social, à situação histórica, às demais formas de actividade humana, só poderá afastar a voz que nessa obra se confessa das outras vozes humanas e conduzir a literatura a um mundo fechado e gratuito.

A propósito, não resisto a apontar aqui um parecer recente de Todorov quanto às dissecações estilísticas e linguísticas, quando dogmáticas, segregadoras, com a sobranceira da sua cientificidade, e ao facto, ainda, de para ele (Todorov) cada obra ser a repercussão de muitas outras obras, funcionando sempre em relação a gêneros não codificados, por vezes submetendo-se a eles, outras vezes transgredindo-os, assim resultando que nenhum texto é uma peça isolada. Todorov diz que “a única maneira de salvaguardar a singularidade de um texto é o puro silêncio. Desde que começamos a articular a nossa própria glosa, estabelecemos uma equivalência entre o texto que criamos e aquele que comentamos e, por isso mesmo, negamos a especificidade do segundo. Assim que descobrimos um efeito estilístico, logo essa descrição pode ser aplicada como receita para criar um outro texto. A especificidade escapa-nos justamente porque a erigimos em regra produtora”.

O afastamento do escritor daqueles que o deveriam dilatar, a que há pouco me referi, continua o problema da comunicabilidade e

enreda-se desde já no problema das literaturas de pesquisa, as mais das vezes confundidas com as literaturas de ruptura.

Em que consistirá verdadeiramente a ruptura? Dependendo das suas opções existenciais, o escritor apodera-se de uma parcela do mundo, integra-o no universo da sua obra, visa uma modificação. Mas não a visa sozinho. Ele é portador de valores humanos que recebe de outros e que a outros serão devolvidos sob a forma de um projecto dinamizador. Essa dinamização estará apenas na pesquisa de uma linguagem renovada e renovadora, numa nova composição das palavras radicalmente oposta à usada pela sociedade dominante, portanto no refazer das estruturas mentais através de abalos linguísticos? Ou não estará também, e às vezes sobretudo, numa ultrapassagem de todos os condicionamentos, na sua denúncia frontal, embora, é evidente, sob um dizer actualizado, aliás inevitável, já que cada época escreve e lê à sua maneira?

A questão põe-se em saber se a literatura hermética, e hermética porque recusa as formas convencionais de comunicação, mas quase só lhes contrapondo um comprazimento em jogos verbais gratuitos, cujo choque resulta negativo — a questão põe-se em saber se essa literatura não constitui, afinal, uma cumplicidade na sobrevivência dos sistemas contra que se apresenta, visto não poder aspirar a repercutir fora de círculos muito restritos. A verdade é que toda a pesquisa tem de passar pelo homem situado.

Por isso o húngaro Miklos Szabolcsi disse que é preciso criar um modelo de cultura permeável de cima abaixo, que se oponha sobretudo ao maior dos perigos ou ao maior dos artificios: a semi-cultura, a pseudo-cultura pequeno-burguesa, que começa no diletante e procura invadir todos os meios. Por isso, enfim, a sociologia da literatura terá de ser a sociologia das respostas do escritor aos desafios que lhe são postos e até das reacções da sociedade a essas mesmas respostas.

E assim chegamos às perplexidades do ficcionista actual ou, melhor dizendo, do narrador. Porventura essas perplexidades não serão maiores nem menores do que aquelas que os ficcionistas de outras fases históricas tiveram de defrontar, para seu estímulo ou para seu desgaste, mas as por nós vividas têm sempre, muito naturalmente, uma acuidade mais perturbadora.

Vejamos, então. Até há pouco, o narrador apoiava-se num modelo que, nas suas linhas fundamentais, resistira a várias épocas de inquietude e usura. Ele lançava sobre o contexto um olhar participante e reprozia-o ora mais passivamente, ora mais criticamente ou idealisticamente — em qualquer dos casos, porém, usando uma composição

literária que, salvo nas quadras em que o seu timbre erudito ou precioso era uma forma de aristocracismo cultural (como hoje o será, em boa medida, o experimentalismo), não levantava grandes problemas de descodificação. Havia uma estória a contar (por outras palavras: uma intriga, um fluir de eventos mais ou menos conexados), que facilmente podia supor-se coincidente com o que a vida vivida ou imaginada nos propunha, mas uma coincidência peculiar, acrescente-se, sublimadora, mitificadora ou desmistificadora; havia o tal contexto, de igual forma referenciável com as nossas experiências vividas ou fantasiadas, contexto esse que amiudamente era, afinal, a razão de ser da obra, para a ilustração do qual todos os outros elementos, personagens e enredo, confluíam; e havia, portanto, heróis, com um desenho físico e um desenho psicológico individualizadores.

Uma tal possibilidade de convivência entre a obra e o leitor, porque a este se desvelava um mundo em que êle próprio se via incluído, terá em parte justificado o conceito de que a experiência estética está no sentir, que a sua finalidade última passa pelo **prazer**, pondo neste vocábulo a carga erótica sugerida por Freud, já que, pelo acordo ou pelo desacordo, se dava quase sempre o **transfert** do texto para o leitor. E tenhamos em atenção que esse **prazer** vai sendo gradualmente recuperado por muitos que até há pouco lhe pareciam reticentes. Assim, a obra de arte ia além de um acto de cognição intelectual para se tornar, acima de tudo, um acto de participação. O leitor, em suma, não ficava de fora — e a verdade é que ele fica de fora quando deliberadamente lhe estreitam as portas de acesso.

É evidente que nestas considerações lineares não é esquecido o facto de que este padrão nem foi rígido, nem único, nem sequer monótono, pois nas suas múltiplas variantes couberam as mais discordes correntes. A diversidade no modo de escrever correspondeu a diversidade no modo de ler e, por conseguinte, de ajuizar. Desde a magia do verbo ao sortilégio da peripécia narrada ou do herói recriado, desde a busca do belo ao deleite do insólito, desde a banalidade à excentricidade, desde a dicotomia estreme e moralizante entre a virtude e o vício, assim ratificando as pautas do tecido social, até ao rasgar provocador dessas pautas, desde a alegria, a metáfora, o devaneio, até ao documento rigoroso de uma realidade a inventariar, ora aproximando-se do puro jogo, ora de um carácter testemunhador e mesmo pedagógico — através de tão larga versatilidade, e apesar dela, suponho que o escritor como que deslocava o seu mundo privado para um mundo em que todos se pudessem achar, desse modo permitindo e instigando a inter-comunicabilidade. E isto sem que a

literatura deixasse de ser uma forma privilegiada de confissão pessoal, e de cada vez, e em cada caso, uma peculiar perspectiva da existência e um peculiar emprego das palavras chamadas a exprimi-la.

Eis, todavia, que a ficção, por iniciativa dos seus cultores, logo reforçada pelo empenho da crítica em cientificar e dogmatizar os seus métodos de abordagem, desembaraçando-se da subjectividade, eis que a ficção se desviou abruptamente desses esquemas tradicionais, umas vezes estilhaçando as suas fronteiras, as suas convenções, outras incorporando modos de dizer e arquitecturas que lhe pareciam vedadas (o que, obviamente, só a poderia revivificar), mas, ao mesmo tempo, desdenhando a participação afectiva a que há pouco aludí. O escritor passou a centrar-se nesse tal uso particular das palavras e da sua composição, um uso, porém, fechado em si mesmo, passou a recrear-se com a escrita labiríntica, bastando-se com ser um analista não de uma sociedade, não de almas, como dantes se dizia, mas de coisas — um dissecador do organismo vivo que somos nós e o mundo, porém de tal forma distanciado de indiferença ou de tal modo deliciado com a perícia do seu bisturi, que desse organismo vivo restou uma minuciosa peça desfibrada mas donde o sangue desapareceu. Morta, enfim.

O evento, a personagem, a situação, o tempo romanesco, a temática vêem-se imolados a uma destruição impiedosa, para sobressair quase só o faiscar da palavra, isto sobre um fundo árido — decerto no legítimo intento de recusar o estabelecido alienante, as suas normas e a sua linguagem, e simultaneamente de incitar novos liames entre o escritor e o leitor, do qual, quanto mais dele se exigir, mais dele se esperará um activo convívio, mas, pelo que se verifica, daí resultando uma septação do mundo.

Todavia, observando melhor essa destruição consciente da estória, há quem descubra que a procura do "objecto", eixo da narração, se encontra apenas transposta, agora dirigida ao autor. É o autor a procurar justificar-se como pessoa que existe, embora por vezes enredando e disfarçando esse propósito. Digamos que a intriga desapareceu do plano figurativo, como acontecera temporariamente nas artes plásticas, para se manifestar a outros níveis, abstractos ou abstracizantes.

No entanto, talvez se verifique que, em todas as épocas, os grandes criadores não pesquisaram uma linguagem antes de saber o que tinham a dizer-nos e, quando a subverteram ou inventaram, foi justamente para conseguirem o instrumento mais adequado a nos exprimirem o que precisavam de exprimir. Esses criadores, em suma, nunca tomaram o meio pelo fim. É hoje, que de novo (mas até quan-

do?) nos atraímos pelo experimentalismo solitário, facilmente podemos estabelecer este confronto: os Americanos, por exemplo, intérpretes de um mundo impiedoso mas vivo, escrevem porque têm alguma coisa a contar: os Europeus ocidentais, intérpretes de um mundo fatigado, escrevem ou parecem escrever — dizem as más línguas... — para os prêmios literários.

Parece, portanto, que a literatura, até há pouco apostada numa espécie de identificação catártica entre o drama e o espectador, repele agora essa função, perseguindo outros móveis por ora imprecisos. Mas desde já se adianta uma inquirição: a literatura quer penetrar-se de uma nova realidade ou, simplesmente, está a voltar as costas a toda e qualquer realidade? Se a escrita se contenta com “funcionar” no interior do fundamento da sociedade sem o pôr em causa, o escritor, como tantos crêem, não se arriscará, afinal, a tornar-se o autor-fornecedor, recuperável por essa sociedade que o inocenta? Não se arriscará a falar para nada dizer ou a falar apenas para um círculo de eleitos, conquanto apregoe as suas afinidades com as massas? Por outras palavras: o dismantelar da linguagem burguesa não será, no fim de contas, e como tem sido apontado, um luxo da burguesia?

Isto tem-se dado numa era de cientismo triunfante, de descidas ao concreto (muitas vezes paradoxalmente responsáveis de fugas ao real sob máscaras subtis) e isto tem-se dado, como se sabe, num momento de transformação das mentalidades, o que, por outro lado, não pode deixar de nos prevenir contra o julgamento precipitado desta maré de necessária e visceral procura de novas expressões da arte.

De qualquer modo, porém, a perplexidade existe, e sobretudo para o escritor que fez mão numa certa maneira de narrar e a quem tudo à volta coage a uma metamorfose que vai parecendo sofisticada e que, de tão insistente, se torna com frequência crestadora ou, pelo menos, fomentadora de inautenticidades. Assim se chegou a um clima de tensões. Mas se estas são habitualmente fertilizantes, no caso que estamos a tratar receio que se tenham somado mais vezes por frustrações. E a crise actual da criação literária não sei se será em boa parte consequente das perplexidades a que o narrador se vê submetido. Porque é bem diferente a perplexidade que resulta de um encontro espontâneo com a nova face do mundo e aquela que nos é decretada.

Parece, em suma, que todos lucraremos em “fazer a Arte sem o azar das palavras ou dos modelos e com a sorte das coisas compreendidas” — tal como se lê no programa deste Congresso, transcrevendo uma bela legenda de Figueiredo Agra.

Interferência do Prof. Francisco Balthar Peixoto, na qualidade de Debatedor, na palestra do escritor FERNANDO NAMORA, por ocasião do IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, realizado na cidade de Campina Grande (PB), de 20 a 25 de setembro de 1977.

“No seu livro “O Romance — Teoria e Crítica”, Adolfo Casais Monteiro, comentando a propósito do romance de V. Exa., “O HOMEM DISFARÇADO”, destaca, com muita ênfase, as diferenças profundas que ele diz existirem entre o romance urbano e o romance rural. E sugere que, diante disso, seria indicado que se considerassem dois gêneros distintos: o gênero urbano e o gênero rural.

Mais ainda: que essas diferenças tão marcantes não raro levam ao malogro a maioria dos romancistas que saem da temática rural para a urbana e vice-versa. No caso particular de V. Exa., Adolfo Casais Monteiro, muito embora o considere o mais humano dos escritores da moderna ficção portuguesa, acha, no entanto, que o “Homem Disfarçado” não apresenta a mesma autenticidade e o mesmo vigor que os livros anteriores, exatamente por abordar a ambiência citadina como experiência nova, já que os romances anteriores foram todos rurais. Permita-me, então, V. Exa. formular-lhe uma pergunta que, acredito, virá ensejar, da parte do ilustre escritor, alguns esclarecimentos valiosos sobre novos ângulos de sua obra:

Teve V. Exa., nos momentos de elaboração e de concepção do romance “O Homem Disfarçado” maiores dificuldades de criação que venham justificar, se for o caso, a tese do Prof. Adolfo Casais Monteiro, acima referida?”

UMA LEITURA CRÍTICA DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Nelly Novaes Coelho

Marasmo ou Criatividade?

Muito se fala hoje em marasmo de nossa poesia (ou de nossa literatura em geral); no sentido de uma paralisação da criatividade. No entanto, nada mais errôneo do que tal interpretação que, ao que parece, leva em consideração apenas um aspecto do que se convencionou entender por “fenômeno renovador”, — o que se cristalizou na identificação: novo — vanguarda — revolução ou escândalo ruidoso. Esse aspecto “espetacular”, porém, não é o único índice de renovação.

Quem se dispuser a ler criticamente nossa produção poética (e ficcional) mais recente, verá que, das mais variadas maneiras, ela se mostra sintonizada com o “novo”. Com a resultante do jogo das forças culturais/existenciais que vêm dinamizando a criação poética contemporânea em geral.

E se é verdade que não podemos delimitar com segurança todas essas forças (devido a multiplicidade caleidoscópica das formas, temas e linguagens que se afirmam, simultaneamente) não é menos verdade que há algumas que emergem com maior clareza e com relativa nitidez podem ser identificadas.

A alta função do Poeta

É o caso, por exemplo, da atividade básica que, segundo nos parece, se vem impondo ao fenômeno poético atual: a valorização do “poeta”, do eu-criador, do eu-que-cria poesia. Atitude gerada, evidentemente, pela alta consciência do Poeta em relação a função “ilumina-

dora" a ser exercida pela Poesia, num mundo de metamorfose como o dos nossos dias (tão carente de comunicação com o essencial ou com tudo que transcende as meras aparências).

Lida a produção poética destes últimos sete ou oito anos, em comparação com a imediatamente anterior, certas diferenças ressaltam logo. A grosso modo podemos dizer que nos anos 40/50, o pensamento criador atraiu os poetas para a sondagem da **matéria poética** (valorizando a poesia-em-si ou radicalizando-a em "forma"); nos anos 50/60, impos-lhe a descoberta da **poesia arraigada no cotidiano**; e agora, nestes anos 70, ao que parece, está exigindo a **valorização do ser-Poeta**, — inventor ou criador do poema e do Real.

E nesta diferenciação, fazemos notar que já não se trata propriamente de **poetas** que definem cada diretriz, mas de **obras**. Isto é, um poeta pode revelar em sua produção, ao correr dos anos, essas diferentes manifestações. (Como é o caso de Drummond...)

É evidente que tal compreensão da nossa poesia, depende da perspectiva através da qual se faz a "leitura". Aqui no caso, apoiamonos na triplíce problemática: Tempo/Espaço/Poesia. Optando por ela propomos um método operacional (ainda em fase experimental) que procura conciliar as duas atitudes que se vêm reveesando na crítica: a de natureza diacrônica (que leva em consideração o contexto extra-literário para valorização do texto) e a de natureza sincrônica (que limita à sondagem do próprio texto, ignorando quaisquer ligações extra-textuais). E isso porque dentro de nossa realidade atual, — época de crise e de reformulações, não nos parece que as abordagens puramente formalistas sejam suficientes para uma "leitura" fecunda. A poesia (e a literatura ou as artes em geral), hoje deve ser encarada como uma aventura de aprendizagem, de conhecimento e de descoberta, tanto para o autor como para o leitor.

Mundo em crise ou metamorfose?

Falar em "mundo em crise" já é banalidade e acaba não dizendo mais nada. Sabemos à saciedade que cada momento histórico assiste ao conflito sempre renovado entre forças que prolongam uma situação anterior e forças que exigem uma renovação... Assim, o que caracteriza uma época ou uma geração não é, simplesmente, a presença dessas forças contraditórias ou dos valores em crise, mas a **natureza da reação** proposta pela arte a essa "crise". Mais do que uma época de crise, quer-nos parecer que a nossa vai-se definir muito breve como época de transformação. O que nela está imperando é o espírito crítico, e bem sabemos que na ordem do pensamento criador,

a crítica exerce uma poderosa função: a de elemento propulsor de mudanças.

Portanto, dentro desse Real em mutação, se assumirmos frente à Poesia uma atitude puramente descritiva, formalista/estruturalista, e com isso permanecermos limitados ao texto-em-si, fatalmente nos impediremos de compreender o fenômeno poético atual em sua verdadeira significação e totalidade. E fatalmente chegaremos à conclusão de que nada de novo está sendo feito. E quanto a isto é preciso lembrar ainda que, em matéria de questionamento de forma ou de arrebentação de valores, já na primeira metade do século tudo foi realizado. O poeta pós-modernista já não teve muralhas para derrubar. **Tudo** (— antigas fórmulas, regras, convenções, linguagens, estruturas, ritmos, imagens, sonoridades...) tudo foi posto em questão antes dele. O que lhe restou foi combinar os fragmentos em mil e uma relações novas e depois tentar dizer algo com eles... É nesse projeto que ele ainda está engajado. A verdade é que no plano da poesia (ou da arte em geral) já não há mais nada para desestruturar... o que há é uma exigência radical de criação, de desvendamento de novas realidades. E o processo criador é, por natureza, lento e silencioso. Daí hoje a ausência de "ruído" ou de debates espetaculares que, convencionalmente, se espera de uma literatura inovadora.

A "leitura" proposta: **Consciência-de-Tempo X Fenomenologia**

No sentido de captar esse processo criador é que estamos experimentando uma "leitura" que tem como ponto de partida (ou ponto de apoio) a consciência-de-tempo que pode ser captada em cada obra poética. Veremos, assim, que à alteração dessa consciência, de período para período, surge também uma alteração na **consciência-de-espaço** e na da **poesia**.

Tentando esclarecer essa perspectiva crítica e antes de passarmos à análise das possíveis "consciências-de-tempo" presentes na produção poética brasileira dos anos 40 para cá, esclarecemos que nossa proposição foi gerada por certa atmosfera de desafogo, abertura e confiança que vimos sentindo em certa poesia mais recente (e que diferia das anteriores). Uma atmosfera clara que não ressumo, propriamente, euforia de viver, mas antes uma **sensação de segurança em relação ao tempo a ser vivido**. E mais, **sensação de grandeza interior** decorrente da valorização do Poeta (e não só da Poesia) como responsável pela descoberta ou recriação do mundo. Tal como na área da ficção está se dando a valorização do Eu-narrador (— a consciência de Autor, presente abertamente no fluxo narrativo), na área da Poe-

sia, afirma-se a pessoa do Poeta consciente da importância de sua criação.

Leia-se o recentíssimo SUMIDOURO (S. Paulo, Massao Ohno, 1977) de Olga Savary, onde temos, do primeiro ao último poema, a aventura do ser-Poeta, — aquele que faz do ato de viver, o ato essencial de escrever poesia: o ato de nomear o Real e o Possível e que, mais do que oferecer uma forma de vida ou uma imagem-de-mundo, propõe ao homem uma convivência mais íntima e gratificante com o mundo que lhe cabe viver.

Nessa linha, entre dezenas de outros, lembramos: PLANOPLENÁRIO (1975) de Mário Chamie; A VIDA FLAUTA (1974) de Figueiredo Agra; CONVERGÊNCIA (1970) de Murilo Mendes; CONTATO (1975) de Marly de Oliveira; QUIXOTE, TANGO e FOX TROTE (1975) de Neide Archanjo; SISIFO (1976) de Marcus Accioly; etc. Todos eles, livros basicamente diferentes entre si (pela linguagem, estruturas, ritmos, sonoridades, temática...), mas que guardam uma tônica comum: a conscientização do alto valor do Poeta como inventor do Poema e do Real.

Na raiz dessa nova atitude, vemos o pensamento fenomenológico/existencialista que, cada vez com mais força, vem atuando no pensamento crítico e criador deste século. Esclarecendo esse pensamento, apenas naquilo que nos parece indispensável para melhor compreensão de nossa proposição de leitura, reportamo-nos ao **conceito de Ser**, que lhe é próprio. Conforme síntese de Almir de Andrade, temos:

“Não se pode conceber o ser independentemente do tempo: todo ser é o tempo-de-ser de alguma coisa. (...) O primeiro ser que surge no tempo, que se **temporaliza** (pelo movimento), revelando tempo-de-ser (...) já é qualquer coisa diferente da trilogia inicial tempo-energia-movimento, já precisa de **espaço** para ser o que é. A espacialidade vem a ser, conseqüentemente, a condição de tudo aquilo que é dentro do tempo (...), de tudo aquilo que passa a existir como produto de estruturação particular da energia universal, constituindo forma especial de equilíbrio dela, quando abandona o seu primitivo estado informe e indefinido e se manifesta como energia **contida** em alguma coisa, **metamorfoseada** em alguma coisa”. (grifos do autor)

(A. de Andrade, **As Duas Faces do Tempo**. Rio, José Olympio/Universidade de S. Paulo, 1971 — pp. 538/539).

Temos, pois, o fato aceito de que o **ser** resulta do **movimento**, isto é, o ser resulta da alteração de uma energia que se modifica e assim o Nada resulta em Ser. A partir da aceitação desse conceito, esclarecem-se as relações que hoje se estabelecem entre homem, tempo e espaço. Esclarece-se também a noção de Ser como resultante de um “movimento” que se realiza no espaço/tempo cósmico/histórico. Assim é que, é da natureza desse “movimento”, ou desse “fazer-se”, que dependerá a dimensão, a própria natureza e o valor desse “ser”. Daí podermos afirmar que nossa época é mais uma época de **construção do novo** (uma vez que um novo ser está em gestação...), do que uma época de crise de valores. Tudo que havia de tradicional para ser questionado ou destruído em termos de “valores”, já o foi. Hoje o que importa, o que está realmente em jogo são as possibilidades do **Fazer humano** (e conseqüentemente as possibilidades do Ser que daquele “fazer” resulta).

Se transpusermos essa **consciência do Ser** (e de sua Existência no Espaço através do movimento temporal), para a área específica da Poesia, podemos compreender também a ênfase que vem sendo dada nestes últimos à própria **matéria poética**. Na verdade, ela vem sendo vista como o **espaço** onde o **ser da poesia** se **temporaliza**, isto é, passa a ter existência através do movimento das palavras conduzidas pelo pensamento criador.

E é, principalmente, nessa perspectiva que nos parece fecunda a “leitura crítica” que tenha como módulo aferidos o “tempo” específico de cada obra poética, em relação ao período histórico em que ela surge, — período temporal cuja duração e limites são determinados pela especificidade das próprias obras, e não, impostos como dados puramente histórico-cronológicos.

Inclusive, uma vez detectadas as forças verdadeiramente inovadoras de cada período, facilmente nossa “leitura” das várias obras poderá avaliar o maior ou menor grau de criatividade presente em cada uma, ou a sintonia renovadora presente ou não em sua forma, tema ou problemática.

Dentro de tal método operacional, estaremos tendo como ponto de partida para nossas leituras críticas alguns “padrões aferidores” fornecidos pelas próprias obras renovadoras, — “padrões” esses que estabelecerão os parâmetros estéticos e cronológicos que servirão para a avaliação das demais obras surgidas no mesmo espaço de tempo.

As relações entre consciência-de-tempo, Espaço e Poesia

Seguindo a proposta acima e relacionando as várias atitudes em face do tempo, registradas nos poemas, com os dois outros elementos por elas afetadas, — o Espaço e a Poesia, temos:

Nos poemas gerados em períodos históricos marcados pelo **tempo passagem** (tempo heraclitiano que flui e destrói), a reação do Poeta à consciência da fugacidade irredutível da vida e destruição inevitável do humano revela-se na busca de algo imutável e durável: a própria Poesia. Esta afirma-se, pois, como um valor absoluto, — um valor-em-si que se transforma no motivo nuclear dos poemas. Em tempo ameaçadores, a poesia faz-se eminentemente **a-histórica**. Busca o **tempo mítico** (daquele que ficou eternizado e imutável na arte) ou o **tempo da memória** (onde o já-vivido está preservado da destruição). O **espaço cotidiano**, concreto, da praxis diária, onde a vida realmente se resolve, é substituído pelo **espaço da memória** ou pelo **espaço ideal da arte**, ou ainda, pelo **espaço-do-próprio-poema**. Neste caso, a linguagem poética torna-se eminentemente **metafórica**. Ou, se surgir na linha do experimentalismo, desestrutura-se de suas relações lógicas e busca uma dimensão muito mais **espacial** do que **temporal**.

Na poesia gerada em tempos históricos “construtivos”, isto é, em tempos não-ameaçadores, tempos que valorizam o **fazer humano**, a matéria poética revela-se alimentada ou presidida pelo tempo-duração (o tempo eleata, durativo, repetitivo, circular...). E nesse caso, valoriza-se o Instante Presente, o aqui-e-agora, o Espaço Cotidiano, concreto, onde o homem se realiza (se não lhe bloquearem o caminho...). A linguagem poética quer-se, principalmente, um **meio de comunicação**, — daí predominantemente **referencial** e **metonímica**.

Já a poesia mais recente revela um **tempo dialético**, abrangente, — tempo-que-transforma onde parecem se fundir os dois tempos anteriores (o-que-flui e o-que-dura). A esse novo tempo apreendido pela poesia, corresponde um **espaço híbrido** fusão do **espaço concreto** da praxis com um **espaço ideal**, — o dos valores latentes e emergentes na palavra poética. A linguagem utilizada também resulta de uma fusão: a metafórica e a referencial.

A especificidade da Poesia em cada período temporal

Tomando como ponto de partida a “consciência-de-tempo” pre-

sente na produção poética brasileira dos últimos 37 anos, vemos que ela corresponde a três períodos distintos, — cujos marcos obviamente são flutuantes: anos 40/50, 50/60 e 60/70.

I. A Produção poética dos anos 40/50 (Tempo histórico ameaçador)

No plano histórico, esse período corresponde ao imediato pós-guerra de 45, à “guerra fria” e últimos anos da era getuliana, — fase de desagregação, em que se impõe ao homem a consciência do “tempo heraclitiano”, o tempo que flui, tempo em constante devir, luta de contrários, tempo absoluto, infinito, cósmico, destruidor e angustiante.

Esse tempo-que-passa, atuante nos anos 40, na esteira da fenomenologia existencialista inicial (a que definiu o homem como um ser-para-a-morte), que gerou o “homem absurdo” de Camus (cf. *Le Mythe de Sisife* e *L'Étranger* — 1942), para o qual a problemática existencial só teria duas soluções: a revolta ou o suicídio. “Homem absurdo” e “mundo absurdo”, que tanta influência iriam ter em toda literatura ocidental.

A poesia surgida nesse “tempo-passage”, que gerou a angústia de viver, as conquistas da Lingüística (nas trilhas abertas pelo Formalismo/Estruturalismo) ofereceram a tábua segura que desvincula o poema do tempo e o arraiga no Espaço. O poema é transformado em Texto. A “forma” da poesia é instituída em valor absoluto da criação poética.

Entre nós, essa consciência formal insinuou-se aos poucos, tendo eclodido abertamente em meados da década de 50, com o experimentalismo concretista. Inicialmente, o que define o “novo” nesse momento, é a **poesia aristocrática**, elaborada, metafórica que se expande em um **espaço a-histórico**, idealizado, e que se quer poesia de essências. (cf. Péricles. E. da Silva Ramos, *Lamentação Floral* — 1946). Foi essa a poesia que se divulgou como definidora da “geração de 45”, — o que, bem sabemos, não corresponde exatamente à verdade dos fatos (como, aliás, acontece com todos os rótulos). A tônica comum à poesia diversificada, que aparece nesses anos 40/50, é sem dúvida a sua **resistência** ao Poeta. Torna-se necessário domá-la, arrancá-la do silêncio em que se esconde. Lutar com ela. Como disse Drummond:

Não faças versos sobre acontecimentos.

(...)

Não faças poesia com o corpo,

(...)

A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

(...)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero
há calma e frescura na superfície intacta.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:

Trouxeste a chave?" ("Procura da Poesia" in

Rosa do Povo — 1945)

Estava aberto o caminho para a nova poética.

Nesses anos 40, Drummond (vindo dos anos 30 e de outro "tempo"), publica José (1941/1942), onde a tônica de sua poesia inicial já se mostra alterada por aquela problemática existencial. Impõe-se, agora, na poesia drummondiana, a consciência do **valor e da importância da palavra** (cf. "O Lutador"), num mundo que esmaga o homem. Em **Rosa do Povo** (1945) inscreve a poética daqueles anos.

É o momento em que Cecília Meirelles (também vinda dos anos 30) publica **Vaga Música** (1942) e **Mar Absoluto** (1945), — poesia que deixa o Instante Presente cantado nos anos anteriores, e se volta para o **mundo do mito**, para o **intemporal**, para o mistério da condição humana, — poesia que em lugar de se "interiorizar", tornando-se introspectiva, procura **objetivar o abstrato**, corporificar a vivência humana através de uma linguagem **metafórica**.

É ainda o momento em João Cabral de Mello Neto começa. Nitidamente influenciado pela ótica drummondiana, mas já numa outra dimensão temporal, João Cabral publica a **Pedra do Sono** (1940/1941), onde a fuga à angústia existencial se delinea na **rejeição** de toda **visão interior** e na **adesão radical a concretude** das coisas, à forma visível e aparente dos seres e situações. Poesia onde a luta com a palavra para arrancá-la do silêncio transforma-se num áspero corpo-a-corpo.

De livro para livro se adensa, em Cabral, a consciência do poema-como-construção; o espaço cotidiano é substituído pelo espaço mítico e a palavra referencial do início, pela metafórica. (Cf. **Psicologia da Composição — Fábula de Anfião e Antióde — 1946/1947**). Quando sua matéria poética volta a ser construída com o mundo dos “acontecimentos”, com o **real-concreto** do dia-a-dia, e com linguagem referencial/metonímica, é para assumir a dimensão de símbolo. (Cf. **O Cão sem plumas — 1949/1950; O Rio — 1953**). Essa preocupação com o conhecimento do mundo é do homem, através da conquista árdua da palavra essencial, justa, descarnada... permanece inalterada em João Cabral até sua última publicação, **Museu do Tempo (1976)**. A nosso ver, porém, o ponto mais alto de sua problemática poético-existencial foi atingido com **A Educação pela Pedra (1962/1965)**.

Já bem entrada a década de 50, é que eclode, entre nós, a absolutização da “forma” na poesia, com o experimentalismo concretista e seguidores ou contestadores. A partir daí e cada vez mais nítida, afirma-se a preocupação formal, como reflexão do poema sobre si mesmo, como experimentação da palavra no espaço em branco. Pressionado pelo tempo histórico ameaçador e, ao mesmo tempo, sem saída para a criação, o poeta experimental tenta libertar o poema da dimensão temporal que lhe é natural e o circunscreve à sua própria matéria prima: a palavra projetada no branco da página, buscando ser imagem e ritmo. Para libertar o poema do “tempo”, isto é, de sua ligação com a fala, com o silabismo tradicional, o poeta diminui (ou elimina) as relações lógicas da escrita, desintegra sua estrutura sintática e tenta suprir a ininteligibilidade, que disso resulta, com a “valorização do espaço visual do texto, oposto ao espaço lógico, racional, linear da língua como sucessão de unidades, históricas e discursivas. É inaugurada a nova discussão do texto como unidade integral; a literatura é conduzida para fora do seu até aí exclusivo contexto, autonomizando o texto, que se torna estrutura significativa em si: agora ele não precisa **significar**. (...) A escrita literária torna-se assim e gradualmente marginal à literatura nas suas conotações tradicionais de representação e de discurso moral”. (Ana Hatherly, “O Todo Sucessivamente” in **Nova — 1, Lisboa, inverno 75/76**).

Na esteira da Poesia Concreta surge, já dentro dos anos 60, toda uma floração formalista e textualista, que chega também ao impasse inevitável: a impossibilidade de evolução, pois o direito de “dizer” lhe estava vedado. Restara-lhe apenas a forma e esta, como significante sem significado, é coisa morta, sem possibilidade de amadurecimento ou de evolução. É quando a preocupação com a construção

do poema vai tomar novos rumos, bafejada por novos tempos; o tempo-duração, de raízes eleatas.

II. A Produção Poética dos anos 50/60: Tempo eleata

No plano histórico registramos: o início da conquista do espaço planetário; a inauguração de Brasília; início da Revolução Militar de 64 contra o caos pós-Kubitschek, — fase construtiva em que a política desenvolvimentista é incrementada.

No plano existencial, impõe-se o “tempo eleata”, onde nada termina, onde tudo perdura e se transforma. Como disse Olga Savary:

O tempo deveria ser
um que não se move
(noite se desdobrando
em outra noite
para só então vir o dia
redimir uma tão longa
e ardente escuridão.
..... (“O Espelho Intacto” — 1968)

Impõe-se, nestes anos 50/60, não mais o tempo que flui e corrói a vida, mas o que permanece e se concretiza através dos atos humanos. A produção poética desse momento abarca o mundo-vida, o mundo dos acontecimentos, o espaço cotidiano, o Instante Presente. O mundo real-objetivo é redescoberto pelo poeta e valorizado pela palavra poética que, agora, reconquista a sua voz e caminha por duas veredas principais:

— ou se torna “participante” politicamente (cf. as manifestações de “poesia nas ruas”, **O Sermão do Viaduto** de A. Alves de Faria; Ferreira Gullar, **Luta Corporal** — 1966; etc.);

— ou valoriza o Homem e seu Fazer em um novo gesto épico, — afirmação do eu”, não como indivíduo, mas como ser humano, ser finito, contingente que é, mas simultaneamente indestrutível, capaz de superar suas limitações pelo poder de Fazer e de Realizar, com que foi dotado. (Cf. Carlos Nejar, **Sélesis** — 1960; **Livro de Silbion** — 1963, **O Campeador e o Vento** — 1966; Nauro Machado, **Exercício do Caos** — 1961, **Do Frustrado Órfico** — 1963; Neide Archanjo, **Poeta Itinerante** — 1968; etc.)

Nos anos 60 impõe-se, pois, uma nova exaltação da vida e com ela a consciência do tempo-duração, do qual resulta aquela **valorização do homem** contida no novo gesto épico. Novamente o homem sente-se capaz de se perpetuar no tempo através de sua ação transformadora sobre o Espaço concreto/social em que vive. A poesia que surge nesse momento vem, assim, impregnada de húmus épico: poesia de um Homem que se afirma como valor e que, conseqüentemente, valoriza o Espaço e o Tempo em que vive. Valoriza o Instante vivido no aqui-e-agora ("instante" que funde em si o passado e o futuro). O Amor também é redescoberto.

Relendo a produção poética surgida nesses anos, veremos que nela já não aparece a angústia existencial em face do Tempo e do Nada, que vigorara nos anos anteriores. Afirma-se a preocupação com o espaço real-concreto onde o homem se temporaliza, onde vive e onde a palavra nasce e se inscreve para fazer durar o tempo vivido. Seguindo essa linha de pensamento, podemos compreender a diversidade de atitudes assumidas pelos poetas naquele momento:

1. Uns valorizam a poesia-em-ato no cotidiano. Valorizam as coisas comuns e simples da vida, — as que dependem do homem para se concretizarem no espaço do dia-a-dia. Influenciados, sem dúvida, pelo pensamento existencialista mais maduro (o que incide mais no "estar-aí" do que no ser-para-a-morte do início), mostram-se conscientes de que a **verdade do ser** é encontrada na **vivência do cotidiano**, nas relações do Ser com as Coisas, no espaço concreto em que se move. Verdade que só a palavra poética consegue expressar em toda sua essencialidade. (Cf. Walmir Ayala, **O Edifício e o Verbo** — 1965; Olga Savary, **O Espelho Provisório**, IIa. parte; Luís Paiva de Castro, **Ofício das Coisas** — 1964; Stella Carr, **Três Viagens no meu rosto** — 1965; Cassiano Nunes, **Prisioneiro do Arco-Iris** — 1962; etc.)
2. Outros exploram a **voz** da poesia, sondam a palavra-em-si, a linguagem com que o poema se constrói. Consciente ou inconscientemente influenciados pelo pensamento estruturalista formalista (que exige a sondagem do objeto-em-si), certos poetas produzem uma poesia que busca a **verdade do ser** na autenticidade de sua escrita. Atendem ao pensamento fenomenológico que define: "o eu é um fenômeno de linguagem", é uma "aparição" da palavra e não como se pensava o seu "centro ou órgão de apropriação". (Lacan) (Cf. Afonso Ávila, **Carta do Solo** — 1961; Ida Laura, **Poema Ci-**

clico —1962; Afonso Romano Sant'Ana, **Canto e Palavra** — 1965; Lélia Coelho Frota, **Caprichoso Desacerto** — 1965; Lais Correa Araújo, **Cantochão** — 1965; Armindo Trevisan, **A Surpresa de Ser** — 1967; Fúlvia de Carvalho Lopes, **Saturno Saturno** — 1969; etc).

5. Em outros, em menor número, encontramos a coexistência dessa dupla preocupação: a poesia do cotidiano (= espaço concreto onde o homem se realiza, ou não) surge construída pela consciência artesanal estrutural que manipula a palavra poética e instaura um novo dizer. Nessa linha destaca-se Mário Chamie que, instaurando a “poesia praxis”, resolve o impasse em que a poesia concreta se esgotara. Incorpora a preocupação formal com um “projeto” de vida e dessa fusão se constrói o poema. A palavra poética é colocada “em situação” juntamente com o homem, arraigado no aqui-e-agora, onde a vida se decide, e empenhado num projeto de existência. (Cf. **Lavra Lavra**, escrito em 1958/1959 e publ. em 1962).

Essa crescente preocupação com a construção do poema, com o poema-sobre-o-poema que se instaura em nossa poesia dos anos 50/60, deveu-se, sem dúvida, à vulgarização entre nós do magistério de Jakobson (e formalistas russos, através de um Todorov). Magistério que chamou a atenção para a **função poética** da linguagem e principalmente para a necessidade de **reflexão sobre os meios próprios da linguagem**, dentro do sistema global de comunicação. Assim se explica a proliferação de poemas que investigam os processos de produção de uma “escrita criativa” e a natureza dessa mesma criatividade. Nessa diretriz, se inscreve toda poesia experimentalista, — a que entende criação poética como pesquisa e investigação do próprio material pesquisado e investigado. Dessa atitude, surge a consciência das relações recíprocas e indissolúveis entre o produto criado (= o poema) e o método criador. Relações estruturais que, segundo Jakobson, deixam de ser as da “seleção” (ou de exclusão) para serem as da “combinação” e da “reciprocidade”.

Desse momento para cá, essa descoberta vai-se impor cada vez com mais força a todas as manifestações da poesia.

III. A Produção Poética dos anos 60/70: Tempo “Fenomenológico”

O registro histórico nos dá o avanço das conquistas espaciais; a exacerbação tecnológica; o incremento das sociedades-de-consumo.

Entre nós: a permanência do Governo Militar iniciado em 1964; a expansão da política desenvolvimentista do Brasil com os altos e baixos decorrentes...

Como já dissemos mais atrás, ao que tudo indica uma nova consciência-de-tempo vem-se impondo nestes últimos anos. A nova consciência do fluir temporal, que parece fundir a consciência do tempo-passagem com a do tempo-duração e resulta no que podemos chamar de "tempo-que-transforma". A ele corresponde uma produção poética "nova", que marca a passagem da valorização do poema-em-si para a do Poeta-ele-mesmo, — criador, inventor ou construtor do poema. Ou melhor, de um novo Real. Dimensão nova que revela a consciência fenomenológica, dominante em nossa época, que afirma: "o mundo das palavras é que cria o mundo das coisas" (Lacan). Ou "a arte é que cria o Real" (Dufrenne).

Quer-nos parecer, pois, que vivemos sob o influxo do tempo "fenomenológico". Tal como o método de conhecimento fenomenológico (= observação direta do fenômeno-em-si e conseqüente "redução à consciência" do observador) resulta da fusão de duas atitudes anteriores e antagonicas (= a objetivo/realista e a subjetivo/idealista), também o "tempo fenomenológico" é híbrido e brangente: resulta da fusão dos dois tempos que, como sabemos, há milênios se vem sucedendo na consciência dos homens (o heraclítico e o elento).

A falta de melhor denominação, chamêmo-lo de **tempo totalizador/dialético**. "Totalizador", porque tenta abranger, em um só processo, elementos que até agora existiam em separado: espaço e tempo; passado, presente e futuro; finito e infinito; concreto e abstrato; vida e morte; etc. "Dialético", porque acolhe, simultaneamente, forças contrárias ou divergentes.

São essas as forças básicas que aparecem, sob uma diversidade aparente, nos poemas surgidos nestes últimos anos (e que nos foram dados a conhecer...). Todos eles apresentam, em maior ou menor grau, essa fusão tempo/espaço e essa consciência globalizante do processo vital/cósmico. Consciência de que somos uma **resultante** do passado e **causa** atuante do futuro. (Cf. Figueiredo Agra, **Hemisférios Loucos** — 1972).

Aceitando-se como resultante e herdeiro do passado, ao mesmo tempo que continuador e transformador da herança recebida, o

Homem conquista uma nova dimensão aos próprios olhos: sabe que da natureza de sua ação ou atuação no Presente, dependem as dimensões que o Futuro terá ao se realizar em novo Presente. Daí que a produção poética atual revele uma nova confiança na vida. (Cf. Nei Archanjo, **Quixote...**) Nela se afirma um homem que já não se sente condenado a desaparecer no Nada, após a vida... mas um ser que se transformará, ao se incorporar (por meio de sua **Vontade e Ação**) à corrente vital em contínua metamorfose. (Cf. **Contato**, de Marly de Oliveira; **Casa dos Arreios** de Carlos Nejar...)

A nosso ver, é essa interpenetração de tempos e espaços, essa anulação de fronteiras, o que faz surgir na poesia (e na arte em geral) a **redescoberta** dos textos, obras e autores antigos e sua integração na nova palavra ou nova obra, criadas hoje. O processo da **intertextualidade** divulga-se cada vez mais entre poetas e ficcionistas. (Cf. **Amorescência e Romançário** de Stella Leonardos; **Castelo Interior e Moradas** de Heloisa Maranhão; **Sísifo** de Marcus Accioly; etc.)

Da valorização da Poesia (\cong elemento concretizador que dá permanência ao Real, ao existente) passa-se, agora, à valorização de seu Autor. O poeta é visto, neste momento, como o criador (inventor ou construtor) por excelência: aquele que **nomeia** os seres e coisas, o único que, pela natureza recriadora de seu ato, pode escapar aos limites do "já realizado", do estratificado, e abrir caminho ao movimento e às mudanças contínuas que constituem o próprio processo da Vida. (Cf. **Sumidouro** de Olga Savary; **Vida Flauta**, de Figueiredo Agra; **Convergência** de Murilo Mendes...)

Como disse Heidegger:

"... se o homem deve algum dia chegar às vizinhanças do Ser, **tem que aprender antes a existir no que não tem nome**". (grifos nossos)

E quem, melhor do que o Poeta, "existe no que não tem nome"? Lembremos que a verdadeira função da poesia, desde os tempos imemoriais, tem sido dar nome ao inominado. Daí, a tarefa do Poeta assumir uma importância decisiva no mundo de hoje: é dele, de sua palavra criadora que depende a emergência das novas formas, arrancadas do informe em que jazem, para o conhecimento dos demais que, sozinhos, não teriam consciência delas.

Conclusão

O núcleo problemático que define o "novo" na poesia destes

últimos anos é, sem dúvida, a auto-afirmação do Poeta-Criador, como agente da descoberta do novo Real. A ênfase é posta agora no eu-que-cria (= poeta) e não, propriamente, na coisa-criada (= poesia). Posição poética que coincide com a manifestada pelo pensamento crítico filosófico de Vergílio Ferreira, ao analisar a situação atual da arte:

“... a arte continua (...) convergente indício de uma procura ou de persistência do que necessariamente somos, — nela nos reencontramos ainda com a nossa verdadeira face, essa presença em autenticidade que é o inverso da outra (...) que se cumpre na máquina ou na pedra. Ou no animal. Porque estar presente a si é desdobrar-se para o estar. E a obra de arte é a grande medianeira para esse reencontro conosco, (...) Figuração de um rosto, de um objeto, jogo de formas, de linhas, de cores, na curta distância do imediato (...) tudo isso são os modos, não bem de as coisas serem, mas de se tornarem visíveis para serem; não de haver mundo criado, mas de o homem o criar. (...) Porque o real só existe depois de nós o sabermos, de lhe inventarmos a verdade com que podemos reconhecê-lo. (...) Ser-se artista é ser-se humano e ajudar os outros a sê-lo”. (V. Ferreira, *O Espaço Invisível — III*. Lisboa, Ed. Arcádia, 1977. pp. 41)

É, pois, no sentido de desvendarmos o que nos diz essa poesia nomeadora do novo que nos parece importante elegermos como ponto de partida de nossa “leitura crítica” a consciência-de-tempo que alimenta o poema...

S. Paulo, agosto de 1977

Interferência do Prof. Luiz Tavares Júnior, na qualidade de Debatedor, na palestra da Escritora Nelly Novaes Coelho.

Apesar de ter recebido o texto da brilhante conferência de hoje, às vésperas de minha viagem para cá, de lá a esta parte, procurei lê-lo, atenciosamente, por diversas vezes, e estudá-lo tanto quanto o tempo me permitiu.

Como acabamos de ouvir, a lição que nos traz a todos nós as palavras da Professora Nelly Novaes Coelho, em sua *Leitura Crítica da Poesia Brasileira em seus últimos 37 anos*, é uma lição de reflexão, perscrutadora e, sobretudo, singular, ao estabelecer um ângulo de visado renovado e renovador, por onde se possa compreender a produção de nossa poesia nestas 3, ou quase 4 últimas décadas, através dos textos dos poetas mais representativos de nossa Literatura, neste período considerado.

Infelizmente, em tão pouco espaço de tempo não poderia, jamais, percorrer todo o itinerário poético por ela palmilhado, relendo muitas obras e compulsando outras de primeira mão, de cujo convívio a província e as obrigações mais urgentes do ofício me privam.

A concepção da arte e, em particular, da Literatura como fundadora do Real, como clareadora da face oculta das coisas, como uma aventura de aprendizagem, de conhecimento e de descoberta, em que se assenta o pensamento da conferencista, traz ao primeiro plano da cena a figura iluminadora do poeta, do eu-criador, do eu-que-cria poesia como sintoma de postura do fenômeno poético como processo, nesta década de 70.

Na sua visão de crítica, de exploradora das tendências dos caminhos da poesia, eis uma característica da poesia hoje, que nos aparece consignada no escrito da Professora Nelly Novaes Coelho, apreendida neste Congresso de Crítica Literária.

Não se trata, é evidente, de nenhum biografismo, nem mesmo a presença do termo eu justifica qualquer psicologismo. A mim me pareceu, porém, que o poeta no traço distintivo da manifestação criadora indicado pela Professora Nelly Novaes Coelho de nossos dias, assume uma postura, talvez um dos primeiros de que ele se revestiu, de vaticinador, de profeta, que se antecipa pela linguagem, que fala primeiro, e como tal funda por primeiro o Real.

Durante os anos 40/50, diz a Professora Nelly Novaes Coelho que os poetas foram atraídos pela sondagem da matéria poética (valorizando a poesia em si ou radicalizando-a em formato; é o que, realmente, confirmam os estudiosos da poesia desta década 40/50, de busca da "poesia pura", universalizante, metafísica, hermética e aristocratizante, e que podemos acrescentar com outros críticos, involutiva, nacionalmente descaracterizada nos interesses, na linguagem, no ressurgimento das formas poemáticas tradicionais, principalmente nos que

compõem a chamada geração de 45, reacionária, fraturado na dõ linha e do espírito do programa de 22.

Durante os anos 50/60, a poesia se caracteriza pelo seu enraizamento no cotidiano: neste aspecto, eu gostaria de ouvir a palavra da Professora Nelly Novaes Coelho, para um esclarecimento, acerca deste enraizamento no cotidiano, sabido que é que nesta fase, sobretudo a partir de 55, 56 a preocupação poética dominante, instaurada com o Concretismo, se esvazia de um compromisso maior com conteúdos temáticos definidos, se isenta diante do jogo da vida no que ela tem de rotineiro, de posição reivindicatória, o que provocou inclusive o rompimento neo-concreto de Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Oliveira Bastos.

A crítica de conciliação proposta pela Professora entre procedimento diacrônico e procedimento sincrônico, com certa recusa aos procedimentos operatórios de investigação formalistas/estruturalistas, com o intuito de abarcar o fenômeno poético em sua totalidade significativa, parece excluir da crítica estruturalista a possibilidade de penetração, de alcance do sentido, o que me parece, data venia da Professora Nelly Novaes Coelho, não corresponder às verdadeiras possibilidades do Estruturalismo. A exclusão da análise do sentido, talvez, seja, possivelmente, privilégio exclusivo do Formalismo, mas jamais do Estruturalismo.

Outra colocação que me parece igualmente pertinente se faz na perspectiva de considerar o procedimento diacrônico como agenciador do contexto extra-texto; e o sincrônico como isento do apelo ao contexto histórico, sócio-cultural na investigação do poema. Julgo que não seja da essência, mesmo de uma condição sine qua non, a presença ou ausência do contexto na aplicação do procedimento diacrônico ou sincrônico à investigação literária. Todavia, deixo à Professora Nelly Novaes Coelho a palavra a este respeito.

Outro aspecto que me pareceu muito importante na leitura crítica da Professora Nelly Novaes Coelho foi justamente a escolha do fator-tempo, ou melhor da consciência de tempo como elemento afeitor da manifestação do fenômeno poético na Literatura Brasileira, de 40 aos nossos dias, pelo que a nossa poesia se definiria como autenticamente brasileira pelo enraizamento no tempo e no espaço nacionais e se inscreveria no tempo e no espaço do Ocidente, ao sintonizar com sua problemática.

Na generalidade é que estaria a possível insuficiência da afir-

mação, ao meu ver, ao mesmo tempo em que enxergo na proposta da Professora Nelly Novaes Coelho uma atitude crítica renovada e renovadora, como já afirmei, tão oportuna, pelos debates, pela adesão ou recusa que pode provocar, no anterior deste Congresso e fora de seu âmbito, pela repercussão que sua conferência realmente terá. Aí, então, poderemos assistir a um debate maior, mais vertical, onde as categorias do tempo — dialético, e eleata fenomenológico poderão ser discutidos em sua validade histórica e mesmo filosófica, pelos que se dedicam ao estudo de tão profunda e complexa categoria filosófica — o tempo — como pelos que estão permanentemente em sintonia com a permanência, e a instabilidade, a duração e a mutabilidade das cosmovisões diferentes, diversas, que poderão coexistir ou existir em sucessão, em períodos tão curtos da história, como o lapso de tempo de apenas uma década.

No desconhecimento filosófico e na falta de meu acompanhamento mais aderente à problemática de nosso tempo, pelo menos no Brasil, viveremos, pela definição da própria Professora Nelly Novaes Coelho. Acho que vivemos um tempo mais eleta do que dialético imposto pela circunstância histórica em que estamos, em que o Poder Político-econômico vigente não permite o exercício às claras de uma atividade dialética.

Afinal, em face da proposta crítica da Professora Nelly Novaes Coelho, me assalta um temor: partindo de uma consciência de tempo comum, correremos o risco de trabalhar um sentido já construído, operando uma análise da continuidade, do mesmo, olvidando as possibilidades do descontínuo, da diferença, as possibilidades de análise do outro.

No mais só me resta deixar consignado o elogio que se faz justo ante a sabedoria e o conhecimento da Professora Nelly Novaes Coelho, manifesto nesta sua leitura Crítica da Poesia Braileira o que aliás para todos os que a conhecemos através de seu trabalho infatigável, de estudioso do fenômeno literário, em geral e da Literatura Brasileira, em particular, não é novidade.

O tempo na poesia atual é um tempo trabalhado pela linguagem, é uma estrutura que organiza o poema; este tempo apenas está presente no espaço do poema como reflexo do histórico, do social.

ABORDAGEM ESTILÍSTICA POÉTICA DE PAULO CORRÊA LOPES

Elvo Clemente

Dados biográficos

Paulo Corrêa Lopes nasceu na cidade de Itaqui, Rio Grande do Sul, em 19 de julho de 1898. Era filho de José Corrêa Lopes, natural da mesma cidade, engenheiro diplomado pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro, e de D. Maria Dolores Musa Lopes, natural da cidade mineira de Virgínia. O engenheiro Corrêa Lopes, quando estudante, se tornou positivista, doutrina que professou até o seu falecimento, ocorrido prematuramente. Órfão aos 11 anos de idade, o futuro poeta mudou-se com sua mãe e irmãos para o Estado de São Paulo e matriculou-se no grupo escolar "Prudente de Moraes", da Capital, onde só então aprendeu a escrever, aos doze anos. Concluído o primário, ingressou na Escola Normal (então na Praça da República), pela qual se diplomou em 1918. Sorteado, voltou à cidade natal, onde prestou o serviço militar (1920-1921) e foi após tentar a vida no Rio de Janeiro, atraído pelo ambiente literário. Colaborou em revistas e jornais do Rio e São Paulo e fez amizades e relações nos círculos intelectuais de ambas as cidades. Passou parte do ano de 1922 em São Paulo, aonde voltou em 1926, com o objetivo de se fixar naquele Estado. Nesse mesmo ano foi contratado para reger, na fazenda de São Jerônimo, de propriedade de Albuquerque Lins, uma classe de primeiras letras, ali permanecendo até começos de 1929.

Deixando o emprego, ao qual não se afeiçoara, voltou à Capital, mas em agosto de 1929 resolveu mudar-se definitivamente para Porto Alegre, onde residiu até falecer.

Exerceu, assim, várias atividades: professor de primeiras letras; funcionário da Comissão Rockefeller, em Brodowski, no cargo de secretário da comissão local (1920); redator de jornais; redator e gerente da "Agência Star", no Rio, ao tempo do governo Bernardes; prático de farmácia na cidade paulista de Casa Branca; oficial administrativo da Secretaria do Interior do Rio Grande do Sul, cargo em que se aposentou em 1948. Foi redator do "Jornal o Estado", de Porto Alegre. Converteu-se ao catolicismo em 1933 e praticou-o com fervor e piedade. Casou em 19 de julho de 1939 com a srta. D. Íris Potthoff, diplomada em Direito, e do casal houve dois filhos.

— José Paulo e Antônio Luís. Faleceu no hospital da Sociedade Portuguesa de Beneficência, na capital gaúcha, depois de receber todos os sacramentos, à uma hora da manhã de 9 de setembro de 1957. Seus restos mortais repousam em jazigo de família, no cemitério da mesma sociedade.

II Visão Geral e método

A poesia de Corrêa Lopes nos transmite uma experiência pessoal dos fenômenos da natureza, da contingência dos seres criados, do absoluto do Incriado. Não é sem motivo que Angelo Ricci o caracterizou como "poeta dell' esperienza". (1).

Estudando-lhe a obra: Poemas de mim mesmo, 1931; Caminhos, 1932; Poemas da Vida e da Morte, 1938; Um caso Estranho, 1942; Canto de libertação, 1943; Novos poemas, 1958; notamos que a experiência poética se realiza entre dois polos: o temporal e o eterno. Vida no tempo para a eternidade.

O mundo poético natural não lhe satisfaz os anseios da alma insaciável. Em todas essas páginas provamos a insatisfação do homem que, cantando a si mesmo, cantando os fenômenos da natureza, procura penetrar nos segredos das cousas, no que elas têm de revelação, de símbolo e de perenidade.

Poesia fenomenológica, estudo e contemplação das realidades cotidianas, percebidas por todos os olhos e não interpretadas com o sabor que lhes dá o poeta. Quem lê superficialmente Corrêa Lopes não vê senão uma pequena poesia esparsa em pequenos poemas, quase diríamos *hai-kais*; adentrando, porém, o sentido de sua mensagem e sua criação artística, reconhecemos uma poesia vigorosa, profunda, que canta os fatos comuns da existência dando-lhes um significado trans-

cidental. Canta o fenômeno e nos eleva muito além daquilo que percebem os sentidos exteriores.

A paisagem do poeta é aparentemente simples, despida das riquezas ornamentais dos românticos ou dos gongóricos; é uma paisagem informada por sua alma, educada na ampliação dos pampas, nos serenos horizontes da campanha e nas ondulações das coxilhas, imitadoras das vagas do mar. O poeta cria a sua paisagem, plasma as coisas de acordo com os seus estados de alma. A intuição idealiza, projeta e cria. Como escrevia Amiel, em 31 de outubro de 1852: "Qualquer paisagem é um estado de alma, e quem ler uma outra, ficará maravilhado ao encontrar semelhança em todos os pormenores". (2)

A paisagem singela de Corrêa Lopes revela a sua visão poética, resultado de sua intuição e vivência do meio ambiente. Azorin diz claramente: "O que dá a medida de um artista é seu sentimento da natureza, da paisagem. Um escritor será tanto mais artista quanto melhor soube interpretar a emoção da paisagem... Para mim a paisagem é o grau mais alto da arte literária." (2) Baseados no depoimento do grande escritor espanhol, vemos a importância da poesia de Corrêa Lopes nos painéis diminutos, rápidos e de um colorido quase espiritual. A alma do poeta pintava as miniaturas que hoje temos na "Obra Poética"; a alma se extravasava nas pinceladas que imortalizam um artista. Muita razão tinha Ortega y Gasset quando dizia: "O meio ambiente não depende tão somente de nossa estrutura corporal, como também da estrutura psicológica. Cada indivíduo possui um sistema de atenção, considera umas cousas e não vê outras". (2)

Corrêa Lopes não permanece na superfície da paisagem, desce às profundezas quer sentir-se a alma, penetrar-lhe o cerne.

"Vamos sentir a alma das cousas
num beijo mais longo que nos faça acreditar
que fomos nós que acendemos as estrelas no céu". (3)

A poesia é mais profunda que as exterioridades dos sons e das cores. A poesia é compreensão, intuição da alma. Existe a parte material necessária aos nossos sentidos, à percepção exterior. Existe a forma que tem sua razão de ser no fundo, no sentido que é a mensagem do poeta. Em Corrêa Lopes caracteriza-se bem a relação entre forma e fundo: elemento material portador de uma mensagem extraterrena sobrenatural eterna. A ânsia do poeta procura desvendar o mistério, o sobrenatural, o eterno que anda nas cousas, nos seres.

“Intuição, olhar de Deus em nós,
deixa-me penetrar o meu ser até o âmago”. (4)

A penetração dos seres, a interpretação da alma das cousas está intimamente ligada ao eterno, ao transcendente. O segredo das cousas se desvenda àquele a quem Deus revela o mistério. A alma humilde, fiel à voz divina, penetra as cousas escondidas desde o começo do mundo.

Corrêa Lopes nos mostra o elo que une e torna inseparáveis os dois polos: o temporal e o eterno.

“Quem quiser saber o que dizem os elementos
terá que se debruçar sobre o nosso abismo, irmãos.
Temos o segredo da vida porque ouvimos a voz de Deus e
bendizemos o Seu nome no silêncio de nosso alma”. (5)

Analisaremos, dentro do restrito âmbito destas linhas, os pontos extremos da obra do grande poeta que retrata uma vida de angústia, de lutas para a conquista do infinito, do eterno. Nos seus primeiros livros, Poemas de mim mesmo e Caminhos, é o viandante que vacila: forte tendência terrena, gosto pelos atrativos do mundo transitório, insatisfeito. Nos Poemas da Vida e da Morte lança-se na conquista do eterno, vendo o valor das cousas à luz da morte. O Canto de Libertação é o grito do gigante que lutou tantos anos, que sofreu tantas angústias, mas que venceu afinal.

O poeta morre e nasce a cada instante por força do amor redentor; amor que o identifica com as cousas; amor que o faz dar-se aos outros para que tenham a vida e a tenham plenamente. Usa das cousas deste mundo como se não existissem, a fim de, através delas, beneficiar a humanidade inteira, redimir os seres todos. Toda a criação precisa ser redimida pela graça e a graça se comunica aos homens e aos seres por meio dos homens. Entre os dois polos está o poeta, arauto de graça e de perdão para a humanidade. O poeta, o construtor da ponte que une o temporal ao eterno.

A análise dessa obra vai proporcionar-nos a compreensão de sua poesia. A mensagem lopesiana está toda impregnada de beleza e de espiritualidade que surge da emancipação das contingências e se eleva acima das planícies de temporalidade. Vivemos, através de sua poética, o segredo de suas lutas e ânsias por alcançar a liberdade plena. Nesse esforço de artista em transmitir-se aos outros por uma concepção de beleza e amor consiste a verdadeira poesia. Aceitamos o pen-

samento de Carlos Bousoño: "Es poético todo acto que por medio de las palabras logra hacernos vivir un contenido psíquico de otro hombre, el poeta". (6).

A análise nos intensifica o conhecimento, amplia o panorama pela observação das particularidades lingüísticas, de significação estética. Através dos elementos fonológicos, morfológicos ou sintáticos, o artista da palavra vai manifestando os traços de sua arte e os processos de seu estilo. Cada artista tem sua linguagem, tem valores especiais para cada palavra, e o seu ritmo peculiar ordena elementos e frases. A linguagem dele apresenta-se com um sentido novo. A análise nos patenteia a simplicidade do vocabulário. Muitas vezes encontramos formas do linguajar cotidiano enriquecidas de forma poética, em virtude de sábios destaques ou inesperadas associações. Poderíamos aplicar-lhe, com toda a fidelidade, o juízo crítico que Albert Henry fez de Paul Valéry: "Notre poète est d'ailleurs non pas un artiste du mot mais un symphoniste de la langue". (7).

O poeta criando, transforma a língua nos seus versos. Essa transformação constitui o real trabalho poético, como diz Carlos Bousoño: "La labor poética consiste en modificar la lengua; el poeta ha de trastornar la significación de los signos las relaciones entre los signos de la lengua porque essa modificación es condición necesaria de la poesia". (8) A linguagem é o grande bloco de mármore que o poeta modifica para estampar nele as criaturas de sua arte. Todo o esforço poético consiste em desentranhar a imagem da beleza do subconsciente do artista e encarná-la na palavra. E a imagem se faz palavra. Nem sempre é possível uma criação de novo símbolo, mas sempre acontece uma transmutação do sentido, uma metassemia, num sentido mais estilístico que semântico. Muitas vezes dá-se uma mudança da própria alma da palavra. O autor espanhol já citado, esclarece: "El poema debe ser por entero una sustitución: un sustituyente". Nesse cuidado de dar às palavras nova carga afetiva, novo sentido e alma nova, o poeta consegue imprimir à sua obra uma "ultra-razionalità", como afirma Angelo Ricci. (9). Vemos nessas expressões todas, aquilo que Bousoño diz na introdução de seu livro: "Nuestra inicial afirmación será ésta: poesía es, ante todo, comunicación establecida con meras palabras, de un contenido psíquico-sensoreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis".

Corrêa Lopes é consciente, age com severidade na escolha, tanto dos vocábulos como na forma de seus poemas. Tem precisão na

expressão e no sentido dos termos. Tudo nele aparece tão discreto, tão burilado, que nos dá a idéia de um ourives no fino labor de jóias. Podemos aplicar a ele o que Adolfo Casais Monteiro diz de Fernando Pessoa: "Um poeta que domina inteiramente sua arte, isto é, que só faz o que quer". (10).

Um dos aforismos de Juan Ramón Jiménez assim examina o trabalho da poética: "Hay dos dinamismos: el del que monta una fuerza libre y se va con ella al suelto galope ciego; el del que coje esta fuerza se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina". Não é outra a atitude de nosso poeta. Nele apresentamos, através da análise "o espontâneo submetido ao consciente". (11).

Em nosso trabalho de reconhecimento da poética lopsiana, utilizamos as técnicas da moderna estilística. Analisamos a expressão, utilizando parcialmente os métodos de Bally e de seus discípulos mesclando-lhes algumas orientações da escola idealista alemã com Vosler e Spitzer, complementadas com os estudos de Damásio Alonso, Carlos Bousoño e José Luís Martín. Não quisemos limitar as pesquisas e estudo pelos moldes de um sistema; preferimos lançar mão daquilo que se nos apresentava no momento, formando assim uma metodologia eclética para melhor captar as riquezas estilísticas.

Isto, sem desprezar, outrossim, os dados que nos fornece a intuição na leitura atenta e minuciosa dos poemas. Esmiuçamos os textos, tomamos partes de uns e versos de outros, para contemplar-lhes o valor dentro do conjunto da obra. A análise levou-nos a um retalhamento compensado por uma inundação de poesia como, aliás, previu o próprio poeta, com delicado humor:

"O crítico esquartejou o poeta
e depois ficou, sem perceber,
com as mãos, com a boca, com as ventas
inundadas de poesia..." (12)

Foi o próprio material da análise que nos guiou ao ponto central que polariza toda a obra, que centraliza todas as vivências: o temporal e o eterno. Na grande generalidade dos poemas há o sentido do tempo que demanda a eternidade. Poesia-inquietação, em busca de paz, de quietude infinita...

Acompanharemos o poeta na contemplação da natureza, na compreensão de sua intuição do terrestre. Vê-lo-emos em contato com o humano, expressão de materialidade e de espiritualidade. Depois, a

busca do meta-humano dentro do seu "eu" e fora do seu mundo interior. É a peregrinação rumo ao transcendente sem nunca perder de vista o homem terreno.

- (1) — Ricci A., Un poeta dell' esperienza; of gráficas — Livraria do Globo; Porto Alegre, 1949.
- (2) — Castagnino R. H., El análisis literário; p. 78, Editorial Nova, B. Aires, Argentina, 1953.
- (3) — Convite, p. 50, v. 4—7, C. Ed. 58.
- (4) — Intuição, p. 181, v. 1 e 2, N. P. Ed. 58.
- (5) — A noite não nos ouve, p. 195, v. 5—8, N. P. Ed. 58.
- (6) — Bousoño C., Teoria de la Expresión poética; p. 53, Editorial Gredos, Madrid, España, 1952.
- (7) — Henry A., Langage et Poésie chez Paul Valéry; p. 26, Mercure de France, Paris, 1953.
- (8) — Bousoño C., op. cit. p. 40
- (9) — Ricci A., Umanità e popolo nella lauda del secolo XIII; p. 11, Imprensa Universitária, Porto Alegre, Brasil, 1957.
- (10) — Monteiro A. C., Estudo sobre a poesia de Fernando Pessoa; p. 86, Agir Editora, Rio de Janeiro, 1958.
- (11) — Dias — Plaja G., Juan Ramón Jiménez en su poesia; p. 65, Aguilar, Madrid, 1958.
- (12) — O crítico esquartejou, p. 196, N. P. Ed. 58.

BIBLIOGRAFIA DE PAULO CORRÊA LOPES

POESIA:

Penumbra. São Paulo, Oficinas d' "O Estado de São Paulo", 1919.

Poemas de mim mesmo. Porto Alegre, Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1931.

Caminhos. Porto Alegre, Livraria do Globo, 1932.

Poemas da vida e da morte. Porto Alegre, Livraria do Globo, 1938.

Canto de libertação. Porto Alegre, Tipografia do Centro, S.A., 1943.

Obra Poética. Porto Alegre, IEL RGS, 1958.

PROSA:

Um caso estranho. Porto Alegre, ed do autor, 1942.

O sapo ferreiro. Porto Alegre, Tip. Thurmann, 1942. Segunda edição: Porto Alegre, Oficinas Gráficas da Livraria do Globo, 1951.

As aventuras de um ratinho branco. Porto Alegre, Edições "A Nação", 1944. Segunda edição: 1948.

A ESTILÍSTICA DA SIMPLICIDADE

A Simplicidade da Poética de Paulo Corrêa Lopes se apresenta sob diversas formas:

1 — A Estrutura dos Poemas

Os poemas, em sua generalidade, são breves, com uma ou duas estrofes, quando muito três. São raras as composições de maior porte.

O poeta tem muito para dizer, sabe dizê-lo em poemas palavras, concisas, aproveitando o embalo do primeiro verso, que em geral aparece como título.

Nota-se o amadurecimento do tema que explode na sonoridade cadenciada do poema com versos repetidos.

A concisão torna o vocábulo denso, carregado de significado. Entramos aí no conceito de poesia de Ezra Pound: “palavra carregada de significações”.

Não há maior preocupação com as rimas, a preocupação maior parece ser com o ritmo e com a carga sonora das sílabas.

2 — A Clareza e a propriedade do vocabulário

O vocabulário é todo fácil, sem nenhuma complexidade lexical. As palavras são colhidas do manancial da linguagem corrente.

A dificuldade esteve com o poeta em conseguir expressar tanta poesia com palavras do dia-a-dia. Nisso se caracteriza a força do escritor saber usar o vocabulário comum para designar, para explicitar o complexo mundo do coração humano, os intrincados segredos das coisas, e as maravilhas grandiosas do diálogo com Deus.

3 — A Naturalidade da metáfora e da metonímia

O processo metafórico ou metonímico flui nos poemas com toda a singeleza. As imagens surgem ao natural, surgem espontâneas, como o pássaro voa, como a água canta nas cascatas.

A prosopopéia é presença constante, metáfora antropomórfica, que humaniza os elementos da natureza, do mundo físico, que anima tudo, numa expressão de vida e de ternura.

Para exemplo transcrevo o poema NOITE (p. 30)

A noite desceu tão devagar
que parecia um coração
que ia parar.

Depois abriu na altura mil olhos de fogo
e os olhos começaram a cair
dentro do mar.

O movimento das sinestésias, o jogo do ritmo, tudo tão simples. Faz o encanto do mundo representado e da supra-realidade sentida, intuída no poema.

A prosopopéia domina, pois o poeta transforma tudo em vida, sua força demiúrgica de novo Orfeu vivifica os rios, as pedras, as árvores, todos os seres do mundo. Tudo é vida, tudo é poesia. Tudo é ré-criação.

II ESTILÍSTICA DA REPETIÇÃO

A repetição é uma técnica do estilo lopesiano presente nos processos da elaboração poética. Todos os seus livros acumulam repetições de diversas modalidades. Nem sempre é fácil determinar o motivo do uso deste processo e o seu sentido estilístico nos múltiplos poemas. A repetição tende a impressionar mais pela presença insistente das mesmas imagens e dos mesmos sons. Nesse sentido Bousoño coloca o problema: "Toda reiteración posee virtudes intensificadas". (1)

O poeta deseja positivar-se na estrutura de sua arte ao mesmo tempo sente a fraqueza de seu vôo, tenta apoiar-se no ritmo e sonoridade da própria criação. À medida que se dá o amadurecimento ou a evolução artística, deixa os recursos usados para lançar mãos de outros exigidos pela sua nova conquista. Continua, entretanto, no processo de reiteração. Em toda obra lopesiana sente-se como que uma

obsessão que o leva a repetir-se tanto nos temas como nos elementos expressivos. Parece uma arte que procura viver de seus passos conquistados e através deles avançar.

1 — Repetição dos Fonemas

A retórica atribui sempre grande valor à aliteração. Os neoclássicos, no início do século, deram-lhe nova importância. Na preocupação de esmerar a forma, serviram-se desse e de outros estratagemas. Pela repetição de certos fonemas iniciais desejavam dar aos versos maior sonoridade, maior poder musical e sugeridor.

Corrêa Lopes não ignorou esse recurso estilístico. No livro "Penumbra" serviu-se da aliteração com muita frequência. Há nesta fase de sua obra busca intensional de tudo quanto possa adornar, enriquecer exteriormente o poema. As repetições de fonemas aparecem estudadamente nesses sonetos parnasianos. Essa modalidade pode produzir um simbolismo onomatopéico, retratando os elementos da natureza exterior, em ressonância com os sentimentos do poeta.

O soneto "Meio-dia" (2) explica o nosso argumento. No primeiro verso: "Calor. Delíquio. Morbidez. Mormação". A aliteração nos dois últimos vocábulos, a pontuação, reproduzem a calma imóvel do cenário e a inércia da alma do artista. Mais adiante, o oitavo verso serve-lhe, por assim dizer, de eco: "Soalheira. Solidão. Torpor Tristeza". A descrição continua enfática nos versos três e quatro que aludem a folhas caídas na água. O contraste; a imagem líquida e o calor canicular dá mais vida ao poema.

"Frágeis folhas fenecem num abraço.
A rolar, a rolar na correnteza".

A aliteração na sua sonoridade pode ainda estampar a paisagem espiritual, íntima do artista. O medo, o constrangimento tolhem a imagem bela e formam, então, o aspecto inibido e amargurado.

"No terror da tortura e da torpeza, 253.
Não vês o doloroso desalento," 258.

Um quê de revolta, de horror, faz aparecer imagens duras, travadas, angustiadas com o drama angustiado e impossível de desvendar. Tenho horror à prece, e ao pranto que se verte, 263.

Nos poemas de "Penumbra" há o exagero da forma que se manifesta no volume das repetições por vezes artificiosas.

De 1919, data da publicação desse primeiro livro de versos, a 1931, ano em que aparecem “Poemas de mim mesmo”, há um espaço bastante grande, que o poeta aproveitou para uma verdadeira revolução nos seus métodos. Neste segundo livro, a poesia liberta-se aos poucos dos artifícios anteriores. Haverá alguns poemas saudosistas, mas a maioria será emancipada de tantas excrescências parnasianas. Haverá ainda aliterações, menos numerosas, porém, menos calculadas. Surgem da própria espontaneidade da linguagem corrente; vêm de dentro, e não de fora.

O primeiro poema desta fase: “Momento musical” (3) apresenta aliterações no próprio título como também no primeiro verso: “Se eu fosse uma sombra”. A tonalidade é bem outra; apesar de existir certo cuidado, nota-se mais simplicidade.

Fonemas velares expressam obstáculos. A pronúncia é áspera, a aliteração acumula dificuldades fonéticas imagens das outras dificuldades:

“Ele recorda os caminhos que cruzou...” (4)

No poema breve intitulado: “Leva-me contigo”, (5), de cinco versos, há dois com repetições de fonemas oclusivos, dando idéia de sofrimento e de tortura. A aspereza aumenta pelo contraste existente entre esses versos e o final:

“Que eu só conheço o caminho
que conduz à dor.
Leva-me contigo, meu amor”.

Aliterações simples, espontâneas, enriquecem de harmonia alguns poemas. O poeta escolheu a linguagem, alijou artifícios e ficou com o indispensável. As repetições de fonemas vão sendo as mesmas da linguagem coloquial:

Veio o vento e o vento não deixou
casa sobre casa na cidade da loucura. (6).
Vento que vens cheio de vozes
que dizem tuas vozes vento? (7).

Fonemas assim repetidos formam um todo sonoro, imitativo do ruído dos ventos e do ciclo das vozes. Nessa imitação percebemos um enriquecimento expressivo dentro da parcimônia de formas poéticas. A poesia ressuma dessa simplicidade.

A Repetição de um vocábulo no verso ou na frase desper-

ta sempre a atenção. Pode significar intensidade, aumento de expressividade, ou exigência de expressão. Pode indicar ainda uma gradação. O soneto "Noite" (8) apresenta dois versos com duplas da linguagem corrente.

"Vibra ansiosa, de mar em mar, de serra em serra
De galope em galope o meu passado fito".

Expressa também intensidade emocional, como vemos no verso seguinte:

"Minha mãe, minha mãe, ó mãe bendita!" (9)

A última repetição desprovida do possessivo parece descarregar toda a emotividade com o adjetivo "bendita" que rompe a densa aliteração.

A repetição dos verbos transmite intensidade de ação. Nas formas do presente assistimos ao desenrolar dos fatos.

O verbo "vir", no imperativo, ostenta um dinamismo, força atrativa irresistível; o poeta é dominado pela obsessão de um desejo que se expressa no símbolo que se repete. O mesmo fenômeno reaparece em outros poemas dos últimos livros.

"Vem da noite, do silêncio, vem
das estrelas, dos mares, das montanhas!
Vem dos confins da morte, das entranhas
da vida, vem de onde estiveres, vem!" (10)

O entusiasmo, a libertação, estremece dentro do poema "Águia de fogo". No imperativo insistente, o poeta ordena ao próprio rei dos astros.

"Sol, águia de fogo, sobe, sobe até que tua luz
não fira mais meus olhos tontos.
Sobe, sobe mais, águia de fogo". (11)

O gerúndio tem em si a expressão de continuidade, de prolongamento das horas e dos espaços, da angústia. O seu volume surdo avança e avassala o ritmo da vida e das cousas. A repetição do gerúndio é outro processo típico da linguagem corrente.

E o poeta, esquecido de tudo, foi caminhando, caminhando, 201.

Águas vivas, terríveis, vão subindo, subindo, 203.
Verias mares estranhos, terras distantes
cantando, cantando! 66

O público é uma boca enorme
mastigando, mastigando na sombra
a carne do meu fracasso, 181.

A repetição do imperfeito do subjuntivo expressa um desejo suave que se prolonga e se intensifica ao longo do poema. Em "Momento Musical" nada menos de 5 vezes aparece: "Se eu fosse"! Ao mesmo tempo em que insiste na manifestação de seu intento reconhece sua impotência como se depara no poema: "Se eu pudesse". (12).

No exemplo seguinte o poeta repete um vocativo, que parece ajudá-lo a prosseguir na criação artística.

Luar, a tua luz não me conforta
nesta noite trágica em que os ventos são demônios,
em que a terra sofre todas as dores das raízes arrancadas!

Luar, que fizeste dos lagos tranquilos?
Luar despedaçado pelos ventos,
ouve o canto que sobe da terra.
Os homens, luar, são como cegos,
e a tua luz não ilumina nem conforta os homens... (13).

3 — Repetição Sintagmática

O termo sintagma tem múltiplos conceitos; no presente estudo, cingir-nos-emos a considerá-lo como sinônimo de unidade linear, de verso, quando trataremos de sua reiteração em grande número de poemas.

Não constatamos em "Penumbra" repetições de versos no corpo dos poemas. O uso parnasiano não era esse e além disso a maioria das composições dessa fase são sonetos.

O poeta em busca da poesia nova, reestrutura os motivos e as técnicas. Forja seus próprios moldes e rebela-se contra si mesmo. É um inquieto e um insatisfeito, não descansa após uma conquista, sai para outras mais. No estudo do seu estilo, aparece-nos como um inovador constante. Daí ser difícil, ou quase impossível de chegar a definir a poética lopesina. Um dos aspectos da dificuldade é a constante variação. Percebemos-lhe o ideal de simplicidade em arte; para conseguí-lo atormenta-se toda a vida. Sua obra conta a história dolorosa e longa de sua ascese artística.

O processo que ora nos preocupa, consiste, algumas vezes, em repetir o primeiro verso do poema. Dele recebe o poeta o tema para

desenvolver, ou o mote a glosar, como diriam os antigos. De fato, certos poemas têm aparências de glosas. A repetição em cada estrofe, constitui nova motivação, outro impulso para burilar a imagem.

No poema: "Suavidade" (14), de três estrofes, a primeira e a última iniciam pelo sintagma: "A noite vem tão mansa". O assunto se desenrola pelos tercetos e, através da repetição, o sentido da suavidade informa o poema todo.

Em todo poema: "Dentro da noite" (15), o primeiro e quarto tercetos são encabeçados pelo verso: "Era tão longa a estrada". O verso assim repetido, marca o ritmo, a harmonização do poema todo. O poeta, ao intuir o tema, vem-lhe à mente a imagem e dessa impressão forjará o primeiro verso que repetirá ou não ao longo da composição. Pois, além de glosá-lo, procura o máximo de harmonia e de sentimento. Essa técnica encontramos-la em muitos de seus poemas.

No poema "Mar" (16), de cinco versos, o primeiro e o quinto são iguais, Os três restantes servem de comentário ou de eco ao sistema repetido:

"Eu era um mar e cantava o meu canto às estrelas".

Por meio desse processo alcança o poeta grande simplicidade, num linguajar despido de quaisquer artifícios, ficando apenas a repetição como técnica de sonoridade e de intensidade.

"Isaura" (17) é um poema de rara pureza, que narra a história de um amor, em linguagem coloquial. Os dois primeiros versos vêm repetidos no fecho do poema:

"Não foi Teresa, nem Matilde, foi Isaura
a que mais me prendeu".

Todo poema trata de realçar as qualidades da amada a fim de justificar o mote que perdura ao longo dos versos nas idéias e sentimentos dominantes.

"Do fundo da vida" (18) nos patenteia o esforço do poeta para libertar-se das velhas formas, do fermento de outras ideologias. O poema retrata o sofrimento e o cansaço de tantas lutas. A repetição martela a soturna melancolia do início dos versos: "Venho do fundo da vida". A parte misteriosa e nasalada dos versos relembra mundos desconhecidos.

A intensidade expressiva torna-se fatigante, pois o artista conseguiu transmitir-nos a sua vivência através de palavras singelas e da repetição dos primeiros sintagmas no fim do poema:

“Venho do fundo da vida beber em tuas águas, ó rio silencioso que me falas de morte e redenção!”

Outras vezes, o verso repetido é o primeiro e também um outro que tem em si o motivo novo de expressão e de sentimento. O artista age com dois motivos tornando a composição menos monótona e mais rica. “Mundos encantados” (19) por assim dizer, é o sentimento oposto ao tema anterior; o lirismo se extravasa na alegria do encontro, na plena felicidade. A harmonia domina todos os versos nessa linguagem confidencial em que o poeta conta ao amigo a sua alegria imensa. A primeira e última estrofe iniciam com o verso:

“Iremos por mundos encantados”; a segunda estrofe começa com o sintagma que será o fecho do poema:

“Ah! como seremos felizes!”

Nessa repetição o poeta consegue expressar a simplicidade que conseguiu através da depuração de seus processos artísticos. Aqui poderia caber como um marco o verso revelador:

“Ouve o meu canto que te dirá de minhas experiências através do mundo”. (20).

4 — Repetição de Estruturas Sintáticas

Nos poemas de “Penumbra” e em alguns outros de “Poemas de mim mesmo”, Paulo Corrêa Lopes segue a modalidade da época, na distribuição das estruturas sintáticas. Os versos são cadenciados em decassílabos, octassílabos ou hexassílabos. O ritmo obedece às leis da arte poética, orientada por Bilac, Alberto de Oliveira e outros. Depois do aparecimento do seu primeiro livro, sobrevém o grande silêncio até 1931, quando aparecem “Poemas de mim mesmo”. Muita coisa havia mudado na poesia nacional e o poeta escutara os colegas da Semana de Arte Moderna. É um inconformado diante deste mundo em ebulição, procura seus novos moldes. Estabelece novos roteiros abertos e freqüentados por ele.

Entre as técnicas novas que adota, encontramos uma que chama a atenção: paralelismo das estruturas sintáticas.

Essas formas relembram a poesia provençal, a simplicidade dos jograis e a espontaneidade dos trovadores. Algumas vezes, já se manifesta esta tendência no primeiro período de sua poética, como podemos ver no seguinte exemplo:

Tendo no peito as luzes do infinito
Tendo na boca os beijos do Universo! 237.

O paralelismo é flagrante: passo a passo os termos de um verso acompanham seu par na estrutura sintática. O ritmo é paralelo. O fato pode expressar monotonia, reciprocidade de imagens, visão equilibrada, harmoniosa do mundo

Em "Poemas de mim mesmo" há muito mais paralelismo. Vejamos o exemplo do "Momento musical"

- 1 — Se eu fosse um beijo
- 2 — havia de pousar sobre os teus lábios
- 1 — Se eu fosse um sonho
- 2 — havia de pairar sobre a tua alma

Há paralelismo até no uso do artigo diante do possessivo.

No poema "Quadras" (21) há três estruturas paralelísticas em versos seguidos:

Trago-te rosas, muitas rosas,
trago-te sonhos, muitos sonhos.
Verás minha alma soluçar
Verás meu peito estremecer
em cada rosa que murchar
em cada sonho que morrer.

Nesses versos notamos um paralelismo rigoroso tanto sintático como rítmico. Interpreta o gesto da doação; parece que estamos assistindo à oferta das flores. A correspondência rítmica evoca um paralelismo de atitudes. Os versos sugerem a imagem do ato humano que se realiza nos corações e no sentimento. A musicalidade é rica, na repetição das palavras o poeta deseja captar-lhes toda a harmonia que possuem.

No poema "Sino" (22) percebemos a intenção de imitar o repique. Consegue que tenhamos a emoção produzida pelos versos, emoção semelhante àquela produzida em nós pelos sons que se evolvem do campanário.

Cotejemos paralelamente:

1.^a estrofe:

Todos vão para lua
eu também quero ir
— Não podes passar.

2.^a estrofe:

Todos vão para vida
eu também quero ir
— Não podes passar.

Na simplicidade dessas repetições consegue figurar o ritmo dos sinos; dando, ao mesmo tempo, o ritmo das tendências humanas, das veleidades que ora impressionam, ora agitam os homens. O vaivém dos versos expressa esse fluxo dos desejos das criaturas com o “Não podes passar” inexorável. Mesmo a sonoridade dos sinos está sugerida pelas nasais: vão... também... não...

Outro caso curioso de paralelismo sintático é o poema “Violão” (23)., através dos versos aparece a imagem e a música do instrumento. Ouvimos-lhe os sons, presenciamos a mão que percute as cordas. A mão que traça a linha ascendente do poema, traça, na sua volta à paralela descendente.

“Tinha de vir tudo o que veio
e tinha de ir tudo o que se foi”.

O que nos admira no poeta é essa simplicidade com que realiza os poemas que expressam sentimentos tão grandes e profundos. O impressionismo capta todos os motivos da natureza, medita-os profundamente, transforma-os na própria carne de sua arte e os devolve ao mundo visível feitos poemas. A sonoridade e o ritmo dominam essa fase de poesia; daí a repetição dos sintagmas e das paralelas estruturais. Nem sempre manteve a sua composição o rigor dos exemplos aqui expostos. A índole do artista não se conforma em permanecer nos moldes já realizados, procura evoluir e criar mais e mais. Saberá ampliar as linhas que iniciaram paralelas.

Muitos poemas documentam essa tentativa de metodização, de harmonização das estruturas. O paralelismo é, sem dúvida, uma das constantes de sistema. Este processo proporciona-lhe um ritmo mais sensível, e algumas vezes, mantém-lhe mais viva a vivência do tema, ao mesmo tempo que o mantém no seu ideal de simplicidade.

5 — Repetição Estrófica

Após termos estudado a repetição dos fonemas, dos vocábulos, dos sintagmas e das estruturas paralelas, cabem algumas considerações sobre a repetição estrófica. As páginas anteriores já prepararam a com-

preensão desta parte. A repetição, como vimos, constitui uma das técnicas fundamentais da poética de Corrêa Lopes. Não estaciona nunca, cria e recria sem cessar. Abandona os moldes retóricos dos parnasianos e penetra decidido nas vias da simplicidade. As estrofes que voltam, encerrando os poemas, têm a voz insistente cheia de sonoridade para permanecer inesquecível aos ouvidos que sabem escutar.

Bousoño, referindo-se ao estribilho, escreve: "Tal vez esa el estribillo el procedimiento poético más antiguo, y en este sentido, el más primitivo de todos". (25). A estrofe repetida, no decorrer do poema ou na sua parte final, tem uma grande força emotiva que vem ao encontro do desejo mais humano: o de ser lembrado sempre. O poeta, no seu poder de concisão, cria uma imagem, projeta-a fora de si, dando-lhe corpo, forma visível, a estrofe. Depois quer comunicar-lhe mais movimento, mais vida, cria outros versos ou estrofes. A primeira, porém, é privilegiada, voltará uma ou mais vezes no desenrolar do poema. A estrofe repetida — o estribilho — é uma constante sentimental, numa obsessão melódica. Repete-se como se repete um suspiro, um soluço intermitente.

Não é por ser a forma primitiva da poesia que o estribilho tem menos valor, pelo contrário, Corrêa Lopes soube dar-lhe novo sangue e nova vida. A grandeza de sua poética parece residir, especialmente, neste feitio popular e simples da linguagem e das formas; tudo reduz ao poema breve, sonorizado por uma variedade de repetições.

Vejamos um dos poemas típicos:

Tem pena, Senhor, dessa amargura
que anda nos meus olhos.
Eu não sabia, Senhor,
que era preciso tomar a cruz
e seguir os teus passos.
Tem pena, Senhor, desta amargura
que anda nos meus olhos. (26).

Outras vezes, o poeta deseja interpretar o mistério de vozes que invadem seu pensamento, que lhe perturba o sossego. Os rumores tumultuam-lhe a alma, exaltam-lhe a mente. "Vozes" (27) é o poema dos gritos lancinantes. A inquietação diante do impenetrável contrasta com a passagem do vento que assobia doidamente.

Vento que vens cheio de vozes
que dizem tuas vozes, vento?
O vento passa como um doido

ou como um potro passa o vento?
De que regiões vêm essas vozes
vozes que falam pelo vento?
Choro na noite e o meu soluço
lá vai levado pelo vento.
Vento que vens cheio de vozes
que dizem tuas vozes, vento?
O vento passa como um doido
ou como um potro passa o vento?

A interrogação se eleva ao vento: os versos onomatopéicos reproduzem os sons das vozes e o sibilar dos ventos. Alguns grupos fonéticos estranhos sugerem a imagem da voz que indaga diante do mistério. A primeira estrofe, que é o estribilho, tem duas partes distintas: uma interroga o sentido das vozes, outra preocupa-se com a maneira de passar o vento. Parece que as interrogações se desviam do assunto; longe disso, ambas procuram desvendar a angústia que os ventos trazem para quem sabe escutar. A repetição estrófica teve sua sonoridade multiplicada com a onomatopéia de todo poema. Nessa e outras composições da fase final, nada encontramos de artificial, que se possa comparar com os versos da primeira tentativa de poesia. A onomatopéia que nos surpreende, talvez, nesses versos, é bem diversa das onomatopéias e das aliterações procuradas, rebuscadas da "Penumbra". Os fonemas onomatopéicos fluem com toda a naturalidade. Podemos dizer que a repetição dos versos e das estrofes testemunham que o poeta conquistou a poesia simples, própria dos grandes.

Os poemas, breves, talvez apareçam como uma objeção ao que acabamos de afirmar; pelo contrário, se de um lado indicam uma certa falta de fôlego, por outro revelam poder de concisão e de simplicidade dado a poucos.

CONCLUSÃO

A simplicidade é a grande preocupação da poética lopesiana. Fizemos na parte estilística, um confronto entre os poemas parnasianos de 1919 e os outros. Na segunda fase o poeta é simples, reduz os poemas ao mínimo de palavras, de imagens e de expressões. A repetição parece ser uma objeção ao processo de simplificação adotado na obra. Se por outro lado notamos uma espécie de ênfase nessa técnica, por outro, notamos que esse sistema de poesia se aproxima dos moldes primitivos da poética das cantigas e das canções populares.

Como existe na temática uma ânsia de buscar a paz na simplicidade da união com Deus, na estilística é evidente o processo de

afastamento das formas supérfluas e retóricas. O próprio poeta manifesta, em alguns versos, sua admiração pelas palavras simples:

As cartas de Isaura são um encanto
de simplicidade. (1).

Compreendemos a grandeza da poesia lopesina na medida em que sabemos avaliar a beleza de simplicidade e o esforço que o poeta desenvolveu até conquistá-la. Poeta da simplicidade significa o artista que soube domar sua adjetivação luxuriante, que soube romper com a temática dos atrativos naturais despojados de sentido cristão. O poeta simples valoriza a linguagem coloquial fazendo dela instrumento de sua arte para cantar a alma das cousas, a missão sublime do homem sobre a terra e as grandezas divinas realizadas no tempo para a eternidade.

NOTAS:

- 1 — Bousoño C.; Teoría de la expresión poética, p. 114, Ed. Gre-dos, Madrid, 1952.
- 2 — Meio-dia, p. 235, P. Ed. 58.
- 3 — Momento musical, p. 21, v. 1, P. M. M. Ed. 58.
- 4 — Caminhos, p. 55, v. 16, C. Ed. 58.
- 5 — Leva-me contigo, p. 65, v. 3—5, P. V. M. Ed. 58.
- 6 — Os homens edificaram, p. 173, v. 3 e 4 C. L. Ed. 58.
- 7 — Vozes, p. 182, v. 1 e 2, N. P. Ed. 58.
- 8 — Noite, p. 250, v. 5 e 8, P. Ed. 58.
- 9 — A minha mãe, p. 234, v. 1, P. Ed. 58.
- 10 — Vem para mim, p. 188, N. P. Ed. 58.
- 11 — Águia de fogo, p. 188, N. P. Ed. 58.
- 12 — Se eu pudesse falar, p. 66, P. M. Ed. 58.
- 13 — Luar, p. 152, C. L. Ed. 58.
- 14 — Suavidade, p. 22, P. M. M. Ed. 58.
- 15 — Dentro da noite, p. 27, P. M. M. Ed. 58.
- 16 — Mar, p. 54, C. Ed. 58.
- 17 — Isaura, p. 80, P. V. M. Ed. 58.
- 18 — Do fundo da vida, p. 150, C. L. Ed. 58.
- 19 — Mundos encantados, p. 163, C. L. Ed. 58.
- 20 — Ouve meu canto, p. 152, C. L. Ed. 58.
- 21 — Quadras, p. 24, P. M. M. Ed. 58.
- 22 — Sino, p. 45, C. De. 58.
- 23 — Violão, p. 54, v. 3 e 4, C. Ed. 58.

- 24 — Bousoño, *Op. cit.* p. 211.
25 — Amargura, p. 189, N. P. Ed. 58.
26 — Vozes, p. 182, N. P. Ed. 58.

Abordagem estilística da poética de Paulo Correa Lopes.

CONFERENCISTA:

Prof. Elvo Clemente (PUC/RS), em 21/09/1977.

DEBATEDOR:

Prof. Francisco de Assis Dantas (UFPB)

D E B A T E S

Início esta segunda parte, reservada ao debate, dizendo da posição incômoda do debatedor, por ter de escolher, como se costuma fazer, de duas uma: louvar ou “malhar”. Neste momento, da minha parte, não se trata de louvar, pela falta de jeito para isso, nem de “malhar”, por não haver razão para tanto. Fico no meio termo, reconhecendo o valor da exposição do Professor Elvo Clemente, e por outro lado, fazendo restrições: algumas, talvez, nem tanto pertinentes, por eu desconhecer a obra de Paulo Correa Lopes, e outras, que vão por conta das limitações da própria Estilística. Sabemos não serem poucos nem pequenos os problemas enfrentados por essa disciplina.

Eis algumas colocações a respeito do que acabamos de ouvir:

1.º) O ilustre conferencista não acha um tanto fora de sentido, em se tratando de um congresso nacional, a abordagem estilística de um poeta praticamente desconhecido e que, como diz Celso Pedro Luft, “ficou sempre confinado à província... E, mesmo aí, sem grande ressonância”? E mais: “Essa fidelidade ao vivido, essa sede de sinceridade, esse árduo labor da forma precisa e concisa, com a eliminação de tudo que não fosse essencial, esse feroz policiamento da

consciência artística, enfim acabou mutilando em P. C. L. o grande poeta que poderia ter sido. No conjunto de sua poesia fica dominando um frustrado tom-menor. Faltou-lhe entrega à inspiração, à loucura poética” (Ver **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre, Globo, 1967, p. 159—60).

2.º) Na parte II (Visão geral e método), o Sr. disse o seguinte: “Quem lê superficialmente Correa Lopes não vê senão uma pequena poesia esparsa em pequenos poemas... Adentrando, porém, o sentido da sua mensagem e sua criação artística, reconhecemos uma poesia vigorosa, profunda, que canta os fatos comuns da existência dando-lhes um significado transcendental”. Julgo que a parte propriamente estilística deveria estar orientada, exatamente, no sentido de demonstrar, através do relacionamento — “sua mensagem e sua criação artística” — o reconhecimento dessa poesia “vigorosa, profunda”. E isto não é conseguido, pela superficialidade, ou melhor, pela simplicidade da abordagem. Na verdade, ressuma, daí, uma supervalorização da mensagem, entendida aqui, a meu ver, como aquilo que o poeta tem a dizer. Tem-se, assim, uma valorização da “poesia” / poema só pelo valor conteudístico (ou informativo/não-informacional) da mensagem: o religiosismo de Paulo Correia Lopes. Aqui lanço a seguinte questão: os pequenos poemas de Paulo Correia não serão consequência de uma limitação estilística de que resulta, por seu turno, sua pequena poesia, justificável, pelos que o admiram, no rótulo “poeta da simplicidade”?

3) Na temática, o Sr. se propõe fazer uma abordagem estilística da poética de Paulo Correia Lopes, enquanto, na parte introdutória, explicita o interesse em uma análise (“A análise dessa obra vai proporcionar-nos a compreensão de sua poesia”). Por tratar-se de uma obra praticamente desconhecida, não seria mais proveitosa a análise estilística de um ou mais poemas, integrais, de Paulo Correia Lopes? Julgo que a simples abordagem de fragmentos, sobretudo nos moldes em que foi aqui formulada, não nos levou nem pode levar-nos à compreensão ou ao reconhecimento da poética de Paulo Correia Lopes, uma vez que os processos expostos são comuns mais à poesia da época em que vivemos (ou em que viveu o nosso poeta) do que mesmo a este ou àquele poeta!

4.º) Quanto ao ecletismo metodológico “para melhor captar as riquezas estilísticas”, não acha perigoso tal ecletismo, aliás já condenado por Dámaso Alonso, citado em seu trabalho, que vê nisso o perigo das “vaguezas” e das misturas”?

5.º) Não lhe parecem um tanto contraditórias as seguintes afirmações:

- a) “Correa Lopes é **consciente**, age com severidade na escolha, tanto dos vocábulos como na forma de seus poemas. **Tem precisão na expressão e no sentido dos termos**. Tudo nele aparece **tão discreto, tão burilado**, que nos dá idéia de um ourives no fino lavor de jóias” (Introdução);
- b) “A **concisão torna o vocábulo denso, carregado de significado**. Entramos aí no conceito de poesia de Ezra Pound: **palavra carregada de significações**” (Parte central);
- c) “O vocabulário é **todo fácil, sem nenhuma complexidade lexical**”?

6.º) Para concluir, quero acreditar que uma análise, ou abordagem estilística, não pode nem deve mais abrigar afirmações do tipo seguinte:

“Outro caso curioso de paralelismo sintático é o poema ‘**Violão**’. Através dos versos aparece a **imagem e a música do instrumento**. **Ouvimos-lhe os sons, presenciamos a mão que percute as cordas**. A mão que traça a linha ascendente do poema, traça, na sua volta, a paralela descendente”. (Grifamos). Exemplo:

‘Tinha de vir tudo o que veio
e tinha de ir tudo o que se foi’.

Não conhecemos o poema inteiro, mas ficamos a indagar se os dois versos aqui citados favorecem, realmente, esse tipo de observação.

Por limitação do tempo que me cabe, deixamos de apresentar outras observações. Aproveitamos a oportunidade para agradecer à Professora Elizabeth Marinheiro por haver-se lembrado de incluir meu nome na participação deste Congresso, de tamanha significação.

Muito obrigado!

ALGUNS ASPECTOS DOS ESTUDOS LITERÁRIOS E DO ENSINO DA CRÍTICA NOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO

César Leal

O mundo inteiro sofre presentemente o impacto de uma grande revolução: a revolução tecnológica. Novos objetos são a cada dia criados para satisfazer às necessidades materiais da existência. Esses novos conteúdos, elaborados pelos núcleos mais centrais de uma sociedade em processo de transformação crescente, ampliam a cada dia os horizontes de nossa consciência cultural. Se alguém indagasse que prodigiosa força orienta o sentido dessa revolução — tão ampla em seus objetivos e tão fantástica em seus resultados — creio que somente uma resposta seria possível: a Universidade moderna. Ela aperfeiçoou tanto a organização do trabalho em equipe que a existência daquilo que a humanidade sempre mais admirou — a criatividade do indivíduo isolado — se enfraquece progressivamente, levando o descrédito ao gênio e reduzindo o talento a um conceito meramente acústico, esvaziado do seu conteúdo semântico.

Dentro dessa perspectiva, em que a universidade aparece como a instituição abrangente, que posição devem ocupar os estudos lingüísticos e literários? A resposta mas coerente creio que seria aquela que procurasse redefinir as funções dos Institutos e Departamentos de Letras na sociedade contemporânea, para que eles pudessem conscientemente formar profissionais e desempenhar o papel que lhes é atribuído na estrutura universitária. Temos de reconhecer, em princípio, que a idéia de uma alta prioridade para os estudos e pesquisas vinculados ao desenvolvimento de programas científicos e tecnológicos

deve ser reinterpretada à luz de novos conhecimentos sobre o estado atual dos estudos humanísticos nas nações mais altamente desenvolvidas.

Desgraçadamente, difundiu-se nos círculos executivos da reforma universitária brasileira, em sua fase inicial, a idéia — até certo ponto ingênua — de que os estudos literários seriam desnecessários em um mundo dominado pela ânsia de crescimento econômico, o qual somente poderia ser alcançado pela técnica, amparada pelos poderes quase ofensivos da ciência moderna. Essa postulação, ao que tudo indica, constitui um resíduo de velhas crenças, uma espécie de complexo, resultante de termos sido um povo colonizado durante três séculos e, portanto, não preparado para ser um povo inteiramente consciente do valor da liberdade. Esse desprezo pelos estudos literários havia adquirido ênfase nos Estados Unidos em fins da década de 50, mas logo foi denunciado como portador de uma obscurantista visão do mundo, pelos próprios cientistas e técnicos norte-americanos, aos quais se somaram as vozes de humanistas como Howard Jones, ex-Deão da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Harvard que do alto de sua cátedra afirmou ser o humanismo e as humanidades uma das mais antigas criações do homem e, justamente por esse motivo, não podia haver prioridades entre as diversas áreas do conhecimento, por estarem todas elas organicamente estruturadas numa base de igualdade teórica. Em uma de suas conferências mais penetrantes, afirmou: “longe de argumentarem que o reduzido império das humanidades prova que sua vida efetiva terminou, os cientistas e os cientistas sociais de renome têm afirmado precisamente o contrário. Têm dito que as humanidades devem ser ensinadas mais generosamente e distribuídas mais amplamente entre as pessoas do que em qualquer outra época, pelo motivo de serem cruciais a uma vida boa numa sociedade tecnológica industrializada”.

Levando em conta a onda de protestos contra a exagerada ênfase dada aos estudos e investigações em certas áreas da ciência e da técnica, o governo norte-americano ordenou, no início da década de 60, que as humanidades fossem colocadas, do ponto de vista de seu estudo, no mesmo plano das demais ciências. Professores, críticos, linguistas foram contratados em todos os países do mundo e hoje os Estados Unidos são os líderes no campo dos estudos científicos de língua e literatura, tendo como competidores apenas a erudição e a filologia alemã, a crítica de poesia na Inglaterra, a literatura comparada, a explicação de textos na França, o estruturalismo, a fonologia e a semiótica na Rússia, França e Tchecoslováquia.

O que na realidade ocorre não é difícil de ser entendido. Os

estudos literários são quase sempre feitos por homens que trabalham isoladamente e, além disso, o seu trabalho não possui utilidade econômica, não contribui para o enriquecimento social. Daí o silêncio sobre as ciências do espírito, entre as quais eu coloco aqui a "Ciência da Literatura". Contudo, a idéia de que os estudos literários têm hoje pouca importância, porque a humanidade estaria mais interessada na produção de bens de consumo, não corresponde ao verdadeiro sentido da política que orienta aos governos mais preocupados com o seu desenvolvimento. Ela poderá encontrar acolhida entre técnicos com grande influência nas decisões governamentais, indivíduos portadores de uma visão demasiadamente estreita sobre os problemas da cultura, e que jamais poderiam interessar-se pelos aspectos humanísticos de um pós-graduação em lingüística, crítica e teoria da literatura. Mas tais obstáculos podem ser removidos, quando na cúpula da universidade se encontram humanistas, ou seja, homens capazes de determinar com segurança e sabedoria o uso das artes e das ciências. Contudo, tais objetivos não poderão ser alcançados se os professores de literatura e de lingüística não se mostrarem interessados em ocupar as funções que lhes são delegadas pela universidade moderna. Na era técnica, a sobrevivência dos estudos de letras depende do desenvolvimento de uma crítica literária amplamente embasada na Filosofia e na Ciência da Literatura, apoiadas em métodos de trabalho semelhantes aos dos técnicos e cientistas que atuam no âmbito das ciências da natureza.

— II —

Colocada a questão nestes termos, poderíamos indagar: "Quais os estudos ou pesquisas que um professor dos cursos de pós-graduação em Lingüística e Teoria da Literatura deveria fazer, sem deixar de levar em conta os aspectos humanísticos implícitos nessas ciências, em um moderno Instituto ou Faculdade de Letras? No Brasil, qualquer que seja o campo a que se dedique um especialista — crítica, filologia, topologia das línguas semânticas, lexicologia, fonética experimental, estilística, poética, semiologia, — encontrará material para mantê-lo sempre ocupado, desde seu ingresso no Departamento até a aposentadoria. Em qualquer desses campos, a pesquisa produzirá ótimos resultados embora ela não seja mais do que o trabalho preparatório a estudos mais complexos. O importante é que o Programa exerça sobre sua própria estrutura uma crítica extremamente vigilante, procurando evitar o uso indiscriminado de métodos que poderão ser válidos em determinado contexto lingüístico, mas não em outros. A universalidade das técnicas das ciências é relativa. O Brasil é um país

com uma tendência atávica a admirar tudo o que é estrangeiro. Esse defeito apresenta todas as características de uma incapacidade para o pensamento criador. Claro que não podemos recusar os métodos e processos incorporados à praxis internacional das ciências. Como exemplo, poderíamos citar o crítico que se dispusesse a analisar certos esquemas sonoros na poesia de Cruz e Souza. Para esse crítico ou teórico da literatura seria de muita importância tática haver assimilado conhecimentos sobre o significado de algumas figuras sonoras, somente conhecidas a partir dos estudos de W. Bate, Osip Brik e Tomachevski, ou ainda dos estudos de Victor Zhirmunsky, sobre a rima, de Maurice Grammont, sobre o verso francês ou os trabalhos de Wolfgang Köhler, na parte que divide as consoantes em escuras e brilhantes. Mas essa importância tática não deve liberar o crítico, nesse campo, de certas armas estratégicas. Refiro-me aos estudos fenomenológicos. A fenomenologia é um instrumento potentíssimo e indispensável a todo aquele que se dispõe a apreender a "imagem" do objeto que pretende explicar através de uma rigorosa observação e descrição de todos os seus elementos. Essa é a razão que nos fez incluir a Fenomenologia como disciplina básica em nosso Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Em um de seus últimos livros *Linguistics in relation to other sciences*, Roman Jakobson escreve textualmente:

"É por isso que se reprova hoje à corrente estruturalista em linguística geral, que nasceu em congressos internacionais efetuados por volta de 1930, ter ignorado a filosofia, quando na realidade os protagonistas internacionais deste movimento mantinham contactos estreitos e afetivos com a fenomenologia, na sua versão husserliana e hegeliana".

Todavia, a aplicação desses métodos e processos a nossa realidade não deve ser feita sem crítica. Como cada língua possui uma fonêmica "sui-generis" é natural que os esquemas sonoros, os paralelismos de vogais e afinidades de consoantes, com suas respectivas oposições, sejam também próprios. Por isso, não seria possível a um crítico, por melhor que fosse suas virtudes intelectuais puramente inatas, analisar as camadas sonoras de um poema de Cruz e Souza ou de Drummond servindo-se dos mesmos recursos que lhe teriam possibilitado analisar um poema de Gotiefried Benn ou de Ezra Pound. Para realizar tal tarefa, ele teria necessidade de conhecimento sistemático. Por outro lado, esse crítico não deveria passar à margem dos modelos chamados de "exatidão" que mudam conforme os estilos poé-

ticos sempre que entram em jogo o estudo de figuras sonoras como a aliteração, a anáfora, a rima, ou outras formas mais complexas como a metáfora e o simbolismo sonoros. Se esses métodos são utilizados sem uma adaptação a nossa realidade literária e lingüística, nada criaremos de novo. E nossas salas de pós-graduação em Lingüística e Teoria da Literatura se transformarão em conchas acústicas, onde se ouvirá constantemente o eco das vozes de Chomsky, Greimas, Todorov, Althusser, Roland Barthes, como se tais salas fossem simples prolongamento das salas de aula da Sorbonne ou do M. I. T.. É preciso desenvolver em nossos alunos a capacidade de reflexão e o pensamento criador, mesmo porque esses especialistas estrangeiros entendem menos da realidade lingüística brasileira do que os nossos camponeses ou os nossos selvagens. Acreditar que os estudos sobre ritmo, métrica e esquemas sonoros já foram esgotados pelos trabalhos dos formalistas russos, é demonstrar profunda insuficiência de informações sobre o estado atual dos estudos literários principalmente no campo da crítica — que apontam como incertos os critérios da métrica baseada em esquemas quantitativos, e as propostas de novos padrões possíveis de análise, que desconhecemos mas que nos cabe indagar e dar resposta como produto de um humanismo planetário, que, ao invés de submeter-se à máquina, coloca a máquina a serviço do homem.

— III —

No plano da estilística, quase nada fizemos até agora que signifique uma contribuição brasileira essencialmente válida a tais estudos. Nossos melhores autores — de Gregório de Matos e Tomaz Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias a Jorge de Lima e Guimarães Rosa — não foram ainda submetidos a uma reflexão que tivesse por objetivo estabelecer aquela ponte, a que se refere Leo Spitzer, entre a história literária e a lingüística, em que o “estudo do estilo faria parte de uma ciência geral das significações a serviço de um sistema significante particular que é a obra poética”. Nossa estilística carece de teoria formal. Não passa — com raras exceções de mera aplicação aos estudos literários de velhos conceitos da antiga retórica.

Descrevemos o estilo como clássico, ático, agradável, maravilhoso, sublime, barroco, romântico, neoclássico, moderno. Uma visão atualizada dos estudos literários arquiva tais conceitos e prefere sistemas descritivos baseados em suportes filosóficos e lingüísticos acumulativos e dinâmicos. Assim, toda uma classificação dos estilos surge apenas levando-se em conta a relação das palavras com as palavras, das palavras com o autor, das palavras com o sistema geral

da linguagem, das palavras com o objeto. Os estudos dessas relações possibilitaram aos romancistas alemães descrever mais de vinte estilos, abrangendo as mais diferentes épocas e as escolas literárias mais diferentes. Alguns investigadores modernos, sem se advertirem do caráter contraditório de suas posições, procuram subestimar a estilística, ao mesmo tempo em que utilizam conceitos que não podem dela estar dissociados, tais como o de “poetas químicos”, criadores de metáforas intelectuais, e “poetas inspirados”, produtores de “imagens irracionais e primitivas”, todos situados na tipologia de Charles Bruneau. Tipologias que de certo modo correspondem a esquemas tradicionais, bem conhecidos dos teóricos da literatura, tais como as dos “poetas possessos” e “poetas artífices”. Mas, quando se busca ressaltar aspectos do ensino da crítica nos programas de pós-graduação, a estilística tem o seu status reforçado por estas palavras de Von Wartburg, em um de seus livros mais recentes:

“A estilística, herdeira da antiga retórica, é atualmente um dos mais ativos e vigorosos ramos das disciplinas lingüísticas. Ainda que exista sempre alguma incerteza quanto às finalidades, métodos e terminologia dessa jovem ciência, podemos desde já prever que tais pesquisas terão uma influência salutar tanto sobre a crítica literária quanto sobre a lingüística: sobre a primeira, porque elas lhes trazem critérios precisos e objetivos; sobre a segunda, porque reforçam seu lado humanista exatamente no momento em que certos meios influentes desejariam orientá-la em direção a um formalismo estéril. O mais importante, é que podemos esperar que a estilística poderá algum dia abrir novas possibilidades de diminuir a cisão que atualmente existe nas humanidades modernas, entre os estudos lingüísticos e os estudos literários”.

Outro aspecto importante que se apresenta aos estudos do estilo, é saber-se, por exemplo, quais as pesquisas que devem ser feitas, de preferência, pelo estudioso da linguagem. Críticos norte-americanos — René Wallek, por exemplo, — afirmam que “os linguistas profissionais costumam desatender certo tipo de investigação”, enquanto se concentram em outros de menor importância para os estudos interpretativos de romances, peças de teatro, de poemas. A morfologia e a fonologia histórica são apontadas como de pouca relevância para estudiosos da literatura. Contudo, alguns ensaios têm sido escritos a partir dessas disciplinas quando se tem em vista a história da métrica, da irma e das questões vinculadas à pronúncia de certas palavras que aparecem no texto de uma composição muito antiga. Se a fonética histórica e a morfologia são consideradas de pouco interesse para os

estudos literários, o mesmo não se pode dizer da lexicologia, "estudo dos significados e de suas transformações".

Aparentemente, estudos como esses não teriam uma aplicação imediata aos estudos literários. Mas eles contribuem decisivamente como auxiliares de outros estudos, tais como o levantamento da gramática de uma obra literária que poderá ser objeto de contraste e apreciação para efeitos de história lingüística, ou como testemunho de desvios normativos entre língua e fala.

— IV —

Contudo, é preciso não esquecer que a orientação dos estudos literários modernos, voltada para os aspectos meramente formais ou estruturais das obras de arte, especialmente as artes literárias, expulsam do seu campo de observação toda a perspectiva humana. A desumanização da arte — tal como a viu Ortega y Gasset em famoso ensaio de 1925 — é uma realidade que se oferece a reflexão do crítico ou do teórico da literatura, em nosso tempo. Sob esse aspecto, podemos dizer que ao separar os homens em duas classes — os que entendem a arte e os que não a entendem — Ortega y Gasset fez na modernidade, em relação à literatura e as artes em geral, o mesmo que fizera Maquiavel, no Renascimento, ao separar a moral da política. Efetivamente, como filósofo e sociólogo da cultura, Ortega procurou apenas investigar e descrever um fenômeno: o fenômeno de que, na sociedade moderna — industrial e tecnológica — não há mais lugar para uma arte humanizada. As intenções teóricas da maioria dos artistas modernos, em particular de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, alcança os melhores e mais competentes poetas do século XX, de Apollinaire a Saint-John-Perse, de Erza Pound e T. S. Eliot a Gotifried Benn e Ungaretti, de Federico Garcia Lorca a Jorge Guillén e Francis Ponge.

A poesia desses autores é impopular porque sua essência é antipopular. O conceito de "desumanização" é um conceito descritivo. O termo "desumanizar" não pode ser usado para valoração do poema, para a sua condenação ou julgamento. Sendo um termo descritivo, serve apenas para mostrar que a grande poesia que se faz no mundo, desde a segunda metade do século XIX, não tem nada mais com o humano. O que se observa no poema moderno é uma interioridade neutra em lugar de sentimentos, diz o romancista Hugo Friedrich — o fragmentário em lugar do unitário, fascinação por meio da obscuridade e magia da linguagem, poemas que devem soar como verda-

deiras harmonias de uma orquestra, mas sem nenhum sentido ou coerência. O conceito de “incoerência” é também um conceito descritivo. O poema, na modernidade, não pode ser mau simplesmente porque é incoerente. A incoerência como a dissonância, são termos descritivos que, ao invés de condenar valorizam o poema. O bom poeta moderno rompe com a tradição e a sua originalidade deve ser pesquisada na linguagem “anormal”. Na verdade, sua arte é de grande beleza e “repousa exclusivamente nas forças deformadoras da linguagem”. Deformar o real é a principal missão do artista moderno, especialmente o poeta, por isso, ele irrita a massa. Por sua vez, a massa o detesta — diz Ortega y Gasset — não por que não goste dessa poesia mas porque não a entende. Para Ortega, arte moderna é arte artística. Ela pode ser identificada através de sete características: a) desumanização; b) fuga às formas vivas; c) procura da pureza; d) a arte deve ser considerada um jogo e nada mais; e) a arte deve expressar uma ironia essencial; f) a arte deve fugir a toda a falsidade e seguir a uma escrupulosa realização; g) a arte é uma coisa sem transcendência alguma.

A poesia moderna deverá produzir “ultra-objetos” e deve despertar emoções secundárias que não são como as primárias, ou seja, naturais e humanas. A teoria de Ortega y Gasset — como se vê — mostra ao artista, ao poeta moderno, como ele opera, sem muitas vezes estar consciente de seus atos criativos. Para Ortega, “o poeta começa onde o homem acaba”. Sua teoria da metáfora moderna é muito engenhosa. Considera a metáfora como a potência mais forte de que dispõe o homem para transformar o mundo. É, ao mesmo tempo, o instrumento mais radical da desumanização da arte. Toda a poesia não é mais do que uma álgebra superior das metáforas.

“Quando o desagrado de um homem por uma obra de arte se deve a sua incapacidade de compreender — diz Ortega — ele se sente vagamente humilhado; ele percebe que é um cidadão médio, cego e surdo para a pura beleza”.

São afirmações que não desmentem o sentido de alguns manifestos literários do início do século. Em 1909, em Trieste, Marinetti havia dito que o socialismo internacional e ignóbil não era mais do que a exaltação dos direitos da pança, e que os chilenos debaixo da cama e a bolsa de água quente eram os símbolos do conservadorismo clerical. Findava por cantar à guerra, pois via nela a “cura para os males do mundo”. Por sua vez, em um livro sobre os pintores cubistas, Apollinaire afirmava que os artistas eram homens que desejavam tornar-se desumanos.

Essa posição dos artistas modernos — poetas, pintores, compositores, novelistas antecederam de algumas décadas ao aparecimento e posterior desenvolvimento da lingüística sincrônica, de Saussure. Logo no início do século, Benedetto Croce, ao identificar a estética com a lingüística, amplia as possibilidades de uma crítica voltada para palavra, “já que a palavra é o medium de que dispõe o espírito para reproduzir-se no nada”, segundo a expressão de Valéry. As forças sensíveis das palavras, com ritmo, som e timbre” atuam juntamente com o que se poderia definir como “notas semânticas superiores” (Cf. Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1956).

Todavia, cabe-nos indagar se a penetrante análise de Ortega y Gasset não seria mais do que uma consequência de sua posição elitista, que acaba por transformá-lo em um sistematizador de conceitos e afirmações dos próprios poetas e pintores, a partir da segunda metade do século XIX. Quando ele diz que a missão da arte “é evocar mundos imaginários”, num repúdio “à realidade e por cima dela” não só expostos em poemas como *Moesta et Errabunda* e especialmente *Elevation*. Sob esse aspecto, *As Flores do Mal*, bem como toda poesia de Mallarmé e Rimbaud têm sido apontadas como o próprio cânon da língua poética da “desumanização”. Mas essas teses, nos últimos trinta anos, têm sido submetidas a uma crítica filosófica extremamente severa. Essa reavaliação de valores não confirma as acusações que têm feito contra a poesia e toda a arte moderna críticos e historiadores da arte como Wladimir Weidlé e Hans Sedlmayr. Bastaria lembrar o estudo do prof. H. R. Kedward, da Universidade de Sussex — *O homem moderno à procura de sua arte*, Londres, 1972. Para o prof. Kedward, aqueles que armados de um conhecimento de Dostoievsky, Nietzsche, Strindberg, Baudelaire, Splengler e Ernest Jünger condenam a “arte moderna”, apontando-a como um todo de desumana, “é por que se apoiam num contexto filosófico em que uma linha torta equivale a uma mente distorcida”.

— V —

A esta altura, tendo-se em conta o tema que estamos desenvolvendo cabe-nos, sem dúvida, responder a possível e incômoda pergunta que nos fosse feita por um hipotético aluno dos cursos pós-graduados. A pergunta é a seguinte: “Que é humanismo? Preferia responder antes o que é humanidades, situando aqui, com aprovação do humanista Howards Jones, o estudo da filosofia, da língua e das literaturas, da música, pintura, teoria da arquitetura filosoficamente concebi-

da e a história geral. Além da antropologia e da história, podemos incluir entre as humanidades a psicologia e a religião. Também poderíamos acrescentar ao esquema a sociologia e a economia, ainda que alguns ramos da economia estejam demasiadamente comprometidos com o imperialismo das áreas tecnológicas. Creio que esta resposta deixaria ainda em aberto a questão formulada inicialmente: Que é humanismo? Se o humanismo é aquela concepção eliotiana dos valores greco-latinos, associados aos judaico cristãos que precisam ser preservados, “agarrando-se o indivíduo a textos onde tais valores se encontram, tal humanismo — como reconhece Frederick Crews (Cf. *Crítica Inestética*, in: **Estudos Universitários**, n.º 1 — 11—março—1971) significa pouco mais do que uma lista de livros e um tipo de educação que não merecem nenhuma guerra para manter sua constante de tempo ou “feed-back” coligado, para usar uma linguagem da teoria dos **quanta**.”

Mas se por humanismo entendemos como quer Frederick Crews “uma preocupação em conhecer e proteger o homem como espécie evoluída, entregue a experiência única, e auto abreviada de substituir o instituto pelo conhecimento, não seria necessário colocar muralhas isolantes entre as várias disciplinas, temendo que a autonomia de qualquer uma delas venha a ser ameaçada pelas demais”. Para Crews, “a busca de valores universais em todas as culturas e tradições seria a preocupação comum e a prova de que uma categoria da produção humana, como a literatura, é funcionalmente consistente com as outras e, portanto, deve ser aceita como altamente significativa”.

Contudo, a solução desses problemas não é tão simples quanto se possa imaginar. A literatura é uma arte sustentada por um sistema semiótico altamente complexo. É possível que sejam numerosos os signos, que dele fazem parte, e que ainda não tenham sido sequer percebidos. Isso não só deixa aberto o caminho para as investigações no âmbito da crítica literária como teoria da literatura e da lingüística. A cooperação entre estas ciências é indispensável, se a humanização dos estudos literários significa também uma busca de amplitude de horizontes, que só o telescópio pode proporcionar e não o microscópio na sua caça incessante ao infinitamente pequeno. No estudo da obra de arte poética, a **literariedade** é hoje um conceito em crise, se não consegue ir além das dissertações que dão a entender que tal conceito é sinônimo de metalinguagem. O próprio Jakobson já advertiu aos seus pupilos que “a análise lingüística da poesia não pode se

limitar à função poética da linguagem". Esses problemas de semiologia literária vêm preocupando os intelectuais brasileiros, e é bom que isso ocorra, justamente quando a pós-graduação em letras e linguística passa a constituir um ponto de interesse até para a administração universitária. A literatura, e especialmente o seu ensino, orienta-se, cada vez mais, não só para o humano mas também para uma interpretação dos instrumentos que buscam o controle do próprio homem. Por isso, o conhecimento do homem que o estudioso da literatura procura não se encontra apenas na linguagem, mas numa linguagem de certo tipo: a linguagem do historiador, do psicólogo, do filósofo, do cientista social, do antropólogo. Possivelmente, não há ciência que esteja completamente livre de fornecer elementos capazes de ajudar o crítico a compreender o sentido último de um texto, especialmente do poema. Daí ser uma limitação, uma estreiteza intelectual, pretender que, pelo fato da poesia ser construída com palavras, ser a linguística a única ciência capaz de abrir as portas dos lugares onde o poeta oculta as armas de sua estratégia poética. Como observou muito bem José Guilherme Merquior, má assimilação das idéias de Jakobson e seus epígonos, possibilita uma difusão do "vírus formalista" entre os estudantes inexperientes. O mesmo tem observado Eduardo Portella. Quando falo da linguagem do antropólogo, do historiador social e outros quero apenas dizer que o crítico e o teórico da literatura tem obrigação de verificar até que ponto a estrutura da construção artística estabelece relações com outros campos do conhecimento. Sob esse aspecto, a estética estrutural de Mukarovsky em *Arte e Semiologia*, posta analogicamente em relação com a teoria dos *quanta*, se apresenta bem mais antecipada e eficaz do que certas correntes do estruturalismo francês. Para Mukarovsky, "na história e teoria da literatura e da arte não se pode conceber unicamente como estrutura a construção artística e seu desenvolvimento, mas também a relação desta estrutura com outros fenômenos, em particular os psicológicos e os sociais.

— VI —

A estrutura literária, quando considerada em sua totalidade, é uma estrutura superior. Vista apenas como "estrutura de construção artística", se apresenta como algo inferior, uma vez que a análise não desceu ou subiu os patamares de outros fenômenos condicionantes do poema. Um exemplo de uma análise global é o estudo que Theodor Adorno fez de um poema de Morike em famosa conferência sobre *Lírica e Sociedade*. Sente-se, na leitura de um texto como o de Ador-

no, como os aspectos humanos da criação artística valorizam a interpretação, motivando aquilo a que Roland Barthes, numa aparente retirada à francesa do estruturalismo, dinominou o **prazer do texto**.

Ao falar sobre a estética estrutural de Mukarovsky, fiz uma analogia com a Teoria dos **Quanta**. Como poderia valer-me da teoria quântica para conhecer melhor a natureza de certas discussões no âmbito dos estudos literários, especialmente do ensino da crítica? Consideremos em primeiro lugar a **constante de tempo** de Max Planck aplicado às discussões sobre o **formalismo russo**. Uma das indagações pertinentes, a exigir resposta também pertinente, seria a seguinte: "Por que o formalismo russo, sendo mais antigo do que o "New Criticism", o historicismo de Curtius, a crítica dos filósofos de Frankfurt — Th. Adorno, Walter Benjamin e outros — está causando uma espécie de **frisson nouveau** em nossos círculos universitários? Se apelamos para uma fenomenologia da dimensão temporal, nos termos propostos pelo físico Carlo Borghi, da Universidade Federal de Pernambuco, essa nos mostra que quando há troca de elementos "perturbadores" entre um grupo de objetos e essas constantes perturbações obedecem a regras prefixadas, então as partes dispersas formam aglomerados que, por sua vez, constituem um "sistema". As recíprocas perturbações com regras prefixadas são como "informações" ou mensagens que circulam entre as diferentes partes do sistema. Se existem uma prefixada relação semântica entre grupos de informações e correspondentes grupos de observáveis, tais informações passam a constituir uma "linguagem" ou "código". Ora, segundo uma definição quântica do tempo, onde há troca de interação há uma não simultaneidade, e isso, no caso do sistema, é percebido como um **atraso** entre o tempo de saída de uma informação por parte de um membro do sistema, e o tempo em que aquela informação é percebida, assinalada e utilizada por outros membros do sistema aos quais era destinada. Como se vê: na fenomenologia das dimensões temporais, verifica-se que o "presente", por sua indeterminação, é o resultante da soma de todas as interações do "feedback" local que atua sobre determinado observável. Esse atraso de tempo — que Carlo Borghi considera uma generalização definida, denomina-se **constante de tempo do sistema**. Em todo sistema, portanto, há **constante de tempo**.

Se o que temos em mente é o **formalismo russo**, diremos que ele acumulou **memórias**, memórias do seu passado. Isso quer dizer que o que **agora** acontece ao formalismo russo — sendo este "agora" os anos de 1915 a 1930 — iria condicionar o que aconteceu "depois" a ele, só que este "depois", quando observado, é outro "agora", e o

primeiro “agora” tornou-se um “passado”. Disso resulta que o passado é o conjunto das memórias dos efeitos que estão condicionando o nosso “feed-back” local. As memórias dos sucessivos “presentes” constituem as invariantes que fundamentam as bases das ciências históricas. A historiografia só existe como ciência por que o passado não se pode mudar nem controlar: é uma invariante. Há os que pensam de outro modo, mas prefiro ficar com Carlo Borghi.

Uma forma de memória é o código. Memória que Borghi considera muito especial... O código — diz ele — é uma estrutura de qualquer tipo que, ao se repetir, determina efeitos prefixados semanticamente em correlação com essa estrutura. Assim, certos aspectos do estruturalismo francês e suas manifestações mais presentes no Brasil não mais do que um “feed-back” coligado com um conjunto (mais ou menos arbitrário) de relações semânticas entre “sinais” e “respostas”. A imagem mais sugestiva do código, além das linguagens, é um produto da adoração dos ídolos da era tecnológica, o robot, o autômato, aquele que nada cria mas que, mesmo sendo humano, por sua adoração a tudo o que se apresenta como “novo”, acaba se deixando **programar**, tornando-se um arquivo de informações e resposta, o que representa uma perda de sua própria humanidade, equiparando-se à máquina e aos seus processos.

— VII —

Contudo, esses não são os únicos aspectos negativos de uma visão teórica distorcida que poderiam ser corrigidos pelos estudos sistemáticos da crítica literária na universidade moderna. É sabido que a crítica literária alcançou no Brasil, nos últimos vinte anos, elevados padrões de desempenho. Mas não seria produto de conclusões apresadas dizer que, paralelamente a esse avanço, ocorre também uma atividade parasitária, caracterizada pelo aparecimento de livros rotulados como “crítica” os quais se limitam a arrolar nomes de poetas, romancistas, contistas e dramaturgos, formando uma espécie de catálogo de juízos singulares que apenas confirmar a tese de Frederick Crews de que, por trás da fachada pública do ecletismo, pode existir uma recusa dogmática à posse de aspectos desconhecidos da experiência literária”. Disso resulta o surgimento dessa figura que está ficando familiar e nossos círculos universitários: aquele que tudo conhece sobre críticos, teóricos, poetas e romancistas estrangeiros mas pouco sabe sobre o que vem se fazendo em nossa própria literatura. Contra essa posição, estão reagindo alguns críticos. Citaria, entre outros, um Eduardo Portella, um José Guilherme Merquior, um Benedito Nu-

nes, um Oswaldino Marques (agora um tanto silencioso) mas dos primeiros a escrever no Brasil sobre as teorias de Carnap, Charles Morris, Cassier e os poetas-críticos Pound e T. S. Eliot.

— VIII —

A formação do crítico literário na universidade deve ser um dos objetivos dos cursos de pós-graduação. Por isso, os programas de teoria da literatura não podem prescindir de vasto elemento de disciplinas para que possa assegurar, aos jovens, com vocação para os estudos críticos, uma formação tanto quanto possível completa. Foi pensando nesses aspectos do ensino da literatura que procurei dar ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Universidade Federal de Pernambuco um sólido embasamento científico e filosófico. Atualmente, temos doze doutores e quinze mestres trabalhando em nosso Programa. O currículo do Curso, — nas duas áreas de concentração — Teoria Literária e Lingüística — conta com um total de 58 disciplinas. Na teoria da literatura, oferecemos 16 disciplinas na área de concentração e 14 no domínio conexo. A Filosofia da Ciência Literária é disciplina obrigatória, ministrada por um doutor em Filosofia da Linguagem e Teoria Crítica, graduado na Universidade de Erlangen, na Alemanha. Nesse curso são enfocadas as relações entre literatura e filosofia, o caráter das proposições da ciência literária, em epistemologia da obra de arte literária, visão estética, dimensão específica da criação literária e as relações dialéticas entre autor, obra, leitor e crítico. Para ministrar Hermenêutica da Literatura, a Alemanha nos enviou de Frankfurt o Dr. Volker Peter Stittgen. Ele ministra Teoria da exegese de Textos, numa visão abrangente desde Schleiermacher, passando por Dilthey, Heidegger, Gadamer, Habermas e Steiger. Problemas como o círculo hermenêutico na interpretação, a consciência crítica da tradição e da história, a crítica hermenêutica e a arte da interpretação são bem conhecidos e estudados pelos nossos alunos. A Fenomenologia também é ministrada por um doutor em Filosofia e Teoria da Linguagem, o prof. George Browne, que ensina teoria da intuição e limites da investigação e da aplicação do método fenomenológico ao estudo da obra de arte literária.

A crítica literária é também ministrada por professores com ampla formação filosófica. Leônidas Câmara, titular de Estética e Livre Docente em Teoria da Literatura, juntamente com o Dr. Volker,

se ocupa da Escola de Teoria Crítica de Frankfurt: Adorno, Walter Benjamin e outros. A Literatura Comparada não se mistura dentro da velha perspectiva oferecida por cursos monográficos, tais como “Victor Hugo no Brasil”, ou “Leopardi e Álvares de Azevedo”. Nela estudamos as escolas comparatistas, a história dos temas, dos estilos, das técnicas e dos métodos internacionais da expressão literária, assim como a contribuição das “literatura nacionais” aos critérios e padrões supra-nacionais da Literatura.

No domínio conexo, a Lógica Simbólica comanda os estudos nessa área. Sem teoria dos modelos lógicos, sem cálculos de sentenças e predicados, sem modelos de argumentos na linguagem natural, sem o domínio dos próprios símbolos analíticos, como se poderia ter acesso a certos textos, especialmente os textos de pragmática literária e lingüística?

Todavia, o espectro das disciplinas que devem figurar num currículo que se propõe a formar críticos literários, tem de ser generosamente amplo. Mesmo porque a teoria literária não se confina a uma geometria meramente euclidiana, com conceitos e processos operatórios limitados temporal e especialmente por coordenadas cartesianas. A própria fenomenologia da dimensão temporal veio demonstrar, desde Einstein, que ao lado do tempo empírico, medido pelo relógio mecânico, ou o tempo psicológico, há um tempo relativístico, além de uma concepção termodinâmica do tempo definida como entropia. A leitura estrutural de um poema, sempre medida pelo tempo empírico, é muito mais breve do que uma leitura que tem de considerar imensos espaços silenciosos do texto, imensas zonas habitadas apenas por imagens, imagens que se desdobram em novas imagens sempre que percepção e memória se conjugam e passam a atuar como fatores condicionantes da ação. Como o estrutural é uma grade — grade aparentemente determinada pela geometria euclidiana — a análise lingüística do poema, ao contrário do que julga Jakobson, está profundamente subordinada ao império da Poética, ou seja aos domínios da Teoria Literária.

Desde Baudelaire, e especialmente de Mallarmé, que o conceito de silêncio tornou-se o conceito chave da poesia moderna. Esse conceito é que proporciona a **praxis** poética internacional dos poetas contemporâneos, ou pelo menos a **praxis** dos melhores poetas de nosso tempo. A poesia é um edifício solitário — afirmou Mallarmé — onde ecoa incessantemente a música das palavras. É preciso ter ouvidos afiados para ouvir essa música. Foi o que faltou a muitos de nos-

soos críticos que, não atentando para o fato de que a poesia é o único gênero em que efetivamente possuímos uma bela tradição, recusaram-se a ler os poetas que apareceram no período compreendido entre 1945-1970. É contra essa miopia que começa a levantar-se algumas vozes autorizadas no país. Uma valorização dos poetas renegados — poetas surgidos entre a Geração 45 e o Concretismo — começa a ser feita através de uma leitura atenta de seus textos nos cursos de pós-graduação. Até há pouco, os nossos críticos, apesar de bem equipados teoricamente, possuíam um ar de “águias enfermas”, para utilizar uma frase ao gosto do poeta Hugo Hoffmannsthal. Foi isso que fez com que a poesia brasileira escrita entre 50 a 70, parecesse estar limitada a João Cabral e os vanguardas, especialmente o Concretismo. A verdade é que os poetas aparecidos nesse período continuam desconhecidos. Seus livros estão escritos dentro da melhor praxis internacional da poesia, mas não foram lidos.

O excesso de teorização embotou a capacidade de nossos críticos para descobrir bons poemas. Num país como o nosso, limitar a poesia a João Cabral e a mais três ou quatro poetas das gerações anteriores é realmente uma limitação inaceitável pelos jovens que começam a dominar os postulados de certas escolas de teoria crítica, como a de Frankfurt, onde não faz muito que começaram a ser editados os livros mais importantes de Adorno e Walter Benjamin sobre crítica literária. É preciso não esquecer que o excesso de teorias cansa os leitores, especialmente quando tais teorias não são originais, e que, no caso brasileiro, o silêncio já começa a se fazer sobre a poesia de Cabral. É por isso que precisamos desenvolver os estudos filosóficos na pós-graduação em letras e lingüística, pois se estão corretas as teses de Bergson, na **Evolução Creadora**, a intuição estética é a única que nos faz perceber aquela “individualidade das coisas que escapam à percepção comum, encaminhada a reter dos objetos somente as impressões úteis para os fins da ação. É preciso reconhecer em nossa literatura a existência de uma nova poesia e reconhecer isso é reconhecer a existência daquilo a que Eduardo Portella vem denominando a **Literatura Brasileira em Processo**.

QUESTÕES A MARGEM DE "ALGUNS ASPECTOS DOS ESTUDOS LITERÁRIOS E DO ENSINO DA CRÍTICA NOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO", DE CÉSAR LEAL E LEVANTADOS POR IRMA CHAVES

Uma vez que o professor César Leal disse não se importar com as contestações, sinto-me à vontade para afirmar que tenho muitas discordâncias quanto ao que ele acaba de expor. Fiquem tranquilos os ouvintes, pois não farei uma conferência paralela. Dentro dos 10 minutos que me cabem, procurarei apenas, através da análise de algumas particularidades, definir uma posição teórica e ideológica diferente daquela que guia as palavras do expositor.

Situarei minhas observações em dois níveis que se implicam mutuamente: 1.º, num nível mais amplo que concerne a uma política universitária global afetando negativamente a chamada área das ciências humanas, tal como denunciou com muita propriedade o prof. César; 2.º, num nível mais específico que diz respeito a posições teóricas e metodológicas relativas ao ensino e/ou estudo da teoria da literatura e da crítica literária. Começemos pela Reforma Universitária. A ênfase que ela confere à técnica não me parece um mal em si. É preciso deslocar para as diretrizes ideológicas que a engendraram, os ataques que tantas vezes a responsabilizam pelo descaso a que estão submetidos, entre outros, os estudos literários. Funcionando como anteparo de acusações, a ênfase referida deixa ao abrigo questões mais graves, como seja, considerar opostos os planos técnico e humano, as ciências ditas da natureza versus as humanidades. Desta oposição resulta, de um lado, uma visão da técnica como algo que se situa no âmbito da pura objetividade, divorciada do homem e, via de regra, atuando contra ele; de outro lado, se pensarmos particularmente na

literatura, temos como resultado uma concepção desta como território dos deuses, campo da pura subjetividade, transcendência tão destinada à fruição que se nega a qualquer abordagem objetiva, ou seja, científica. Chegamos assim a outra oposição — sujeito X objeto — que se acha fundamente enraizada nos argumentos que concedem à tecnologia o privilégio de promotora exclusiva do desenvolvimento nacional. É hora de verificarmos que este privilégio decorre de uma opção de desenvolvimento material e massificador que elide qualquer traço individualizador do sujeito.

A política da universidade, portanto, é traçada por uma ideologia gerada fora dela, razão porque não é possível compartilhar da esperança do prof. César Leal, quando afirma que os obstáculos que dificultam os estudos de letras podem ser removidos **quando na cúpula da universidade se encontram humanistas**. Pelo mesmo motivo, não posso concordar que a remoção de tais obstáculos logre ser alcançada “se os professores de literatura e de lingüística se mostrarem interessados em ocupar as funções que lhes são delegadas pela universidade moderna”. Explico: Uma cúpula universitária eventualmente humanista não pode mais do que promover soluções paliativas, em vista mesmo da sua transitoriedade e da posição passiva do sistema que ela dirige. Quanto aos professores, caso se limitem a ocupar funções delegadas, estarão sancionando aqueles mesmos obstáculos que prejudicam seu trabalho.

Entendo que, um papel efetivo na correção dos desvios apontados na Reforma Universitária, só poderia ser desempenhado se o “corpus” universitário se organizasse num constante diálogo entre seus vários estratos, aí incluídos, obviamente, os estudantes. A partir do debate contínuo de idéias, acredito que a universidade pudesse atuar de forma eficaz no meio que a justifica e que a sustenta, o social, definindo a sua própria política e influenciando na elaboração de uma política nacional, sem a ela se impor nem se submeter.

Outro ponto que se liga aos já colocados é aquele que diz respeito à tão decantada subserviência do brasileiro a tudo que é estrangeiro. Não vamos aqui negar que, desde Caminha, as miçangas nos atraem. Entretanto, cabe perguntar: por que somos fascinados por elas? Acho que a questão sequer é tocada se a encaramos como “tendência inata” que se caracteriza como “incapacidade para o pensamento criador”. Deixando de lado a discussão deste estigma racial, basta que pensemos na política editorial, na orientação consumista dos meios de comunicação, nos cerceamentos da vida cultural, para que nos defrontemos outra vez com a mesma ideologia que, desde a colo-

nização, sufoca as tendências criativas do brasileiro com suas diretrizes alheias ao humano.

Se não refletimos e questionamos aquelas estruturas que articularam o "Brasil doutor" de Oswald de Andrade, ainda tão vivo na eloquência e na erudição de hoje, continuaremos a repetir não só as lições da Sorbonne e do MIT, mas as de Wall Street também.

Passando agora ao 2.º nível de que falei antes, e em consonância com o que já foi dito, penso que um curso de pós-graduação deve se caracterizar pelo debate e pela pesquisa, pela busca estimulante que considera o já feito, mas precisa ir adiante. Concordo, evidentemente, com o prof. César Leal, quando ele propõe "um vasto elenco de disciplinas" à escolha dos estudantes de pós-graduação. Entretanto, gostaria que esse elenco se formasse sem preconceitos teóricos. E mais, que a burocracia universitária não provocasse o seu enriquecimento, permitindo que ele fosse constantemente reelaborado a partir daquela troca de idéias que foi proposta antes para a Universidade como um todo. Que sejam apresentadas e discutidas as posições fenomenológicas, estilísticas, historicistas, lingüísticas, formalistas, estruturalistas (atenção para o plural) e até — por que não? — impressionistas. Porque, se o uso de uma metodologia é importante no trato com o objeto literário, mais importante é a consciência da teoria que informa o método, para que o sujeito deixe "falar" o objeto dos seus estudos.

Se o clima é de procura, a contribuição estrangeira deixa de ser nociva para se transformar em instigadora de caminhos próprios. Se pressupostos são testados, os autores nacionais serão trazidos para o confronto com os demais. Se o professor questiona seu poder e seu saber, abre a trilha para que seus alunos deixem de receber seus ensinamentos como palavra sagrada e daí a duvidar dos roteiros, podendo então ultrapassar o estágio da adaptação de modelos já prontos à nossa realidade e chegar à criatividade tão falada e desejada (?) por todos.

E o mesmo vale para a graduação.

Irma Chaves Pessoa Monteiro

DA EXISTÊNCIA PRECÁRIA: O SISTEMA INTELECTUAL NO BRASIL

A Lu, Bené e Maria Sílvia

1. Reflexão geral.

Espera-se de um ensaísta que haja entre ele e seu tema uma certa distância, para que deste relativo hiato, espaço ainda não habitado por palavras, se originé a perspectiva crítica que deverá orientar sua abordagem. Mas em certos casos esta regra é de execução quase impossível. Como pretender alguma isenção diante do segmento profissional a que se pertence e não desviar por um memorialismo complacente ou um catálogo de queixas? E como distinguir a priori esta preocupação como o seu segmento profissional de sua ocupação pelos valores de sua classe social? Por estas razões, confesso desconfiar do caráter ensaístico deste “ensaio”, mas confesso, ainda, que ele hoje se impõe como um momento de revisão de mim mesmo, na tentativa — seu êxito é quase impossível — de me indagar sobre a posição que, em nossa sociedade, ocupa a “família” a que pertencemos. Ora, a não ser no seu retórico, só nos perguntamos sobre o que não temos ainda resposta. O interesse do intelectual por seu segmento manifesta portanto a dificuldade de saber situar-se, a sensação de falta de solo e, ao mesmo tempo, a premente necessidade de conhecê-lo. É o próprio momento nacional que provoca esta insegurança e, na tentativa talvez de diminuir a sua angústia, a busca — não de ultrapassá-la, pois a palavra não tem esta virtude — de entendê-la. Dizemos momento nacional porque este, alijando a criticidade da vida social, e sendo esta a marca característica da atividade intelectual leva-nos de imediato a

nos perguntar se de fato existimos, se já não deixamos de existir ou se nem sequer ainda começamos nossa existência.

É dentro de tais limites — uma vontade ensaio talvez irrealizável — e dentro de tal conjuntura — o medo, a raiva impotente, os pés sem chão — que este 'ensaio' se oferece.

Muito mais do que na América Espanhola, onde as culturas nativas embora desarticuladas, perduram sob a forma de resíduos (mitos, lendas, costumes, modos de conduta, monumentos), passíveis de entrarem, como peças, em novas articulações, entre nós a cultura se impôs de cima, como parte de uma política de terra arrasada. A cultura se fez privilégio do branco, que só se interessava pelas formas indígenas como maneira de melhor aculturar, i. e., de destruir o seu possuidor (a experiência do teatro jesuítico, a tradução dos catecismos). A cultura nativa não subsistiu nem sequer sob a maneira de rio subterrâneo e seus traços foram transmitidos apenas à população marginalizada, incapaz de ser socialmente reconhecida, dos mamelucos. Ao mesmo tempo em que esta destruição se cumpria, estabeleciam-se as primeiras cidades e, dentro destas, os conflitos entre os reinóis e os brancos de "segunda classe", os já aqui nascidos, os quais não tinham voz de mando senão quando assimilados à administração metropolitana. Ou seja, enquanto confundidos com um corpo social que deles precisava fisicamente, mas que lhes impunha a sua inexistência enquanto possível produtores de bens simbólicos diferenciados. A situação é bem conhecida pela parte satírica de Gregório de Matos, incapaz de sentir-se integrado quer entre os portugueses, quer entre os brancos de segunda classe. Extraviado entre o reinol e o brasileiro, Gregório, o enraizado desenraizado, formula a situação típica do intelectual em um quadro colonial. Sua crítica se faz indiscriminada, abrange os dois grupos, motivando o paralelismo que divide o quarteto ao meio:

Ontem simples sacerdote,
hoje uma grã divindade
ontem salvagem notório
hoje encoberto ignorante ("A Cidade da Bahia")...

A igualdade crítica resultava de não se ligar o poeta à nenhuma fidelidade. Mas, como não há espaço onde inexista um centro de gravidade que atraia e determine o modo de mentar e agir de seus ocupantes, a crítica indiscriminada de Gregório havia de ser de algum modo **ancorada**. Este modo lhe fornece o moralismo barroco:

Todos somos ruins, todos perversos,
Só nos distingue o vício e a virtude,

De que uns são comensais, outros adversos ("Aos Vícios").
Através dele, Gregório se identificava a um segmento social, inexistente na Bahia, deixado no além-mar.

Não lembramos o exemplo de Gregório senão porque ele inaugura um dos traços constantes do que será o sistema intelectual brasileiro: a sensação, ingênua ou fraudulenta, conforme o caso, que têm seus participantes de não pertencerem a nenhum grupo social, de estarem como soltos no espaço dos interesses sociais. Daí o frequente traço moralista da produção de nossos intelectuais. Seu exemplo ainda importa porque fundamenta a razão da nostalgia que impregna o intelectual brasileiro, existente mesmo antes de que, com o romantismo, o sentimento se convertesse em uma característica da "profissão". Somos críticos com o que vemos em torno, não porque o visto não seja criticável, mas porque nos sentimos com direito a viver noutro lugar. Mas os traços apontados, moralismo, desenraizamento, criticidade, não caracterizam o grosso da rarefeita produção colonial. Ela, ao contrário, se distingue pelo tom eloquente, balofo e vazio, pela palavra teatralizada, "restos de janta abaianada", que a tornavam aceitável, enquanto ociosa, pelas sucursais do paço. Assim como fizemos com Gregório, só a recordamos na medida em que ela enuncia um traço que percorre nossa tradição cultural. Por certo, o modernismo a tornou resível, desprestigiada, própria dos palanques oficiais e dos oradores de subúrbio. Contudo o mesmo não se pode declarar nem do material de que tantas vezes se vaia este retoricismo, o "sentimento nativista", o entusiasmo ante a exuberância dos trópicos, nem do que ela é a manifestação: a ausência de um emprego reflexivo e crítico.

Como não pretendo escrever um resumo histórico, esqueço o século XVIII mineiro e, com ele, o nativismo vibrante de Silva Alvarenga e o saudosismo "justificado" de Dirceu-Gonzaga, pois neste retrospecto interessa-me apenas apontar para marcas que constituem o nosso legado cultural. Ele portanto, consiste de uma cultura fundamentalmente **literária**, pois outra forma de expressão não podia vingar, onde a criatividade é determinada e, ao mesmo tempo, amainada pelo **desenraizamento** — a sensação de estar no lugar errado — e pelo **moralismo**, que leva o autor a uma posição de classe e simultaneamente, ao desprezo por tais categorias "sociológicas" e não "estéticas"; cultura ainda onde se abre como sulco **alternativo** o nativismo (precursor do nacionalismo) e o retoricismo. Sulco alternativo, deveremos acrescentar, apenas no sentido de dar um tom otimista à expressão,

emprestar-lhe um caráter empenhado, que, mesmo pelo acompanhamento do retoricismo, em nada apega a ausência de uma verdadeira reflexão.

Nossas considerações anteriores se ativeram ao período onde, se infere do que propriamente, inexistiu um sistema intelectual, pois, como já escreveu A. Cândido (1959, I, 18-19), este supõe um polo produtor, um polo receptor e um meio de transmissão. Ora sendo a imprensa local proibida durante a colônia — introduzida apenas no início do século XIX — inexistindo uma massa de leitores que levasse os escritores a modificar os padrões europeus, obviamente não se poderia falar então em sistema intelectual. Isso significa dizer que, quando este se forma, já o esperam certas marcas, que só teriam sido modificadas caso as condições sociais determinantes se tornassem outras. Isso entretanto não se deu. A fuga da família real para o Rio, causadora, conforme o testemunho dos viajantes, de acentuadas melhorias do ponto de vista urbanístico e de consequências políticas quase imediatas, culturalmente, porém, foi de menor impacto. Poderíamos mesmo dizer: ela apenas trouxe o centro para mais perto de nós. Mas, como o mostra o exame das bibliotecas encontradas pelo país por Spix e Von Martius e o de um nobre culto, o conde Barca, recentemente estudada por Maria Beatriz Nizza da Silva, este centro culturalmente, não era um centro, mas uma sucursal das literaturas de língua inglesa e francesa. Na viagem para o Distrito Diamantino, os pesquisadores alemães encontram-se com um rico e famoso proprietário, que lhes mostra “sua biblioteca portátil”, grande raridade no país, que constava de algumas obras de Rousseau, Voltaire e outros (Spix e Von Martius: 1823, 1,14). Em Sabará, encontrarão “homem ilustrado e amabilíssimo”, em cuja biblioteca “vimos com grande gáudio, além de muitos livros ingleses e franceses também obras de Buffon e uma edição de Lineu (...)” (idem 17).

Nada nos garante que tais bibliotecas tivessem sido formadas após a chegada de D. João VI. O fato é que elas apresentam a mesma dominância de obras inglesas e francesas que será encontrada no acervo da pertencente ao conde da Barca, companheiro da migração real (cf. M. B. Nizza da Silva: 1977, 115 ss). Muito menos se poderia pensar que a chegada da corte houvesse, sequer indiretamente, habitado um maior número de leitores à prática da consulta aos livros. Nos mais diferentes pontos do país, os mais diversos viajantes são unânimes em acentuar ou o descaço em que acham as raras bibliotecas ou a nenhuma frequência a elas. Um deles, o americano naturalizado Thomas Ewbank, chega ironicamente a supor a propósito da biblioteca do mos-

teiro de São Bento do Rio, que seus leitores se comportavam como formigas, “esses perseverantes buscadores de sabedoria devem descender de formigas” (Ewbank: 1856. I, 129) tamanho era o estrago que os livros mostravam.

Tampouco poderíamos falar em mudanças drásticas com a proclamação da Independência política. Os eventos que se dão durante o reinado dos dois imperadores — as lutas pela consolidação da unidade nacional, as brigas das facções políticas estampadas pela imprensa, a guerra do Paraguai, a campanha abolicionista — retificam ou estimulam traços já anteriormente encontrados: o nativismo, agora romanticamente insuflado, a tradição do palco e da tribuna, o verbalismo inflamado, o tom moralista — que encontraria em Machado seu grande porta voz —, a nostalgia do desenraizado (Estiola ao contrário a mordacidade de Gregório. Como, entretanto aqui já se configura bens simbólicos —, devemos nos deter com mais vagar no período.

Até o século XIX, o público do escritor brasileiro era mais um fantasma que uma realidade. As academias forneceram, no século XVIII, o seu simulacro. Formava-se uma cultura oral — que melhor precisaremos adiante como auditiva —, que tinha no púlpito e na tribuna os seus veículos por excelência. Os sucessos pós-independência legitimarão este quadro. Destacando-se como orador, não importa até que pela forma escrita, pelos artigos panfletários e poemas arrebatados, o escritor brasileiro encontra sua “vocação patriótica-sentimental” (A. Cândido: 1973, 81), empenha-se nas campanhas nacionais e assim ganha o beneplácito imperial, que favorece, tão logo terminada a adolescência boêmia, para ainda usarmos a caracterização de A. Cândido, sua futura “servidão burocrática”. Assim, embora o romantismo já tivesse tipografias à sua disposição, a literatura continuava fundamentalmente cúmplice da oralidade. E a maneira de converter a página escrita em forma oral consistia em oferecer uma leitura fácil, fluente, embalada pela ritimicidade dos versos iguais (Gonçalves Dias) e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental. É bastante sugestiva, para entendermos a imagem do leitor pela qual se guiava o romancista, a maneira como Alencar imagina o seu: “... embalando-se na macia e cômoda rede”, na “hora mais ardente da sesta”, folheando as páginas de seu escrito, “para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado” (“Prólogo” de *Iracema*). Quando o tema não favorece tal relaxamento, o escritor há de se esforçar em não cansar seu leitor, pois doutro modo as revistas e jornais da família, consumidas pelo público feminino e pelos jovens ainda não iniciados, não se interessariam por crônicas e folhetins. A forma escrita da literatura fazia-se a sucursal de uma circulação permanentemente

oral. Daí, referindo-se às poesias republicanas, dos últimos anos do império, dizer J. Veríssimo que “nem os governantes, nem o povo as liam, e os poetas catequisavam-se entre si” (J. Veríssimo: 1903, 45). Donde o curioso paradoxo de haver para o livro, eu creio que há aqui liberdade para dizermos quanto quisermos, porque o livro, pouco lido, não tem repercussão em o nosso meio” (idem, 45-6). E isso, entenda-se quando o escritor já é reconhecido.

Em síntese, o intelectual foi, entre nós, aceito não enquanto agente de idéias e de aprofundamento da linguagem, mas apenas enquanto orientador de caminhos: “Esta literatura militante chegou ao grande público como sermão, artigo, panfleto, o de cívica e o grande público aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia” (A. Cândido: 1973, 79). Por estas condições, o sistema intelectual tinha de se reduzir à sua vertente literária, muito embora, desde 1827, funcionassem, em Olinda e S. Paulo, as academias de direito. Elas representavam as primeiras instituições que poderiam se contrapor à unanimidade da palavra oralizada estabelecendo o hábito do texto escrito e a paciência de sua decifração. Isso contudo não se verificou porque, como observa a análise de A. Venâncio Filho sobre os cursos jurídicos, as escolas de direito vieram ainda legitimar a prática da tribuna e da eloquência que cedo caracterizaram os nossos *literatti*. Assim, poucos anos após a sua fundação, em relatório de 1841, Maciel Monteiro se queixava do estado calamitoso da Escola de Olinda, apontando um rol de causas que nos interessa lembrar: a) mau preparo dos estudantes admitidos à matrícula; b) o ensino dos professores do Colégio das Artes, em suas próprias causas, por dinheiro, de matérias de suas cadeiras; c) pouca autoridade do diretor em face dos Estatutos, que facultam quarenta faltas, (...) sem a conferência dos lentes, e em parte pelo escasso interesse dos lentes (...); e) a resolução de 19 de agosto de 1873, que dispensa o tempo das matrículas” (Venâncio Filho: 1977, 56). Nossos cursos universitários já começaram, portanto, com uma queixa que as permanece até hoje: o despreparo e desinteresse dos estudantes (1) o pequeno salário dos professores (2) que os obrigam a “bicos” variados, seu desinteresse pelo que fazem e, acrescentam outros documentos, o afilhamento em suas escolhas. Por outro lado, o exame das obras jurídicas consumidas no Brasil, durante a permanência de D. João VI, mostra um quadro que tampouco se modificaria com a fundação das academias de direito: se compararmos as referências de Verney aos estudos jurídicos em Portugal, no séc. XVIII, com aquilo que efetivamente se consumia no Rio em matéria de direito, observamos uma mudança

importante: a cultura jurídica perdeu o seu caráter teórico e erudito para se apresentar como eminentemente prática” (M. B. Nizza da Silva: 1977, 118, grifo nosso). A observação da historiadora transcende o aspecto local e, junto a documentos anteriores e observações relativas a períodos posteriores, desmente a crença de que somos eminentemente voltados para temas teóricos. Tollenare, que fixou semanalmente suas impressões de Pernambuco entre 1816 e 1818, notava com simplicidade acerca de seus habitantes que “a indolência dos espíritos”, podemos explicar este descaso pela ausência de condições que provocassem a necessidade, de teorizar. Ela só se impõe quando surgem problemas para os quais às soluções propostas parecem insuficientes. Ora, o próprio do estatuto colonial é ter as soluções pré-fabricadas ou ainda não crer na própria capacidade de contribuir para um novo equacionamento ou ainda, por parte dos que deveriam ser os agentes problematizadores, de antes de esforçarem por parecer possuidores de totais galardões do que os merecerem. Por um encaminhamento diverso, é o que já dizia Sérgio Buarque: “De onde, por vezes, certo tipo de erudição sobretudo formal e exterior, onde os apelidos raros, os epítetos supostamente científicos, as citações em língua estranha se destinam a deslumbrar o leitor como se fossem coleção de pedras brilhantes e preciosas” (S. Buarque de Holanda: 1946, 125). Deixemos por ora, contudo, a questão do antiteoricismo do intelectual brasileiro e voltemos à realidade dos cursos jurídicos. Não se poderia, por certo, exigir daquelas academias, em seus primeiros tempos, uma formação de fatos universitária, mesmo porque seus primeiros docentes eram no máximo formados na tradição das sebtas de Coimbra. Mas os testemunhos apresentados por Venâncio e, assistematicamente, já trazidos por G. Freire, nos mostram quadro mais grave: seus títulos eram procurados como meio de legitimação social, a carta de bacharel favorecendo a ascensão política de seu detentor, ora dignificando o ócio do estamento aristocrata. Para os que se interessavam pelas matérias ensinadas, o que recebiam era o conhecimento dos receituários e das legislações positivas. As escolas assim favoreciam o culto da prática, da improvisação das defesas e o horror ao teórico, algo tido como desligado da realidade e que dadas as razões que apontamos, de fato o era. Vemos, portanto, que nossos primeiros cursos superiores ofereceram, não uma resistência, mas uma via de enlace entre a oralidade vinda de trás e a praticidade que ora se explicita. O intelectual brasileiro por assim dizer receava (e receia) a sua própria profissão e procura a curva de menor resistência quanto à audiência que o espera.

A conclusão a que chegamos não deixa de parecer estranha considerando-se que o mecenatismo estatal o deixava a salvo da necessidade de conquistar um público — que, entre nós, seria utópico. A conclusão tampouco parece se casar com o fato de a linguagem procurada pelo intelectual, fosse o letrado, fosse o bacharel, pouco tivesse em comum com a fala popular, ao contrário, dela se querendo distante pelo vocábulo raro e a construção arrevesada. Mas, pensando bem, não há razão para a estranheza. A linguagem culta apresentava um torneio rebuscado, não para que se afastasse do público, mas, exatamente, para que fosse reconhecida como **marca de doutor**. O fato seria contraditório caso se tratasse de textos feitos para serem efetivamente lidos e não discursados, depois do jantar, sendo mesmo durante as refeições tampouco muito menos parece necessário esforço para compreendermos que não há contradição entre tal estilo alambicado e a alegada facilidade de leitura que se impunha: raro era o estilo, não as idéias. Quanto a estas, o intelectual oitocentista brasileiro se contentava em estar em dia, na medida do possível, com as novidades européias, adquirindo ou perdendo prestígio na proporção em que **divulgava** ou não as idéias lá dominantes. Pois, desde a sua legitimação, o sistema intelectual brasileiro se tem caracterizado pelo receio de ser original. Neste ponto, as palavras de J. Veríssimo ainda ficam aquém de seu alvo: “Não fazendo senão repetir servilmente o estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem idéias próprias, com imensas lacunas de erudição, e não menores deficiências da instrução comum hoje aos homens de mediana cultura dos países que pretendemos imitar e seguir, nós não podemos competir diante dos nossos leitores com o que eles de lá recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em seguida” (J. Veríssimo: 1898, 13). Tudo isso está bem dito, mas nos cabe ir adiante: a repetição servil do estrangeiro não resultava apenas de lacunas do processo pedagógico; era uma exigência forçosa, conquanto inconsciente, doutros aspectos do sistema. Pois, como pretender alguma originalidade se o receptor não poderia acatar senão os distintivos da linguagem culta, faltando-lhe interesse e necessidade para o esforço especulativo; E como supor que o intelectual se colocasse o problema se também ele se educara nos princípios da praticidade e na confusão entre teoricidade e palavra vazia, sem lastro? Culpar o receptor ou o escritor pela fragilidade dos produtos seria ridículo: uns e outros pertencem ao mesmo sistema, que, enquanto superestrutural, não poderia se remodelar pelo esforço de alguns de seus agentes. Estabelecia-se assim a homogeneidade do meio termo, que permanece como nossa característica. Os que dela procuraram escapar, ficaram sujeitos às penas

do anonimato (Sousândrade, Corpo Santo, Kilkerry). A capacidade de se integrar, de conseguir ser aceito sem pagar o preço da superficialidade e do inacabamento foi privilégio de um Machado, que dava piparotes tão polidos em seu leitor que ele antes louvava a fluência castiça de seu estilo... Contudo a maneira como Machado tem sido lido, quer por seus seguidores, com o realce de suas figuras de estilo, de seu humor, do que deve a quem, de seu cerebralismo no entanto ameno. Mostra a capacidade ociosa em que mantemos o seu texto. (Não irei abrir as necessárias exceções pois sempre haverá alguém que assim se julgue ofendido).

Em consequência do enlace estabelecido — textos declamativos, “práticos”, zelosos das insígnias reservadas ao estilo culto, divulgadores de pensamentos muitas vezes mal assimilados, resulta quer o desinteresse pelo debate intelectual, quer, e principalmente, o donatismo. Desinteresse e dogmatismo são, no caso, verso e reverso da mesma realidade. Como efeito, como poderíamos imaginar situação diferente se os defensores de uma posição encontravam suas fontes em correntes de pensamento cujas matrizes se mantinham longe, impedindo o contato direto dos discípulos e o seu acompanhamento das discrepâncias, alternativas e desenvolvimentos do modelo diretor? Além do mais, o desenraizamento do discípulo, o impedia de tomar a realidade local como campo de prova e/ou de retificação das formulações originais. A propósito dos positivistas, Sérgio de Holanda escreveu uma das melhores páginas a respeito da questão: “é realmente edificante a certeza que punham aqueles homens no triunfo, final das novas idéias” (S. Buarque de Holanda: 1936, 117). Mas, logo indaga: “Não existiria, à base dessa confiança no poder milagroso das idéias, um secreto horror à nossa realidade?” (idem, 118). Daí a oposição, Tão nossa, entre o gabinete e a rua, entre as idéias e a vida. O intelectual se fechava com seus livros e seus princípios e, do mesmo modo que indiferente ao calor tropical, abafava o corpo como um inimigo à vista, a quem ou destruía ou por quem seria destruído. Criava-se assim uma cultura **para fora**, pra inglês ver, como diz tão bem a expressão popular, em que toda discussão era ressentida como ofensa pessoal. Outra vez, não se trata de criticar os protagonistas, apesar da mediocridade da cena. Para que fosse criticáveis, era preciso que houvesse alguma alternativa e esta era tão inexistente quanto a opção dos gêmeos Pedro e Paulo pela monarquia e pela república, escolha tamanha que, ao longo de suas carreiras políticas, podiam vir a trocar de papéis. A lembrança do **Esaú e Jacó** tem a finalidade de acentuar um aspecto do romance machadiano que esperamos vir a desenvolver noutro ensaio. Como sabe seu leitor, Flora, amada pelos dois, se mostra incapaz de decidir entre um

ou outro. Seria possível fazê-lo se o único detalhe que os diferenciava não constituía uma diferença verdadeira? Que o republicano depois se tornasse crítico do regime e o ex-monarquista, seu defensor, revela, que o que importava aos gêmeos era a desavença, pois sem elas não teriam identidade. O motivo pelo qual divergiam, nenhuma importância. Afinal, que coisas seriam monarquia e república senão formas políticas distintas capazes de abrigar a necessidade de diferenciação de pessoas tão semelhantes forma que poria em cena protagonistas diferentes, a mordacidade machadiana tenha sido mais penetrante e, por isso mesmo, menos percebida. O dilema de Flora não o entendamos, é o dilema do intelectual, conforme Machado se via e a seus pares. (Não parece arbitraria a comparação que o conselheiro Aires dela faz com um pintor que nunca dá seu trabalho por concluído, i. e., incapaz de levar adiante uma escolha). Tendo Flora como paradigma, o intelectual não tinha alternativa e, como ela, desconhecia a razão desta impossibilidade. Sobre tal fechamento, pesava sem dúvida o caráter de economia dependente do país, a manutenção quase intocada de sua estrutura latifundiária: "... um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neo-clássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social" (R. Schwarz: 1973, 158). A afirmação de Schwarz parece-nos no entanto faltar a observação das mediações necessárias entre a intocabilidade econômica e o sistema intelectual. Na sua falta, a passagem poderia dar lugar a uma interpretação rígida: a uma economia exportadora de matérias haveria de corresponder uma sociedade importadora de cultura. Este efeito direto será correto apenas se as instituições de cultura estiverem de tal modo entrosadas com o aparelho estatal que não haja possibilidade de reação à completa dependência. A formação do sistema cultural alemão poderá servir de exemplo. Ainda sob Frederico da Prússia, era de bom tom falar e escrever em francês. Ora, o pequeno ducado de Weimar, que não se destacava nem política nem economicamente, tornou-se o centro que, a partir de Goethe, congregou os detonadores da grande cultura alemã. E lembre-se que a Alemanha nem se forma, o Estado já se depara com instituições culturais de prestígio, como a Universidade e com um sistema intelectual que não poderia ser simplesmente desprezado, a não ser que o regime político pretendesse a limpeza completa, que o nazismo efetuará, de seus quadros. Entre nós, em troca, o sistema intelectual é incipientemente legitimado (3) com a independência e a unificação política do país, o qual, durante o 2.º reinado, se mostra economicamente estável e politicamente equilibrado, devido à alternância do poder dos partidos conservador e liberal. Por que então os fatores político-econômicos

provocaram tamanha subservitude de debates e o próprio estado de auto satisfação do país eliminasse a repercussão das linhas de pensamento rebelde. Talvez não pudesse ser doutro modo, mas o fato é que as características de nosso sistema intelectual não me parecem explicáveis simplesmente pelo tipo de relações econômicas que nos caracterizaram. Talvez uma melhor hipótese, capaz de desvelar as instâncias mediadoras, se encontre na ausência de meios, por parte das classes oprimidas e dos segmentos sociais desprivilegiados, de promoverem suas aspirações, de formularem sua oposição à cultura oficializada. (Neste sentido, o estudo de Lima Barreto poderá nos trazer elementos que ora nos faltam). Ou, dito por outro torneio, da desnecessidade, por parte dos grupos sociais em condições de se expressar, de forjarem linhas ideológicas contrárias à **cordialidade** oficializada. No império, isso não se impunha porque os partidos existentes representavam o mesmo grupo social. E tampouco na república recém-proclamada porque, dando razão a Machado, os novos “donos do poder” não representavam uma outra classe social, mas apenas um setor da mesma burguesia, não mais agora os intitulados do açúcar, mas os barões do café, os militares e os banqueiros (cf. Feara, R.: 1974, cap. IV. Como se tratava de uma burguesia igualmente “extrativa”, dependente do mercado externo, quer para a colocação de suas colheitas, quer para a obtenção de empréstimos e respaldada do prestígio normalmente conservador das armas, a instância política brasileira não tinha necessidade e, daí, interesse, em modificar o panorama de nosso sistema intelectual. Continuávamos interessados em possuir alguns grandes nomes ornamentais, algumas águias de Haia, com o quais elites “produtoras” se satisfaziam. Sei da precariedade da hipótese, porque não domina o campo que ela inclui. Ela apenas se funda nas razões que, na década de 30, provocaram a formação da Universidade de S. Paulo. Sobre o seu núcleo, a Escola de Sociologia e Política viria a falar um de seus fundadores: “Em princípios de 1933, numa atribulada fase da vida paulista, considerável plêiades de intelectuais lançara, nesta cidade, um manifesto, que se há de tornar memorável com o correr dos tempos. Nesse documento, demonstravam que não tendo podido ver triunfante pela força das armas o seu ponto de vista, compreendiam, mais do que nunca, a profunda desarmonia existente entre as aspirações e a realidade político-econômica-social do país. Pregavam a urgente necessidade de se criarem escolas de formação de “elites” **em que se divulgassem as noções de política, sociologia e economia**, despertando e criando **uma** consciência nacional, capaz de orientar a administração pública, de acordo com a realidade do nosso meio (...) “Simonsen, R., 1937, 11, grifo nosso). As palavras do autor de certo modo ainda camuflam

o evento — a instituição seria uma maneira de os paulistas contribuírem para um abstrato bem nacional, como se não houvesse interesses particulares em jogo. O disfarce ideológico não chega contudo ao ponto de esconder o que intelectualmente esperavam: um escola que **divulgasse as noções** (cf. parte grifada)... Em uma perspectiva não comprometida, contudo, diria um de seus primeiros professores: “A fundação da Universidade de São Paulo (...) devia permitir a essas classes modestas começar a sua ascensão, obtendo diplomas que lhes abriam acesso às posições universitárias, de tal forma que a nossa missão universitária contribuiu para formar uma nova “elite”, (...) embora se entregasse à tarefa de solapar uma classe feudal que nos servia, é verdade, introduzido no Brasil, mas para servi-lhe em parte de caução e em parte de passatempo” (Lévi Strauss: 1955, 13).

Se cotejamos a “aspiração” de seu fundador com a interpretação sociológica de seu analista verificamos que a USP fugiu às pretensões com que fora criada, constituindo-se em uma brecha de importância contra a cultura ornamental e voltada para o supérfluo. É precioso a respeito o testemunho de um integrante de sua primeira leva de alunos: “... a oligarquia suscitou um “aprendiz de feiticeiro”: criou condições para formar intelectuais que a emprimissem, mas estes desenvolveram uma atitude e um pensamento radical de pequena burguesia, que a negaram” (Cândido, A.: 1974, 13).

Sob o estímulo de uma equipe de professores que incluía Lévi Strauss, Roger Bastide, Arbousse-Bastide, Ungaretti, posteriormente Radcliffe-Brown, constituindo-se um grupo de professores-pesquisadores que a partir da década de 50, transtornaria a visão ainda predominantemente historicista, factual e descritiva das ciências sociais no Brasil. Por esta primeira geração, na qual se incluem Rui Coelho, A. Cândido, Florestan Fernandes, o modernismo de 22 encontrou o necessário complemento universitário, capaz de levar adiante a proposta, ainda um tanto anárquica de 22, de repensar o país. A partir do exemplo de Cândido na crítica e na história de literatura, e de Florestan Fernandes, na sociologia, a que vieram se ligar os nomes de O. Ianni, F. H. Cardoso, Maria Isaura Pereira de Queirós, Maria Sílvia de Carvalho Franco, Emília Viotti, A. J. Gianotti, USP passou a fornecer levas de nomes que, no estudo de literatura **auditiva** da cultura brasileira. Mas a cunha assim aberta terá sido bastante para transformar nosso quadro cultural? Ao formularmos a pergunta, não supomos que seria possível uma modificação tão drástica que a cultura precedente parecesse como escrita noutra linguagem, para nós incompreensíveis. O tempo teria sido escasso para tanto, suficiente apenas para que se criasse uma nova camada, um novo tipo de

trabalho intelectual. Contudo, mesmo uma expectativa assim modesta não tem podido se cumprir. Pois, outra vez mostrando que não se pode pensar em um sistema intelectual desligadas de suas bases político-econômicas — embora, repitamos o óbvio, estas não expliquem aquelas sem a articulação de mediações — não deveremos esquecer que a história de nossa república é atravessada por momentos de “recessão da atividade crítica” (C. Guilherme Mota: 1975, 45), Os períodos de liberdade se intercalando entre fases discricionárias e ditatoriais. Ao reflexo da liberdade passa a corresponder a retração do pensamento transformador cujos agentes são afastados, perseguidos, no melhor dos casos, marginalizados a esta retração correspondente o revigoramento das velhas matrizes do pensar, do fazer e do dizer. O fenômeno ainda seria contornável se as velhas matrizes fossem capazes de atrair seus velhos representantes ou seus epígonos. Mas, ao contrário do que supõe muitos historiadores da cultura, não há coincidência, sequer aproximativa entre certa matriz de pensamento e certa corrente ideológica. Se assim fosse, à matriz geradora da frase oca, **auditiva**, submissa à impressão externa, haveria de corresponder a prática dos agentes da ordem autoritária e a conservadora. Infelizmente, a demarcação não é tão simples e maniqueísta. O fato extremamente grave quanto ao caráter do sistema intelectual brasileiro está em que autoritarismo dos regimes autocráticos se harmoniza com a tradição acrítica de nosso pensamento, com a sua falta de estímulo ante qualquer indagação teórica, com o seu modo de ousar de modo consequente. Desta forma, o autocratismo político estimula, seja até inconscientemente, **mesmo entre adversários**, o receio do pensamento reflexivo, a prática intuicionista e o temor de que a indagação teórica não passe de uma modalidade do escapismo. Assim a velha matriz se realimenta e passa a viver mesmo entre aqueles que ideologicamente se opõem às formas econômicas e políticas que lhe corresponderam. O pior do autoritarismo não está em que seus agentes sejam autoritários mas que seus adversários, pelos entraves da discussão crítica tendam para a mesma prática autoritária. E, do ponto de vista do sistema intelectual, o pior do autoritarismo é que ele acostuma a **intelligentzia** ao pensamento impositivo, que não precisa demonstrar, pois lhe basta apontar, mostrar com o dedo “a verdade”. No caso das nações econômica e culturalmente periféricas, como a nossa, esta consequência ainda se torna mais intensa, porque o seu horror à teorização própria as deixa duradouramente sujeitas à alheia. Ou seja, duradouramente dependentes doutras culturas. Pois, como não há prática consequente que não resulte de uma teorização prévia ou paralela, não ser capaz de teorizar significa, no melhor caso, adaptar, e, no caso normal, manter um estatuto colonial.

Para ilustrar o que digo, lembro o relato, esperando que a memória não me traia, que um amigo me fez de uma conversa que tivera com Kuaca, pouco antes de sua morte. O amigo, Lukacasiano ferrenho, indagava do mestre a sua opinião acerca, se bem recorde, da situação latino-americano, quando o velho filósofo o interrompeu para perguntar: vocês, no Brasil, já têm uma explicação para 64? De minha parte, hoje me digo: como poderíamos tê-lo se antes nos esforçamos em aplicar o que dizem os mestres europeus? Em nossa prática, ainda não aprendemos o que verbalmente, contudo, é fácil de formular: talvez a única maneira de entender realmente algum pensamento consista em repensar constantemente as suas premissas, saber se elas são aplicáveis, mediante maiores ou menores retificações a situações novas.

A segunda parte deste trabalho consiste no destaque e complementação dos pontos que, atrás apontados, nos pareceram de maior importância.

2. Algumas características do sistema intelectual brasileiro.

A análise, conquanto nada exaustiva, de alguns períodos históricos da cultura brasileira nos leva à conclusão de que, no seu interior se destacam certos traços, que se mantêm quase inalteráveis. Ao menos provisoriamente, eles podem ser assim caracterizados:

2.1. Trata-se de uma cultura preponderantemente auditiva.

Não se trata de inverter a proposição socrática que considerava a escrita uma forma de perversão do saber, pelo enfraquecimento da memória, tomando-se agora a oralidade como uma forma inferior de produção e transmissão cultural. A base de nossa crítica à oralidade entre nós dominante se baseia no fato de que ela no entanto se dá no interior de uma civilização da escrita. As sociedades iletradas são naturalmente orais e não reciremos no conhecido, vício evolucionista de considerá-los por isso inferiores. Cada uma destas modalidades de geração da cultura, a oral, a escrita, determina, podemos supô-lo, mecanismos diferenciados de aprendizagem, de retenção e de fecundação do saber.

Estes mecanismos só se tornam prejudiciais quando, próprios a uma das modalidades, são entretanto dominantes no interior da outra. Para que não se confunda a situação que nos parece peculiarizar o sistema intelectual brasileiro com a da cultura oral, deveremos reservar o nome **cultural auditiva** para aquela. Só não o fizemos, até agora, sistematicamente, para não se criar uma confusão terminalógica.

Depois deste esclarecimento porém, sempre falaremos em cultura **auditiva**, **auditividade**, conceito que tem estado presente neste ensaio, mesmo quando, antes, falamos em oral e oralidade. Mas o que significa termos uma cultura de dominância oral, numa civilização da escrita? Significa que, no caso, a palavra é escolhida e a frase composta de maneira a suscitar um efeito que se quer o mais imediato possível. Não dizemos com isso que a sua finalidade seja a economia de tempo na comunicação, por efeito da decodificação rápida das mensagens recebida. Ora, este resultado é fundamentalmente diverso do que se passa nas situações comunicacionais que se processam nas culturas **auditivas**. Nestas, a dominância oral significa que a escolha das palavras e a composição das frases visam a suscitar um **efeito de impacto** sobre o receptor, sem que este se confunda com uma recepção propriamente intelectual. Se nos lembrarmos dos sermões de Vieira e, para quem tenha estudado com os jesuítas, as pregações de seus melhores oradores, poderíamos aventar a hipótese — que não necessita de muita elaboração — de que a cultura auditiva foi entre nós introduzida consistia em impressionar o auditório, em esmagar a sua capacidade dialogal, em deixá-lo pasmo e boquiaberto ante a perícia verbal e a teatralização gesticulatória, maneira de rapidamente subjugar o auditório. Pois a cultura auditiva é profundamente uma cultura da persuasão. Mas da persuasão sem entendimento. Onde, da persuasão sedutora. Ela se diferencia dos discursos persuasivos das culturas orais porquanto estes visam à integração dos participantes de que são provas, entre nós, as sessões dos cultos religiosos “primitivos” —, ao passo que a persuasão auditiva visa à submissão. Os documentários hitleristas, a linguagem publicitária nos mostram o âmbito internacional desta **auditividade**. E, se em lugar de Vieira lembrar-mo-nos do Alencar indianista, do melódico Gonçalves Dias e, nos dias de hoje, da prosa de Gilberto Freire, onde encontramos o mesmo traço **auditivo**, podemos notar que a sedução não é um privilégio barroco. Ao contrário, em sua versão romântica e moderna, o estilo auditivo e sedutor, não por horrorizar por inspirar gestos de pesado arrependimento, que levavam a serem imediatamente engrossadas as filas dos confessionários, mas por seu tom acariciante, de conversa à beira da rede ou ao pé do fogo, de conversa despreocupada. A crônica, tão bem aclimatada ao Brasil, é o seu gênero por excelência. A cultura auditiva é portanto fundamentalmente uma cultura que se transmite sem cadeiras demonstrativas. De a passa-se a v, sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência dos elos. E, para que estas afirmações não permaneçam demasiado abstratas, detenhamo-nos um momento em um dos autores cima citados. Gilberto Freire, o auditivo em Gilberto Freire se

manifesta pelo contraste gritante entre a imensa riqueza documental e da intuição ao nível do sensível, essa área normalmente desprezada pelos “cientistas” — do sensível da cozinha, do vestir, do modo de usar o corpo, da sexualidade, da relação do homem, principalmente do menino, com a natureza — e a profunda debilidade teórica que (des)orienta o seu trabalho e o submete — ao longo de sua produção, cada vez mais claramente — ao ideológico senhorial. Esse contraste torna mais flagrante a característica formal do estilo **auditivo**: a ausência de elos, sabiamente manipulada. Note-se, por exemplo, passagem escolhida ao acaso de **Casa grande & senzala**: “Vários pontos em que tocamos de leve no primeiro capítulo vamos neste ferir com mais força na tentativa de caracterizar a figura do colonizador português do Brasil. Figura vaga, falta-lhe o contorno ou a cor que a individualize entre os imperialistas modernos. Assemelha-se nuns pontos à do inglês; noutros à do espanhol sem a flama guerreira nem a ortodoxia dramática do México e do Peru; um inglês sem as duras linhas puritanas. O tipo do contemporizador. Nem ideais absolutos, nem preconceitos inflexíveis” (Freire, G.: 1933, 129).

Por maiores que sejam as diferenças pessoais que guardo quanto ao autor, não pensaria em negar a qualidade de uma linguagem. Ao contrário, tem razão o poeta João Cabral quando dele escreve:

Ninguém escreveu em português
no brasileiro de sua língua:
esse à vontade que é o da rede
dos alpendres, da alma mestiça,
medindo sua prosa de sesta,
ou prosa de quem se espreguiça (João Cabral)

Assim como tem ainda razão quando em passagem de **O Cão sem plumas**, falando “das salas de jantar pernambucanas”, referia-se indiretamente (?!) ao autor:

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que “as grandes famílias espirituais” da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa (João Cabral: 1950, 307)

As passagens não se contraditam porque esse escrever brasileiro é uma maneira gostosa de seduzir, de submeter, colocando-se o resultado pretendido antes de serem mostrados (e nunca o serão) as suas

premissas e estabelecido o seu encaminhamento demonstrativo. A pergunta que um **não auditivo** colocaria seria por que tal colonizador assim se diferenciava de seus irmãos de empresa. **Casa grande** não deixaria, é verdade, de dar uma resposta: o demorado contato com as populações mouras teria amaciado a branquitude dos portugueses e os afeiçoado aos homens de cor. O argumento, se nele o autor insistisse, daria lugar a uma fácil contestação: é óbvio que o contato inter-racial não torna seus parceiros admiradores da miscigenação. Assim, mesmo que a "lusotropicologia" do autor não houvesse sido desmentida pela história africana, ainda deveríamos dizer que, no mínimo, ela se contentava com uma "teoria" falsificada. Aqui, no entanto, entram os limites e as defesas da cultura **auditiva**. Persuasiva, por meios não demonstrativos, ela só pode ser demonstrativamente refutada através de uma cultura não auditiva. Mas para que esta adquira vigência social e não seja um fruto rarefeito, é preciso que esteja socialmente solapada à base em que aquela se monta. Falar-se aqui em base (político-econômica) não é um salto no escuro: se nossa caracterização do **auditivo** for pertinente, sua consequência é de que ela se baseia e, ao mesmo tempo, fomenta instituições e práticas políticas cujas armas são fundamentalmente **não demonstrativas**, ganhando dividendos por efeitos que poderiam ser empiricamente constatados: a paz nacional, a capacidade de transigência do brasileiro, seus milagres econômicos. A **auditividade** é, por conseguinte, a chave dominante de um edifício (social) que se ausenta nas práticas antidemonstrativas, i. e., autoritárias. (Mesmo por aí se vê por que ela não se confunde com a vigência da cultura oral). Contudo ainda é preciso acrescentar: a **auditividade** supõe, não apenas o autoritarismo velado ou manifesto, mas ainda o culto prestado à intuição. "Escrever se aprende escrevendo", "samba não se aprende no colégio", "o poeta já nasce poeta", "jornalismo se aprende na redação", são frases que ouvimos diariamente. Elas contêm uma parte de verdade, mas o que é uma meia verdade senão uma falsidade inteira? Propositivamente, mistura frases que acentuam os direitos de berço — a segunda e a terceira sobre as quais pesam a "missão nitidamente conservadora e senhorial de nossa intelectualidade (S. Buarque de Holanda: 1936, 123), com frases que antes louvam a capacidade do fazer prático — a primeira e a última. Digo propositalmente para que se veja o quanto se entrelaçam e pertencem a um mesmo conjunto o intuicionismo e o culto da praticidade.

Este entrelaçamento se apresenta no ensaísmo de um autor como Oswaldo de Andrade, que aprendemos recentemente a admirar. Não pretendo negar sua importância — notadamente de sua prosa experimental —, mas apenas observar que o seu ensaísmo "tropicalista"

enlaça, de modo muitas vezes inteligentíssimo, alhos e bugalhos, matriarcados e revoluções gerenciais, como uma facilidade e um poder da sedução que mantém a eficácia do **auditivo**. E, como esta, a permanência do antiteórico, da praticidade, da dominância do ideológico: “Esse discurso se deixa devorar por um furor autofágico quase suicida. Domina-o uma certa precariedade teórica na elaboração dos dados e dos esquemas, a ponto de convertê-los a um alarmante nível de subjetividade” (Dirceu A. Lindoso: 1 77, 31). “Discurso”, diz ainda o ensaísta que “se formaliza sob o primado do ideológico” (idem, 36).

A crítica que fazemos não apresenta como alternativa a seriedade folcloricamente identificada como germânica. Nem a crítica do intuicionismo se confunde com a recusa do papel de intuição, mesmo no trabalho de propósito científico. Isso não passaria de um absurdo: a intuição é a maneira de que dispomos para ligar a a seu oposto aparente, ainda, quando não se dispõe do conhecimento de suas mediações. A intuição se converte em intuicionismo quando passa a haver o propósito de manter ignorada tal necessidade de descoberta. Nenhuma cultura por certo é fecunda se apenas privilegiar discursos demonstrativos acabados — como se também estes não pudessem ser falsos ou até embusteiros. Mas uma cultura qualquer se mantém no estágio da dependência, propendendo para o modo autoritário em sua frente política interna, se basicamente se alimenta do discurso intuicionismo porque os dois termos referidos, discurso e intuição, são internamente contraditórios — o próprio da intuição é durar no relance, realizar-se em espaço curto. O discurso intuitivo, enquanto discurso, i. e., forma de pensamento encadeado, por isso antes “imita” a intuição do que por ela se realiza.

A relação que assim estabelecemos entre ‘discurso intuitivo’ e autoritarismo revela outra propriedade a que pertence o **auditivo**: o **auditivo** é o traço de superfície de um conjunto que não só contém autoritarismo, intuicionismo, mas ainda dependência. Isso nos leva por fim a uma pequena especulação: o que se dará com uma cultura **auditiva** se o sistema econômico a que ela pertence deixar de ser dependente? Intuitivamente, responderíamos: ou ela progressivamente também deixa de ser uma cultura dependente, através da prévia e radical crítica de suas matrizes ou, ante a impossibilidade do salto, se estiolará, enriquecendo-se em formas burocráticas e ritualizadas de pensar. A primeira hipótese sem dúvida exigiria um tempo bastante mais longo do que a segunda. Os exemplos históricos de transformação de sociedades dependentes em economicamente fortes, que temos à nossa disposição, não parecem animadores. Por isso mesmo creio ser

insensato adiar-se a discussão que aqui tentamos declarando-se que ela, idealisticamente, coloca o carro na frente dos bois.

22. Trata-se de uma cultura voltada para fora.

Esta segunda característica é tão próxima dos componentes da constelação anterior que chegamos a cogitar em tomá-la como sua parte. Terminamos contudo por separá-la porque uma cultura exhibitória obrigatoriamente não é também auditiva. (Exibitórios eram os Caduvéo, conforme a interpretação lévis-straussiana (Lévi-Strauss: 1953, cap. XX), sem que se possa chamá-los de auditivos).

A atenção para a característica nos foi despertada por duas observações separadas de M. B. Nizza da Silva. No capítulo Hábitos alimentares, comentando o inventário do rico negociante Elias A. Lopes, a historiadora escreve "que se nota (...) um contraste violento entre os utensílios de prata e não utensílios de mesa adequados a um serviço requintado" (M. B. Nizza da Silva: op. cit. 19). Já no capítulo seguinte "Sociologia do traje", analisando o inventário dos bens do mesmo personagem, observa a abundância dos adornos e de "trajes relacionados com a Ordem de Cristo (...) (idem, 23).

A anotação da historiadora nos fez voltar aos viajantes. Sem que pretendamos oferecer um inventário exaustivo, a pesquisa já foi suficiente em mostrar a riqueza do filão. Apresento apenas os exemplos mais significativos.

Sobre a simplicidade da vida e dos pertences dos colonos, Rugendas manifesta seu espanto: "Julgando-o apenas pelo interior de sua residência, pelas suas vestimentas e pela sua alimentação o europeu teria dificuldade em acreditar que a maioria desses colonos é abastada e que muitos deles são mesmo ricos. (...) Os móveis se reduzem, comumente, a grandes baús nos quais se guardam as vestimentas e as roupas e que servem ainda, muitas vezes, de assento ou de leito. Há, também grandes mesas. E somente, móveis mais elegantes, espelhos, etc. (J. M. Rugendas; 1835, 113—4).

O depoimento do pintor alemão contrasta com as seguintes porquanto apenas nota a pobreza interior. Falta-lhe confrontá-la com o uso externo de luxo, que impressionara um cronista anterior como o frei Manoel Caladô, que tratando das mulheres de Olinda, escrevia andarem "tão louças, e tão custosas, que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos e outras sedas, se não arrojavam as finas telas, e ricos brocados; e eram tantas as jóias com que se adornavam, que pareciam chovidas em suas cabeças, e gargantas as pérolas, rubis, esmeraldas, e diamantes" (m. Calado: 1648, 19).

Rugendas e Calado, por assim dizer, se especializam em ca-

da um dos atos, o interno e o externo, mas não mostram seu relacionamento. Este, ao contrário, já se insinua em Tollenare, que, embora tratando de pobre, observa que “tem uma habitação mesquinha (...) mas, quando deixa a enxada para ir a Serinhãem ou à igreja, veste-se como um homem da cidade, monta um bom cavalo e tem estribos e esporas de prata” (Tollenare: 1905), 95). No caso dos ricos solares, contudo, sua observação já não é tão completa limitando-se a notar seu luxo ostensivo, escapando-lhe a vida do cotidiano interior às casas, mesmo pelo com que os senhores escondiam suas mulheres. Daí a ser mais completa a observação entre as famílias pobres, pois, entre estas, “as mulheres não desapareciam como em casa dos senhores (...)” (idem, *ibidem*). Seu depoimento, assim parcial, porém se confirma e se amplia pelas páginas a respeito decisivas da inglesa Maria Graham. A observação das senhoras baianas lhe permite anotações primorosas: “Quando apareciam, dificilmente poder-se-ia acreditar que a metade delas eram senhoras de sociedade. (...) Neste clima quente, é desagradável ver algodões escuros e outros tecidos, sem roupa branca diretamente sobre a pele, o cabelo preto mal penteado e desgrenhado, amarrado inconvenientemente, ou, ainda pior, em papélotes, e a pessoa toda com a aparência de não ter tomado banho”” (M. Graham: 1824, 148). Mas logo acrescenta ser isso pela manhã, ouvindo dizer “que as senhoras são diferentes ao jantar”. Fato que poucos dias depois confirmará: “Esta tarde houve uma grande reunião social tanto de portugueses quanto de ingleses na casa do cônsul. Nas mulheres bem vestidas que vi à noite tive grande dificuldade em reconhecer as desmazeladas da manhã de outro dia” (idem, 155). Maria Graham assim usufruiu na Bahia de uma situação privilegiada, que não se repetiria no Rio, onde apenas terá contato com a sociedade em situação de festa, com seus luxuosos serviços de mesa, seus bules de chá de prata, suas porcelanas da China.

Dentro das fontes secundárias, tal contraste não passou na despercebida a um Gilberto Freire, conquanto antes lhe tenha interessado destacar a ostentação como uma maneira de os sexos se distinguirem entre si e de o sobrado diferenciar-se do mocambo: “O Certo é que o traje da senhora de sobrado ou de casa-grande chegou aos maiores exageros de ornamentação para se distinguir do traje da mulher de mucambo ou de casa térrea, e, principalmente do traje do homem, por sua vez um superornamenado, quando, senhor e dono de outros homens, aparecia nas ruas ou nas festas. Contentando-se dentro de casa em andar de chambre, nas ruas ostentava condecorações e insignias de mando” (G. Freire: 1936, I, 100, grifo nosso).

Aparentemente corriqueiro, anódino, de interesse apenas pri-

vado e incapaz de servir às grandes construções interpretativas julgo, entretanto, que o contraste mostrado é de acentuada importância para caracterizar a nossa forma de cultura, que, por extensão, contamina o nosso sistema intelectual. Nele, o que decisivamente importa não é o arranjo interno, a combinação exaustiva das peças do mobiliário mental, a fecundação do capital simbólico, mas a apresentação externa, as insígnias e os brasões da cultura. Lembramo-nos da apreciação de Lévi-Strauss sobre seus alunos paulistas: “Nossos estudantes tudo queriam saber; mas, em qualquer domínio que fosse, somente a teoria mais recente lhes parecia merecer atenção. (...) Conservavam um entusiasmo sempre disponível para os pratos novos. No seu caso, deveríamos falar mais em moda que em cozinha: idéias e doutrinas não possuíam aos seus olhos um interesse intrínseco, eles as consideravam como instrumentos de prestígios cujas primícias deviam assegurar-se. Partilhar uma teoria conhecida de outrem equivalia a apresentar-se como um vestido já visto; seria desmoralizante. Em compensação, uma encarniçada concorrência exercia-se com enormes quantidades de revistas de vulgarização, de periódicos sensacionais e de manuais, para obter a exclusividade do modelo mais recente no domínio das idéias” (Lévi-Strauss: 1935, 105).

Quem hoje tenha contato com as instituições universitárias saberá que pouco mudamos. Apenas a ostentação deixou de ser tão mundana. Com a proliferação das universidades, as correntes, recém-importadas se tornaram um instrumento para o carreirismo universitário. Ironicamente, o próprio Lévi-Strauss veio a servir através do estruturalismo, para o nosso arrivismo. (Escolha a exemplo porque, quem me tenha lido, saberá o débito que mantenho quanto ao pensamento Lévi-Struassiano).

Mas, poderemos nos perguntar, à medida que o aludido contraste ostentação externa, versus desmazelo ou desinteresse interno — está ligado à nossa formação senhorial, não será verdade que ele recebeu um golpe de morte com a recente abertura dos cursos superiores a uma massa bem maior de alunos, já não mais e apenas representantes das classes ricas? O problema merecerá um tratamento mais reflexivo do que o que oferecerei. Esquemáticamente, poderemos dizer que nossos cursos universitários são hoje povoados por dois tipos de alunos: o representante do ostentatório tradicional — e nos enganamos em pensar que ele encarne o tipo conservador — subordinado aos mesmos padrões de novidade, da divulgação, do **auditivo** e o mais humilde, incapaz até de combinar corretamente sujeito e predicado. O primeiro mantém os padrões do **consumismo burguês**, i. e., poderá mesmo ser um aluno brilhante, mas o seu interesse raramente retorna

um interesse profissional. Vindo de melhores escolas, usufruindo em casa de um razoável ambiente intelectual, conhecendo línguas estrangeiras, não lhe é difícil, se interessar, de se destacar entre seus colegas. Difícilmente, contudo, se afasta destas marcas ostentatórias e converte suas possibilidades numa carreira de pesquisador. O segundo, supondo que consiga ultrapassar suas dificuldades primárias, raramente tampouco deixa de ser candidato para os postos de subserviência e servilidade oferecidos pelos donos do poder. Se escapa deste círculo, pouca coisa lhe é oferecida senão um mercado de trabalho que, por seus baixos salários, dele exigirá uma média de 40 ou 50 horas semanais de aula, para ter um rendimento médio. Em suma, os que não mantêm o ostentatório é porque tampouco podem apresentar porcelanas chinesas. Pobres, externa e internamente, como poderão se rebelar contra a cultura **auditiva**? Como sequer irão reconhecê-la? O tempo que levariam em fazê-lo seria em detrimento do apertado orçamento familiar. Por isso abdicam de pensar — ainda mais que este é um ofício perigoso nos regimes autoritários.

2.3 Trata-se de um sistema que não possui um centro próprio de decisão.

Entendo que um sistema intelectual é possuidor de um centro de decisão quando ele é capaz de julgar da originalidade, pertinência e ou validade de certa obra, de certa corrente ou de certa teoria. Assim definido, torna-se vago falar-se na existência inexistência de um centro de decisão próprio, pois, em vez de um corpo uno, um sistema intelectual abrange áreas tão diversas quanto as ciências sociais — nelas incluindo os estudos sobre a literatura —, a filosofia, as ciências exatas. No interior de cada um destes setores, os centros decisórios tampouco são formados pela integralidade de seus membros, mas apenas pelos mais representativos, i., e., por aqueles que, certa ou erradamente, a comunidade acata como os mais autorizados. Cumpre ainda ressaltar que seria grosseiro supor que as decisões acerca da valia de certo produto seriam objetivas ou sequer tendencialmente corretas. Ao contrário, é bastante frequente a intervenção de fatores subjetivos e das preferências ideológicas. Isso mesmo entre sociedades culturalmente maduras e até nas comunidades estritamente científicas. Sobre estas, lembre-se o fato citado por Kuhn: “Lorde Rayleigh, já com a reputação estabelecida, apresentou um trabalho à British Association tratando de alguns paradoxos da Eletrodinâmica. Seu nome foi omitido inadvertidamente quando o artigo foi enviado pela primeira vez e o trabalho foi rejeitado como sendo obra do autor, o trabalho foi aceito com muitas desculpas” (in th. S. Kuhn: 1962, 1963). Assim,

sem o prestígio de um nome já legitimado, sem a influência do grau de reputação anteriormente conquistado pela instituição a que pertence o proponente torna-se extremamente remota a possibilidade de reconhecimento de alguma proposta violentamente inovadora. Porque era, então, um desconhecido, Proust teve seus originais recusados por Gide; Valéry, no começo da vida, foi reprovado em modesto concurso sob a alegação de não saber escrever francês e, por ser um obscuro autor de estranhos relatos, enalham as edições, feitas em vida, de Kafka. Em troca, no Brasil, a tradução do Ulysses de Joyce foi um best-seller...

Levantamos estas ressalvas para que se entenda serem nossas palavras provisórias e que só poderemos sair deste estágio quando dispusermos de uma massa considerável de monografias sobre o modo de funcionamento, os critérios de recrutamento e as condições de trabalho das nossas diversas comunidades intelectuais. Esperar, entretanto, que elas surjam, para que só então teorizemos, provocará em escala bem mais ampla, a inanição em que se acham os estudos sobre a poética de Gregório, adiados pela alegação de não possuímos ainda seu corpus fidedigno.

Quando afirmamos nosso sistema intelectual não privar de um centro próprio de decisão, não estamos redizendo, com palavras menos usuais a afirmação já antiga de que não temos um pensamento original. Certo ou errado, nosso postulado pretende alcançar um solo mais profundo. Dizemos que nos falta um pensamento original, não só por não termos as indispensáveis condições materiais — bases financeiras para o exclusivo trabalho intelectual, existência de bibliotecas bem aparelhadas, meios e estímulos à pesquisa, existência de equipes capazes e interessadas na discussão dos trabalhos e pesquisas dos colegas —, como porque as instituições legalmente capacitadas para julgar das produções intelectuais tendem a não acatar senão os produtos seguidores de uma linhagem já suficientemente legítima nos centros que reconhecemos. Não é difícil saber-se a causa histórica do fenômeno: sofremos até hoje do que R. Schwarz expressivamente chamou de torcicolo cultural, estamos sempre voltados para saber o que o estrangeiro já disse ou poderá vir a dizer de certo nome ou obra de cuja pertinência duvidamos. O fenômeno tem portanto uma clara raiz sócio-econômica: dependemos até ideologicamente da Europa e dos Estados Unidos; adaptamo-nos à servil reverência dos seus títulos. Estou ainda certo de que razões econômicas impedindo verbas para pesquisa e para a instalação de caríssimas aparelhagens, justifiquem a inexistência de um centro de decisão nas áreas mais ciências econômicas também se façam sentir noutras áreas como a das ciências sociais, já não creio que a explicação permanentemente econô-

mica. Será de ordem política, com os obstáculos conhecidos por todos, interrompendo carreiras, impedindo ou “desaconselhando” encontros e discussões críticas? Por certo, este é um fator importantíssimo, contra o qual, intelectualmente, pouco ou mesmo nada podemos fazer, tendo entretanto a pensar que a explicação não é bastante e que privilegiar os fatores político-econômicos os leva a uma posição evasivista: não há o que se fazer, pelo enquanto... Insurgindo-me contra o bom-mocismo que sinto na explicação, inclino-me a pensar que, mesmo nós que protestamos, que recebemos as consequências de nossa posição, ainda somos coniventes com o sistema criticado, porquanto dele divergimos na medida apenas que seguimos ideários, por ser diferentes, mas igualmente forjados e transmitidos a partir dos centros metropolitanos. Suponho que ninguém entenderá esteja eu advogando uma posição chauvinista.. É óbvio que teremos de nos manter a par do que se realiza nos grandes centros de produção intelectual. Acho mesmo impossível alguém ser hoje um bom profissional sem dominar pelo menos o francês e o inglês. Contudo, os que, entre nós, dispõem, deste instrumental, costumam usá-lo como maneira de legitimar-se, ora insistindo sobre a semelhança do que fazem com o que foi feito há poucos anos em Paris ou New York, ora criticando correntes adversárias como depositárias de modas já abandonadas pelos centros metropolitanos. E aí reponta o aspecto psicológico que, combinado aos fatores econômicos e políticos indicados, provoca nossa ausência de centro intelectual. De tal maneira sabemos que estamos longe das bibliotecas especializadas e das autoridades mais respeitadas que só nos aventuramos a divulgá-las ou então, se as contestamos, será com base noutras autoridades a que, em troca, teremos também de divulgar. Essa atitude homogeneiza nas universidades (nas pouquíssimas que merecem o nome, pois a maioria de nossas escolas superiores não passam de fábricas de diplomas ou de centros de afilhadismo) professores e alunos. Basta que um nome seja mais divulgado pelas agências internacionais e pelas revistas, normalmente as de divulgação, para que inevitavelmente recebamos o convite para dar uma palestra ou um curso sobre o novo pensamento. Mas, se porventura algum de nós estiver fazendo alguma pesquisa, se a sua produção apresentar aspectos que já não tenham copyright, poderá estar certo de que não será incomodado. Quando esta infelicidade sucede, o investigador deve-se encher de paciência e esperar que seu trabalho interesse a algum colega ou editor metropolitano. Ou seja, nosso estatuto colonial é mantido mesmo pela ação daqueles que politicamente agem contra ele.

No caso da literatura, a única área de que suponho saber um pouco, as linhas que hoje se formulam, de acordo com a posição de

seus agentes, são **esteticismo** (ou análise imanente do texto), quando o agente abraça ou propende para uma visão politicamente absentista ou conservadora e **ideologismo** (ou concepção causalista obra literária), quando o agente protótipos autorizados são figuras internacionalmente bem sentadas — hoje, Barthes e Greimas, Lukács e Bourdieu, respectivamente, por exemplo. Tem-se assim perdido a oportunidade de redimensionar esse tipo de estudos e, integrando-se em uma tendência atual bem definida por A. Cândido, levar adiante uma direção ainda não sistematizada em nenhum dos grandes centros: "... vejo com a maior curiosidade que neste decênio de 70 está-se desenvolvendo cada vez mais um movimento aliás previsível: a redefinição dos elementos **externos** ao texto, por meio do conhecimento cada vez mais refinado dos seus elementos **internos**" (A. Cândido: 1974, 17).

Na área dos estudos literários, já possuímos elementos capazes de, através da mais frequente troca de informações, desenvolver esta linha, utilizando-se procedimentos, metodológicos e princípios teóricos sem dúvida diversos, que, no entanto, poderiam ser repensados e retrabalhados com vistas àquele fim. Não digo que a simbiose quadros teóricos diversos seja possível ou desejável. Dada entretanto a meta comum, poderão eles oferecer linguagens comensuráveis, capazes de se testarem umas às outras, a partir de que poderiam resultar avanços não só metodológicos para o estudo literário, como para o melhor conhecimento do caráter de nosso sistema intelectual. Exequível, esta providência, contudo se choca com a nossa tradição. Choca-se com seu antiteoricismo, seu culto da intuição, sua submissão ao auditivo. Por ser contra uma realidade tão abrangente, não é de supor que ela se realize pelo esforço ou capacidade de uns poucos indivíduos. E como o espírito que preside as instituições que congregam os pesquisadores intelectuais, é pouco interessado nesta transformação que por certo atacaria seus hábitos, suas múmias e seus mitos, como então ela se realizará. A visão que afinal professamos não é nada otimista. Mas não é bem do otimismo que vive o homem, mas da esperança.

Luiz Costa Lima

Professor da PUC (RJ) e do CUP

Rio: julho 77

NOTAS

(1) Atualmente, com a adoção de uma política educacional de massa nossos estudantes universitários passaram a compor verdadeiros paráfrases do samba do crioulo doido. Por economia de espaço, cito apenas uma passagem característica: “A essência do signo linguístico e a convencionalidade não a arbitrariedade. Esta convencionalidade que tende à desmotivação do signo e portanto ao arbitrário, porém que vai excluir a motivação; somente nesse caso a motivação forma um caráter secundário, que não é imediatamente necessário e que por este fato, tende a se alterar, a se obscurecer e, muitas vezes, a se apagar” (de um aluno da 3.^a série “de uma Faculdade de Letras, escrevendo sobre Arbitrariedade do Signo Linguístico”), in “os Futuros Professores que imitam o crioulo doido” Danusia Barbara, **Caderno B, Jornal do Brasil**, 10 de janeiro, 1976 Rio de Janeiro.

(2) A julgar pelo artigo de uma autoridade, ex-reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a situação de carência financeira dos professores permanece idêntica: “Diante de tal situação quais serão as alternativas? A primeira será o sacrifício para alguns, que, por vocação, continuarão a viver com dificuldade e a aplicar tempo integral às tarefas de ensino. A segunda será o desinteresse: o magistério passará a ser um complemento da atividade profissional, um **bico**. Mas há uma terceira alternativa, talvez a pior, que é a fraude, isto é, a falta de atendimento aos compromissos assumidos, a despeito de todos os mecanismos de controle e fiscalização criados por leis e regulamentos”, Prof. Clementino Fraga filho: Vencimento de professores, in **Jornal do Brasil**, 11 de janeiro, de 1976 Rio de Janeiro.

(3) Formado o sistema intelectual, ele, entretanto, não é plenamente reconhecido pela sociedade. É assim conhecida a afirmação de que, na segunda metade do século XIX, a culminância da carreira de alguém haveria de ser um posto político. Não recorro entretanto nenhum intelectual de renome que tenha sido um político de êxito. Ao contrário, relembro o fracasso de Alencar, cuja indicação para o Senado foi recusada pelo imperador. O fato parece dar razão à tese de Sérgio Micelli, elaborada contudo a propósito do pré-modernismo: “Não é por acaso que, num estágio incipiente de formação de um campo especializado de produção de bens simbólicos, quando ainda não existe uma definição estrita do trabalho intelectual, o trabalho socialmente definido como simbólico recaia sobre as mulheres e sobre os homens que com elas se identificam (...)” Daí, segundo o autor, o trabalho intelectual ser socialmente considerado ocupante de

“as regiões “femininas” do espaço da classe dirigentes” Sérgio Micelli:

Poder, sexo e letras na república velha, Perspectiva, S. Paulo 1977, pp. 27-8.

(4) A marca brasileira da linguagem de Gilberto Freire como auditiva de seu estilo, porquanto aquela marca, negativa do ponto de vista de uma reflexão científica, não impede que existam ao lado propriedades que merecem ser melhor conhecidas para a constituição de uma prosa brasileira alternativa. Lamentavelmente, as posições do autor, não me refiro tanto a seu conservadorismo crescente, como a atitudes ditadas pelo oportunismo, pela vaidade e pelo revanchismo, parecem tornar impossível, por muito tempo ainda, a isenção necessária para um tal tipo de estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buarque de Holanda, S. — **Raízes do Brasil**. Cito a 5.^a edição, José Olympio, Rio 1971
1936
- Cabral de Mello Neto J. — **O cão sem plumas**. Reedição in **Poesias completas**, Sabiá, Rio 1968.
1950
- Cabral de Mello Neto, J. — **Museu de tudo**, José Olympio, Rio.
1975
- Caíado frei Manoel — **O valoroso Lucideno e Triunfo da liberdade**. Recife — 1942
1646
- Cândido, Antônio — **Formação da Literatura Brasileira**, Martins S. Paulo.
1959
- Cândido, Antônio — **Literatura e sociedade**, Cia. Editora Nacional, S. Paulo.
1973
- Cândido, Antônio — “Sobre o trabalho teórico” of a visit to the land of the cocoa and the palm with an appendix containng illustrations. Trad. cit.:
1974
- Ewbank, Thomas — **A vida no Brasil ou Diário de uma visita ao País do cacau e das palmeiras**, trad. de Homero de Castro Jardim, Conquista, Bahia 1973.
1856
- Faoro, Raymundo — **A pirâmide e o trapézio**, Cia. Editora Nacional, S. Paulo.
- Freire, Gilberto — **Casa grande senzala**, Cito a 2.^a edição: Schimdt — Editor, Rio 1936.
1933
- Graham, Maria — **Journal of a voyage to Brazil and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823**. Trad. cit.: **Diário de uma viagem ao Brasil**, trad. e notas de A. Jocabina Lacombe. Cia. Editora Nacional, S. Paulo 1956.
1824
- Kuhn, Thomas — **The Structure of aciantific revolution**, cit. de Beatriz V. Boeira e Nelson

Boeira, A estrutura das revoluções científicas, Perspectiva, S. Paulo 1975

- Lindoso, Dirceu A. 1977 — "O Nu e o vestido", revista José, n.º 8, maio Fontana, Rio.
- Mota, C. Guilherme 1975 — Ideologia da cultura brasileira (1933-1974) tese de livre docência na disciplina de História contemporânea do Dep. de História, ed mimeografada, S. Paulo.
- Nizza da Silva M. Beatriz — Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808 — 1821), Cia. Editora Nacional, São Paulo.
- Rugendas. J. M. 1835 — Voyage pittoresque au Brésil. Trad. cit. de Sérgio Milliet. Viagem pitoresca através do Brasil. Martins, S. Paulo, 1972.
- Schwarz Roberto — As idéias fora do lugar, revista Estudos CEBRAP, n.º 3, janeiro, S. Paulo
- Simonsen, Roberto C. 1937 — Introdução à História econômica do Brasil. Cito a 4.ª edição, Editora Nacional, S. Paulo 1962.
- Spix e Martius 1823 — Reise in Brasilien. Trad. cit. de Lúcia Furquim Lahmeyer, Melhoramentos, S. P. 2.ª edição s/d/.
- Tollenare, L. F. de 1905 — Notas dominicais. Ed. cit. Progresso, Bahia 1956.
- Venâncio Filho, Alberto — Das Arcadas ao bacharelismo, Perspectiva, S. Paulo.
- Veríssimo, José 1898 — Estudos de literatura brasileira, 2.ª série, Ed. cit. Itatiaia, Belo Horizonte 1977.
- Veríssimo, José — Estudos de literatura brasileira, 3.ª série, Ed. cit. Itatiaia, Belo Horizonte 1977.

Debate da Comunicação do Prof. Luís Costa Lima, "Da Existência Precária: o sistema intelectual no Brasil", formulado por Luís Antônio Marcuschi no IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária em Campina Grande — Paraíba.

O incisivo ensaio de Luís Costa Lima tem sua gênese imperiosa nas palavras do próprio autor, quando diz: "... confesso... que ele (o ensaio) hoje se impõe como um momento de revisão de mim mesmo, na tentativa... de me indagar sobre a posição que, em nossa sociedade, ocupa a 'família' a que pertenceo". A família aqui em questão é o intelectual brasileiro. "Intelectual' é, certamente, um termo bastante vago, mas eu o uso com finalidade heurística, na falta de outro melhor no momento. Este intelectual, no dizer de Costa Lima, "não pertence a nenhum grupo social". Eu diria, porém, que o intelectual forma, de fato, um grupo social específico, composto pela classe dos elementos como tal caracterizados. Mas não é esta a questão a que quero me dirigir: este é apenas o grupo abstrato aqui questionado em sua existência precária.

O cerne do ensaio de C. L. é a afirmação, por vezes bastante enfática, de que não apenas o intelectual brasileiro, mas a essência da intelectualidade brasileira é de caráter auditivo. Em termos gerais estou de acordo com a tese do autor ao dizer que **somos uma cultura preponderantemente auditiva**. Mas a concordância acaba aqui, porque deste ponto em diante o que vale são os argumentos em função dessa

tese e as consequências dali se extrai. De resto, creio que a tese apresentada já tem hoje um caráter mais histórico que sistemático, considerando-se a estrutura do desenvolvimento do mundo atual, onde não é mais possível detectar a pureza e naturalização de construções teóricas por procedências geográficas.

Não resta dúvida, no entanto, que já é consenso entre os intelectuais brasileiros, que somos uma espécie de "orelhões", via de regra voltados para fora e dependentes. Esta lucidez é, contudo, paradoxal porque em nada nos auxilia. Parece que somos vocacionados para uma estranha forma de esquizofrenia; uma variante muito especial de alienação, de loucura prazerosa: vemo-nos masoquisticamente em espelho.

Não vou aqui repetir todas as teses trazidas na exposição, mas apenas enfeixá-las em breves tópicos para depois partir com minha argumentação. Os pontos centrais do ensaio aqui em debate parecem-me serem os seguintes:

- (a) somos um país com uma cultura preponderantemente auditiva;
- (b) voltada para os modelos de fora;
- (c) carente de um centro próprio de decisões.

Esses três momentos da tese, eu digo **momentos** para usar um termo da dialética hegeliana, fundamentam e buscam uma resposta inclusive para o nosso atual **momento** político. Uma tentativa de responder à questão de Luckács.

C. L., pergunta-se mais de uma vez sobre quem seria o responsável por nossa **auditividade**. Embora reconhecendo que o fator da dependência econômica poderia ser um fator muito forte, talvez um dos mais fortes, ou quiçá o mais forte, como por vezes parece admitir, a resposta não é esta. C. L. julga que nossa dependência econômica, que se prolonga desde que existimos, não é realmente o responsável número um pela auditividade. De fato, não é dada uma resposta afirmativa, mas sim lançada uma nova interrogação, como resposta alternativa. Pois C. L. não crê que a explicação seja predominantemente econômica. Assim, a primeira resposta é dada como um aprofundamento da questão, mas sempre questão: "Será de ordem política, com

os obstáculos conhecidos por todos nós, interrompendo carreiras, impedindo ou 'desaconselhando' encontros e discussões críticas"? Obviamente, tal indagação fundamenta-se não na linha da questão historicamente colocada, mas facticamente vivida.

Para aprofundar o tema, faz-se mister entrar em mais alguns elementos da tese de C. L.. Segundo o autor, a **cultura auditiva tem as seguintes características** mais marcantes (omitirei aqui as características da cultura oral, dado não serem da **nossa cultura auditiva**):

- (a) Ela é uma cultura de persuasão. Uma persuasão sem o entendimento. Uma persuasão sedutora.
- (b) A persuasão auditiva visa à submissão. Falta-lhe a argumentação. Por isso transmite-se sem cadeias ou elos demonstrativos.
- (c) A auditividade torna-se, assim, "a clave dominante de um edifício (social) que se sustenta nas práticas antidemonstrativas, i. e., autoritárias".
- (d) A auditividade tem por base e supõe, pois, tanto o autoritarismo como o culto à intuição.
- (e) A auditividade produz o desenraizamento e o moralismo que tanto marcariam nossa cultura literária.

Passo agora à minha análise e argumentação. Basicamente, abordarei dois pontos essenciais:

- 1. a questão da intuição e
- 2. a questão da dependência econômica.

A partir daí tentarei **inverter** a posição de C. L., sem mudar, contudo, a afirmação. Por isso dizia eu no início que o problema achasse não tanto na tese, mas sim na sua **argumentação**. O que será invertido é a argumentação.

Concordo, como disse, que somos auditivos no sentido de sermos olhos e ouvidos abertos e atentos especialmente para o que vem de fora e não possuímos um centro de efervescência cultural específico. Mas, e aí vai minha primeira observação, **não por prestarmos um culto à intuição**, que no dizer de C. L. seria a base de nossa incapa-

cidade argumentativa, mas sim por carecermos de maior disciplina intelectual. Falta-nos, isso, sim, uma base de rigorosa disciplina intelectual. Somos por isso mesmo muito enfáticos e pouco preciosos. Com isso quero fazer minha primeira restrição sistemática aos argumentos de meu colega L. C. L.. No meu entender, o uso do termo "intuição" não é aqui feito num sentido técnico do termo. Esse uso comum do termo leva, pois, a tese e sua argumentação a oferecerem flancos vulneráveis.

Creio que pensador algum usaria como exemplos para a intuição expressões como: "Escrever se aprende escrevendo",

"Samba não se aprende no colégio",

"O poeta já nasce poeta" e outros semelhantes, usados por C. L. para exemplificar a intuição. Estes são muito mais exemplos de nosso caráter pragmático ou prático, mas não de nossa intuitividade. Intuição é um princípio básico, responsável por grandes momentos criativos não apenas no plano literário. A noção de intuição implica, em geral, a visão direta e imediata duma realidade, ou compreensão imediata de uma verdade. Neste sentido supõe-se que não haja elementos intermediários na argumentação, como diz C. L. A ela se oporia, a argumentação dedutiva ou pensamento discursivo. Assim, creio que a intuição não nos deixa incapazes de argumentar e nem se opõe ao espírito argumentativo. De resto, a intuição não é nem se pretende argumentativa e sempre foi um modo de conhecer. Ela é uma forma de conhecimento e não de argumentação. Portanto, julgo que C. L. não pode citar propositadamente as expressões acima para exemplificar "o quanto se entrelaçam e pertencem a um mesmo conjunto o intuicionismo e o culto da praticidade". A meu ver isto é um equívoco, que se baseia na falta de um conceito crítico de intuição, o qual, aliás, é usado por L. C. L. em outros de seus trabalhos com o devido cuidado. Com isso penso ter tirado já um dos pilares da tese que julga que a "permanência do antiteórico" se deve fundamentalmente à nossa característica de intuitivos. Não concordo, pois, que somos autoritários e impositivos por sermos intuitivos. A rigor, nem o abrandamento do problema pela adjetivação substantiva "culto à intuição" resolve a questão, uma vez que é o culto o elemento condenável, mas não o objeto de que é culto. Intuição não é uma aliada do autoritarismo nem uma inimiga da argumentação. Equivocamo-nos ao pensar que toda boa argumentação só possa ser formulada com elementos dedutivamente obtidos.

Sei que C. L. faz uma ressalva ao uso do termo "intuição" em seu ensaio, mas essa ressalva não é levada em consideração no cor-

po do trabalho, por isso não o imuniza contra meu ponto de vista. Considero as ressalvas feitas apenas de efeito retórico e sem função sistemática no corpo das teses defendidas.

Assim, quero crer imprópria a afirmação de que a relação estabelecida "entre discurso intuitivo e autoritarismo revela outra propriedade a que pertence o auditivo", ou seja, que "o auditivo é o traço de superfície de um conjunto que não só contém 'autoritarismo' 'intuicionismo', mas ainda 'dependência' ". Tendo a admitir que esses elementos não decorrem do discurso intuitivo que daria origem à auditividade. A intuição não é a base da auditividade.

A segunda questão que levanto e que se acha intimamente vinculada a isso é o problema da explicação da auditividade pela dependência econômica.

Considerando o acima exposto, penso que a resposta dada por C. L. à questão: "o que se dará com uma cultura auditiva se o sistema econômico a que ela pertence deixar de ser dependente?", é sistematicamente contraditória, pois ela inicia com a expressão: "Intuitivamente, responderíamos...". Não é exatamente o discurso intuitivo aquele que nada pode fundamentar, seguindo-se a argumentação de C. L.?

Finalmente, a resposta positiva à questão levantada oscila entre decidir-se pela dependência econômica e outros elementos ou fatores. Num certo momento, C. L. assera que as características de nosso sistema intelectual não parecem explicáveis simplesmente pelo tipo de relações econômicas que nos caracterizam. E logo linhas após é afirmado quase o contrário, ou seja: "Talvez uma melhor hipótese ... se encontre na ausência de meios por parte das classes oprimidas e dos segmentos sociais desprivilegiados, de promoverem suas aspirações, de formularem sua oposição à cultura oficializada". Assim, ficamos realmente sem saber qual a opinião de C. L. sobre a questão. A resposta, parece, tende muito mais a ser de cunho eminentemente ideológico, perdendo assim sua força argumentativa.

Contudo, a rigor, não creio também que a suspensão da prática autoritária possibilitaria aos nossos intelectuais a libertação da auditividade. Tendo a julgar que ela estimularia muito porque abriria o diálogo franco, mas não aboliria nossa característica de auditivos. Eu diria que a dependência econômica é junto com nossa falta de rigor intelectual o responsável primeiro pela auditividade e falta de um centro próprio de decisões culturais. Por isso não creio que a indepen-

dência econômica e abolição da prática autoritária e do intuícionismo conseguiram por si sós eliminar a auditividade. Práticas autoritárias não são, a meu ver, nem decorrência nem causa da auditividade. Elas podem surgir em qualquer cultura.

Minha contra-tese é a de que nosso maior problema é a característica falta de rigor e disciplina de nossos intelectuais. É este despreparo técnico tanto de nossos professores universitários como dos alunos o grande responsável pelos mais graves de nossos problemas que avolumam numa espiral interminável numa espécie de ciclo da ignorância. Aliás, isto foi muito bem assinalado pelo próprio conferencista como um dos males que perpassa nossas universidades desde sua fundação. É o despreparo técnico que gera a incapacidade para teorizar e entender e não estes que geram aquele. Eu não creio que devamos acusar o intelectual brasileiro como incapaz de teorizar, pois este é um efeito e não uma causa.

A auditividade não é, pois, o centro da questão, ela é apenas uma característica onde a problemática se torna manifestamente aguda. Somos, por índole, muito enfáticos e pouco precisos. Talvez seja isto que esteja na base da auditividade e não o contrário. Eu invertéria a argumentação, como já disse.

Para finalizar, gostaria de frisar aqui o enorme valor heurístico do ensaio de meu colega Luís Costa Lima. A originalidade com que foi visto o problema aqui coloca-o muito além das emotivas observações sobre o tema outrora feitas por Sílvia Romero. Quero parabenizá-lo pela bravura de manter um alto nível de coragem intelectual cívica num momento de penúria em que ela está sendo substituída pela coragem cínica. Nós, que nos intitulamos "intelectuais" e que parecemos estar condenados à esquizofrenia de que falava no início, encontramos neste ensaio um convite sério e honesto para uma reflexão básica em questões pouco ventiladas entre nós nos dias atuais.

Campina Grande, setembro de 1977

A LINGUAGEM POÉTICA DE FERNANDO PESSOA

Leodegário A. de Azevedo Filho

No volume intitulado **Bibliografia de Fernando Pessoa**, organizado pelo Professor Carlos Alberto Iannone, pode-se verificar o extraordinário interesse da crítica literária pelo grande poeta da modernidade portuguesa. Esse interesse transparece não apenas em numerosos artigos de jornal ou pequenos ensaios publicados em revistas especializadas, mas inclusive em livros e teses de concurso. Examinando-se esse farto material bibliográfico, facilmente se observa que a poesia de Fernando Pessoa vem sendo lida de muitos modos, ou de perspectivas bem diversas, desde a maneira apenas biográfica até as leituras de base psicológica, sociológica, estética ou ontológica. Na verdade, grande parte desses estudos se volta, redundantemente, para a descrição de temas, ou para a explicação dos heterônimos, a partir de dados estilísticos bem ou mal interpretados. Mas a linguagem do poeta, em sua complexa estrutura, tem sido muito pouco estudada. Por isso mesmo, ela permite (e até reclama) novos processos de leitura, como o que pretendemos ensaiar aqui.

Para esse novo processo de leitura, convém estabelecer uma diferença prévia entre verso tradicional e discurso poético. O verso tradicional apresentava, como centro de apoio, um elemento temático e um princípio pré-fixado de composição literária. Assim, a medida e o ritmo respondiam pela unidade e pelo equilíbrio das linhas métricas, entre outros elementos expressivos, tais como a rima, a aliteração, a coliteração, a assonância.

O verso moderno desestruturou esse princípio pré-fixado de composição, admitindo ampla liberdade rítmica e ampla liberdade de

linguagem. A linguagem automatizada dos parnasianos foi substituída pela linguagem desautomatizada da poesia moderna. No caso, portanto, o que interessa é a compreensão preliminar de discurso poético como o lugar a partir do qual se engendra uma representação. E essa representação, sendo uma ordem simbólica desvinculada de qualquer identidade isomórfica com a realidade externa, não pretende refletir o real.

Com efeito, quando um discurso pretende oferecer-se como isomórfico e contínuo, em relação ao real, na verdade dissimula a sua própria estrutura, como é o caso do chamado discurso referencial ou ideológico. Ou seja: o discurso ideológico é um discurso que se constrói a partir do código, entendendo-se por código o lugar onde se fixa uma cultura. Por isso mesmo, no código existe uma ordem delimitadora do espaço que o homem deve habitar, demarcando-se assim o chamado Espaço do Mesmo, na conhecida denominação de Michel Foucault. Queremos dizer: o discurso que nos remete ao código, ou ao Espaço do Mesmo, nada mais é que uma reduplicação cêntrica, que nos impossibilita de pensar o Outro, isto é, o que está fora dos limites do código.

Opondo-se ao discurso referencial ou ideológico, que engendra o lugar do mesmo, os discursos de representação literária não invocam qualquer inversão simétrica do real. Ao contrário, neles o que se verifica é uma inversão assimétrica ou descontínua. Por isso mesmo, um discurso de representação literária se constrói fora dos limites do código, abrindo-se então um espaço para o impensável, o espaço do Outro, que é sempre um espaço vazio em relação ao ponto de vista do código. Em síntese, o discurso referencial ou ideológico, tem-se uma representação imaginária ou simbólica que se oferece como real ou contígua à realidade exterior. Por outro lado, no discurso de representação literária, tem-se uma representação imaginária que se mostra como tal ou descontínua em face da realidade empírica. Em ambos os casos, o signo lingüístico (arbitrário e imotivado) é sempre a base do discurso. Quando se trata de um discurso referencial ou ideológico, a relação simétrica é o lugar da palavra social ou instância da palavra dita e institucionalizada. Mas, quando se trata de um discurso literário, é posta em cena uma relação assimétrica, que vai além dos limites do código.

Elementos Constitutivos de qualquer Discurso

São elementos constitutivos da estruturação de qualquer discurso:

- a) Planos: dénativo ou conotativo;
- b) Funções: primeiro grau ou segundo grau;
- c) Eixos: sintagmático ou paradigmático;
- d) Mecanismos: seleção ou combinação;
- e) Processos: contigüidade ou substituição;
- f) Imagens: metáfora ou metonímia.

Vejamos por partes:

a) Planos

O plano se refere à relação interna dos elementos que integram o signo lingüístico, base de qualquer discurso. Signo lingüístico que é sempre bifronte, pois se constitui de significante e significado. Na linguagem referencial, a permanente relação entre significante e significado determina a univocidade de sentido. Na linguagem poética do discurso literário propriamente dito, predomina uma estrutura metafórica ou uma estrutura metonímica. Por isso, numa análise de caráter estrutural, parte-se do elemento lingüístico para desconstituí-lo. Essa desconstituição representa a desmontagem da univocidade. No caso, muda o sentido da língua fixada no código, mas não muda a sua morfologia. Assim, o discurso referencial é um discurso sintagmático, onde predomina a univocidade de sentido, enquanto o discurso literário é um discurso que vai desconstituir a univocidade de sentido. No caso, portanto, será evidenciado um novo sentido, que é um sentido latente. Note-se que as palavras admitiam esse novo sentido, mas ele era encoberto pela univocidade. Portanto, o novo sentido é sempre figurado, traduzindo o significado lingüístico de uma forma inteiramente nova. E essa forma nova é que instaura o verdadeiro significado poético, em sua natureza de discurso do tipo inconsciente, significado que só pode ser apreendido através da desmontagem do texto. Será bom advertir que essa desmontagem é feita a favor do texto e não contra ele.

No plano denotativo, a relação entre significante e significado é simétrica ou unívoca. Ao contrário, no plano conotativo, essa relação é assimétrica por excelência, resultando daí a idéia de desligamento, pois o significado não está irremediavelmente preso ao significante.

b) Funções

Os planos (denotativo e conotativo) se combinam com as funções (1.º e 2.º graus). Os eixos (sintagmático e paradigmático) atualizam a combinação acima referida. Assim: S = d1, e c1, XP = d2, e c2). A denotação de 2.º grau (d2) corresponde à metonímia. E a conotação de 2.º grau (c2) corresponde à metáfora.

A função de primeiro grau, portanto, é a função da univocidade de sentido ou função referencial. A de segundo grau, por sua vez, é a função de representação literária que opera com duas matrizes: uma metonímica e outra metafórica. E a função de um discurso diz da relação entre ele e o objeto cuja significação vai ser representada, através de uma relação sempre arbitrária. Na função de primeiro grau, há uma ilusão da limitação do real. Na de segundo grau, não mais existe a tentativa de imitar o real, e sim de figurá-lo, através de imagens arbitrárias. Assim, as estruturas metonímicas e metafóricas dependem da função e não do plano.

c) Eixos

A base do eixo sintagmático é, como não podia deixar de ser, o sintagma. No caso, as palavras constroem entre si um encadeamento e os elementos frasais se situam um depois do outro, num jogo de determinante e determinado. Por isso, diz-se que, no eixo sintagmático, as relações estão em presença, com predomínio da contigüidade. No discurso referencial, portanto, tem-se a função de primeiro grau: denotação de primeiro grau e conotação de primeiro grau.

No eixo paradigmático, ao contrário, as relações são de similaridade (semelhança, dessemelhança, equivalência). Tais relações se estabelecem por ausência e não por presença, predominando a substituição. Assim, no discurso literário, tem-se a função de segundo grau: denotação de segundo grau e conotação de segundo grau. A denotação de segundo grau é a base da estrutura metonímica da linguagem, enquanto a conotação de segundo grau é a sua base metafórica.

Em síntese, temos:

Eixo sintagmático	×	Eixo paradigmático
Contigüidade		Substituição
Relações de equilíbrio		Relações de transformação
Ausência de produção de sentido		Produção de sentido
Continuidade externa		Descontinuidade externa

Representação:
R = (Referência)

Representação:
R × Referência

A estrutura formal do manifesto não é a mesma do latente. O eixo sintagmático relaciona os elementos em presença, enquanto o eixo paradigmático estabelece uma relação com os elementos em ausência ou situados fora do código. Assim, os elementos da enunciação pertencem a outra codificação. Queremos dizer: o paradigma estabelece uma tensão entre a univocidade e a não univocidade, ultrapassando-se as proporções do simples enunciado e penetrando-se na enunciação.

d) Mecanismos

Como vimos acima, seleção é uma substituição por ausência (similaridade), enquanto combinação é uma relação de substituição (contigüidade) em presença. A seleção está para o eixo paradigmático assim como a combinação para o eixo sintagmático.

e) Processos

O que vale a pena fixar aqui, a propósito desses processos, é que a condensação de sentido se dá por contigüidade, enquanto o deslocamento de sentido se verifica por similaridade.

f) Imagens

A metonímia e a metáfora se passam no eixo paradigmático, porque ambas implicam na desconstituição do sentido unívoco. A metáfora é uma estrutura em que o texto trabalha o sentido por contigüidade e similaridade. Assim, a metáfora resulta de um deslocamento manifesto cujo sentido reside numa condensação latente. E a metonímia, ao contrário, ocorre quando se tem um deslocamento latente, cujo sentido reside em uma condensação manifesta. Assim, a metonímia oferece o seu próprio contexto, ao contrário da metáfora. Na metonímia, há um sentido manifesto e vários sentidos latentes. Na metáfora, há vários sentidos manifestos e um só sentido latente. Portanto, a metáfora se realiza no eixo paradigmático; apresenta função de segundo grau; atualiza o sentido por conotação; e relaciona os elementos por similaridade. Assim, a estrutura metafórica dissimula o texto latente. A metonímia, por seu turno, também ocorre no eixo paradigmático e também apresenta função de segundo grau. Mas atualiza o sentido por denotação de segundo grau e relaciona os elementos

apenas por contigüidade. Assim, na metonímia, a estrutura manifesta indica a latente.

Fernando Pessoa e a Teoria da Linguagem

Em face dos pressupostos teóricos acima desenvolvidos, pretendemos mostrar agora que, no discurso poético de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, através do exercício literário, o poeta constrói uma teoria da linguagem. Para isso, recorramos ao poema n.º XXXI, de **O Guardador de Rebanhos**:

XXXI

Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrífico-me às vezes
À sua estupidez de sentidos...
Não concordo comigo mas absolvo-me,
Porque só sou essa coisa séria, um intérprete da natureza,
Porque há homens que não percebem a sua linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma.

Nos poemas de **O Guardador de Rebanhos**, com efeito, Fernando Pessoa joga, continuamente, com a significação dos verbos **pensar** e **ver**. Para ele, sendo os signos verbais arbitrários, a significação desses verbos é construída pelo fazer poético na motivação entre os seus significantes. Assim:

Pensar

Espaço do código
Lugar do Mesmo
Língua
Relação contínua entre a coisa e o nome produzindo um real que, do ponto de vista da linguagem poética, é falso.

Ver

Fora do código
Lugar do Outro
Língua
Relação descontínua entre a coisa e o nome. A linguagem, através de suas imagens, cria o real verdadeiro.

Dáí se conclui que, do ponto de vista do código, o real é igual à coisa e a coisa é igual ao nome. Mas é no vazio da igualdade acima apresentada que está a verdadeira identidade das coisas. Portanto, o vazio é igual ao **silêncio**, na medida em que o silêncio é o mais dizer. E cabe à linguagem poética, exatamente, resgatar esse vazio, revelando o verdadeiro e silencioso sentido das coisas. Queremos dizer: no ato de **pensar**, ocorre o vazio da significação poética por força da simetria. No ato de **ver**, ocorre a plenitude de sentido, por força da assimetria. Daí o impasse entre o ponto de vista da língua, entendida como código, e o ponto de vista da linguagem poética, que ultrapassa os limites do código. Na apreensão dessa teoria da linguagem, a partir dos poemas de Alberto Caeiro, do ponto de vista da língua ou código, a linguagem poética é a não linguagem. Mas, do ponto de vista da linguagem poética, a língua ou código é que é igual à não linguagem, porque destituída de palavra plena. O vazio de significação é produto da falsa identidade simétrica entre a coisa e o nome. E daí se conclui, com palavras do próprio Alberto Caeiro, que a condição do fazer poético está no ato de "desaprender uma aprendizagem".

Qual, entretanto, a solução encontrada por Fernando Pessoa diante do impasse entre a língua, encarada como código, e a linguagem, encarada como criação poética?

A nosso ver, o poeta encontrou uma solução metafórica, apresentada por um processo metonímico, o que está implícito no poema n.º XXXI, de **O Guardador de Rebanhos**, acima transcrito. Mas, antes de comprovar a tese, para melhor compreensão do problema, procuremos definir alguns termos técnicos:

a) **Interlocutor** (ou sujeito da significação textual) é o leitor que o sentido novo do texto pede, pois o texto constrói o lugar do leitor, ou seja, o lugar de o sentido ser lido. Portanto, **interlocutor** é diferente de leitor ou receptor, na acepção comum desses termos. Na verdade, o interlocutor é o sujeito da significação textual.

b) **Destinatário**: Um significado abstrato, subjacente ou latente, para o qual o poema se dirige. Na denominação de Bernard Pottier, **sema virtual**, ou **semena**, como quer Greimas. Ou ainda: **classema**, na nomenclatura de Lévi-Strauss.

Em seguida, analisemos o poema:

a) Num primeiro movimento, tem-se uma descrição seguida de uma desmontagem ou de um desconstituição da cadeia sintagmática. Há aqui seleção dos acontecimentos com relevância para a explicação

do sentido. Características formais da codificação: versos 1, 2, 3 e 4. Aí notamos que os substantivos são motivados por um sema virtual: **natureza**. Assim, **flor e rio** constituem o campo semântico da natureza no poema. Tais substantivos são agentes e recebem qualificadores: **cantar e sorrir**. Esses qualificadores, portanto, em relação ao sentido, são marcados e não marcados, pelo processo de combinação. Aparecem marcados nos versos 1 e 2. E aparecem não marcados nos versos 3 e 4. Como é evidente, o sentido marcado é figurado e o sentido não marcado é referencial.

Nos versos 5 e 6, os homens falsos se opõem à percepção do sentido figurado, por serem escravos do código. O sentido não marcado (referencial) representa um argumento de distanciamento da linguagem poética, porque não possibilita a verdadeira apreensão do real. Quando o poeta apresenta o sentido figurado, como no verso 6, não está determinando um sentido referencial. O real não resulta da igualdade com homens falsos. Na verdade, o real está em outro lugar, necessariamente figurado, pois só esse outro lugar nos dá a existência verdadeiramente real das coisas.

Nos versos 7 e 8, nota-se que eles (os homens falsos) se identificam com a estupidez de sentidos. Daí se conclui que eles (os homens falsos) são diferentes do poeta, entendendo-se por poeta o produtor do sentido figurado.

Nos versos 11 e 12, novamente se verifica a oposição entre **homens falsos e linguagem poética**. Os homens falsos se identificam com a não linguagem do código, ou linguagem referencial, enquanto a verdadeira linguagem é a figurada por metáforas, revelando o sentido do silêncio. No caso, o silêncio é a palavra não dita.

b) Num segundo movimento, busquemos interpretar o sentido, através da utilização do material poético para o exercício de uma teoria da linguagem. O simbólico descrito é dotado de informações redundantes sem, contudo, tornar-se referencial. E, assim, o que se tem é a construção da metáfora explicada por um processo metonímico. Com efeito, através da denotação de segundo grau, significados unívocos vão explicar, sem alterar o seu sentido referencial, significados não unívocos. A condensação entre homem falso e sentido falso assenta-se no deslocamento imediato de falso como sinônimo de sentido unívoco. Portanto, a criação da metáfora é explicada metonimicamente. A denotação de segundo grau aparece como mediadora entre sentido figurado e sentido falso. Isto é explicado, com efeito, pelo deslocamento do sentido da expressão "linguagem nenhuma" (sentido estrito do referencial) e para significar plenitude de sentido. De

qualquer forma, a verdade se apreende dentro da figuração. E, por isso, os homens falsos são iguais à não verdade.

Aí estão, em síntese, as nossas conclusões sobre a teoria da linguagem construída nos poemas de Alberto Caeiro. Através do exercício poético, Fernando Pessoa montou todo um sistema de signos, através dos quais encontrou uma solução metafórica, centrada numa estrutura metonímica, para a construção de sua linguagem poética.

A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL

Afrânio Coutinho

Duas possibilidades de abordagem se oferecem ao historiador da crítica literária brasileira. De um lado, há a descrição diacrônica, seguindo-se o desenvolvimento da crítica em ordem cronológica, através de sua relação com os estilos de época. Esse foi o critério que adotei em meu estudo na obra *A literatura no Brasil*, na segunda edição em seis volumes. Aí são tratadas as escolas críticas relacionadas com os estilos de época, pondo-se em relevo a relação entre a doutrina desses estilos e a dos críticos literários que lhes serviam de embasamento teórico. É uma relação obrigatória a das doutrinas literárias entre os críticos e os romancistas e líricos. É o que se procura demonstrar nos capítulos daquela obra dedicados ao estudo da crítica romântica, naturalista, simbolista, modernista.

Outro método pode também ser adotado. É o que procuro aplicar na minha obra *Caminhos do pensamento crítico*, cuja segunda edição está prestes a ser lançada pela Editora Pallas do Rio de Janeiro. Trata-se de uma antologia dos textos críticos mais representativos da crítica brasileira, cujo princípio de organização é não o cronológico pelos temas e doutrinas críticas, embora dentro de cada grupo os textos sejam apresentados em ordem cronológica.

Assim consegui formar oito grupos, cada um dominado por uma idéia diretora. São os seguintes: 1. Que é ser brasileiro?; 2. Abordagem histórico-cultural.; 3. O culto da forma.; 4. As heranças da tradição.; 5. Impressionismo.; 6. Literatura e idéias morais.; 7. A literatura como estrutura estética.; 8. A poesia como crítica.

Passemos ao exame de cada um desses grupos.

1. Esboçam-se manifestações de pensamento crítico-literário no Brasil no seio das academias literárias dos séculos XVII e XVIII, sob as mais variadas formas. O levantamento dessas manifestações só poderá ser realizado, na sua importância e características, quando terminada a publicação dos códices daquelas agremiações.

2. Já em pleno arcadismo, pensamento crítico ou estético entremostam-se, o mais das vezes em verso como era comum nos séculos XVII e XVIII e como se repetirá depois.

3. As duas primeiras décadas do século XIX são ainda mais marcadas de indecisão e sincretismo, com predomínio do colorido neoclássico e iluminista.

É antiga a querela sobre José Bonifácio, quanto a sua posição na literatura brasileira. Afrânio Peixoto defendeu para ele a categoria de primeiro romântico. Parece mais acertado atribuir-se o papel de precursor pré-romântico, de caráter de transição e sincretismo, pois, a despeito de seus avanços românticos, ficou fiel ao credo clássico, através de notações neoclássicas e arcádicas.

Na "Dedicatória" das "Poesias Avulsas", com data de fevereiro de 1825, mostra-se um admirador e imitador dos antigos gregos e romanos, bem como da poesia hebraica do Antigo Testamento. Ao mesmo tempo, contudo, confessa-se não menos seguidor e admirador das poesias inglesas e alemã ("os cantos da soberba Albion e da Germânia culta"); em poesia, foge da rima e da "monotônica regularidade das estâncias, que seguem à risca em franceses e italianos", apartando-se delas "de propósito, usando da mesma soltura e liberdade, que vi novamente praticadas por um Scott e um Byron, cisnes da Inglaterra". É evidente que ele se inclina para as duas literaturas que lideravam havia muito a revolução romântica. Em outro ponto, na "Advertência" à sua tradução da "de Primeira" das *Olimpicas* de Píndaro, reafirma a sua preferência pelos ingleses e alemães. Sem embargo de sua impregnação arcádica, de que dá prova a sedução por Píndaro, em meio à sua ampla admiração pelos antigos, reage ao arcadismo, bem como ao barroco: "Quem folgar de *Marinismos* e *Gongorismos*, ou de *Pedrinhas no fundo do ribeiro*, dos versistas nacionais de freiras e casquilhos, fuja desta minguada rapsódia...". É o pré-romantismo, em que pese a sua afirmativa horaciana de arte como instrumento didático, exposta ainda no mesmo prólogo:

Mas se no meio da vileza e corrupção moderna não pode o escritor honrado obstar que escravos lisonjeiros não enxovalhem com inépcias e baixezas a razão e as boas artes, pe-

lo menos deve alçar a voz em seus escritos para atacar o crime e ridicularizar o vício, para instruir e enobrecer a humanidade: e, quando o inspira Apolo, deve então com a sua musa animar a virtude, e deleitar o coração.

Vale registrar ainda a sua teoria do enriquecimento da língua portuguesa à custa da criação de “vocábulos novos, principalmente compostos” do grego, como já a tem do latim, para dar maior força e laconismo, ênfase e riqueza.

4. Que é ser brasileiro?

O romantismo brasileiro propriamente inaugura-se em 1836 com os *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e a *Niterói, Revista Brasiliense*, do grupo fluminense a que ele pertencia. É ele, assim, a primeira figura a ocupar a história do romantismo, não somente poeta, senão também como teorizador das transformações em curso. É bem verdade que ainda se notam nele resquícios do neo-classicismo anterior, fato aliás que não deve surpreender, porquanto aqueles remanescentes se vão encontrar ainda até em Gonçalves Dias.

O conjunto de conceitos e teses que irá constituir o ideário crítico do romantismo começa a delinear-se com o chamado grupo fluminense, de que é Gonçalves de Magalhães o mentor.

Podem apontar-se alguns desses conceitos ou problemas teóricos dominantes nas preocupações dos críticos brasileiros da era romântica. Alguns desses são temas permanentes da filosofia da literatura nova, em vias de afirmação e autonomia a partir do transplante da literatura de outro continente.

Assim: a idéia de natureza; a busca do caráter nacional e do caráter que deve assumir a produção literária para ser “brasileira”; o instinto de nacionalidade na literatura; o “indianismo” ou o indígena como elemento diferenciador; as características sociais; o “sentimento íntimo” necessário para dar cunho distintivo à poesia e à ficção; os tipos nacionais e o seu comportamento na diferenciação literária; o problema da língua portuguesa no Brasil e sua diferenciação para a expressão da alma brasileira nas artes e letras; o problema do gênero adequado à expressão de uma literatura nova; a busca da síntese na nacionalidade na literatura; os assuntos (históricos, sociais, populares, nativos, paisagísticos...) peculiares à nova civilização e que deveriam ser próprios da nova literatura; o problema das heranças e influências estrangeiras, ou do choque da cultura nova no contato com a tradição ocidental.

Em resumo, esse conjunto de idéias, que se podem reunir na fórmula “Que é ser brasileiro?”, forma uma constante no pensamento dos críticos e teóricos da literatura durante o século XIX, passando do romantismo para o realismo. Era um aspecto da velha busca da literatura em apreender a realidade. Se a literatura é uma forma de captação da realidade, tratando-se de literatura de um povo novo e uma nova situação geográfica, qual deveria ser a realidade a exprimir, como se caracterizaria, que formas assumiria, que gêneros literários melhor se lhe adequariam?

Essa a pergunta que apaixona seguidamente os críticos do século XIX, todos procurando oferecer-lhe a resposta conveniente, no intuito de dar autonomia e fisionomia própria à literatura brasileira, para reconhecer as suas diferenças em relação à portuguesa, da qual se destacou e para ser digna de um povo forte e jovem. E o que é interessante é que a temática aqui referida de tal modo é integrante da mente e da sensibilidade brasileiras (o romantismo no Brasil, mais do que uma escola literária, é uma qualidade permanente do nosso espírito), que ressurgem na doutrinação modernista, quando se complementa a integração e maturidade da literatura brasileira. Buscando estudar as raízes da literatura no magma nacional; valorizando a produção primitiva dos indígenas e dos primeiros escritores da era colonial; tentando estabelecer uma periodização para a evolução histórico-literária; dando relevo à produção popular e folclórica; exaltando os fatos históricos, políticos, militares que plasmaram a nacionalidade; exaltando a natureza e a paisagem brasileiras (“americanas”); procurando estabelecer estereótipos do que seria o “brasileiro” (indianismo); estudando ou promovendo a diferenciação lingüística brasileira; ressaltando a cor local, os motivos autóctones, os temas nacionais e regionais, as lendas e tradições; afirmando a autonomia literária brasileira em face da portuguesa; os críticos do século XIX criaram propriamente o pensamento crítico, estabelecendo essa “tradição afortunada”, que é a constante mais forte do pensamento brasileiro, a qual estudei em livro deste título.

De Gonçalves de Magalhães e Machado de Assis, de Santiago Nunes Ribeiro a José de Alencar e Sílvio Romero, até os manifestos modernistas do século XX, essa linha de pensamento é uma só na busca da síntese da nacionalidade na literatura e do caráter brasileiro nas letras. Pode-se acompanhar passo a passo a evolução do instinto de nacionalidade, que analisou Machado de Assis em 1873, desde as décadas de 30 a 40, como um “sentimento íntimo”, que fazia com que, no dizer de Alencar, os personagens dos romances ou dramas

fossem como são os tipos comuns de brasileiros, marcando assim a qualidade brasileira das obras. Por outro lado, sentimento íntimo que caracteriza os "brasileiros", isto é, aqueles que encaram o Brasil como algo novo, peculiar, diferente, mestiço, e os que o consideram sobretudo como um produto das raízes européias, ocidentais, brancas.

Aqui a crítica nacionalista confunde-se com a romântica. Temas e idéias de uma e outra se reúnem na mesma batalha pelo pensamento nacional. Ao lado de textos mais ou menos identificados na pesquisa do caráter brasileiro para a literatura, seja na exaltação da natureza, da paisagem, do homem, da vida social ou histórica, do sentimento íntimo (Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro, Gonçalves Dias, José de Alencar, João Salomé Queiroga, Macedo Soares, Varnhagen, Fagundes Varela, Bernardo Guimarães, Machado de Assis, Sílvio Romero), acrescentam-se os manifestos modernistas de Oswald de Andrade, nos quais é referente ainda a temática nacionalista e mesmo indianista. Mas aparece também Álvares de Azevedo, como expressão de impacto ou situação conflitante entre as duas culturas — a importada e a que se construía.

De qualquer modo, a esse grupo de críticos deve a literatura brasileira o intenso debate acerca do caráter que deveria assumir para tornar-se brasileira, e a ele, portanto, deve a literatura no Brasil o seu cunho nacional.

A posição de Gonçalves de Magalhães é muito importante. Ao lado dos resíduos de neoclassicismo nele patentes, revela as tendências da nova estética, e a renovação que fez é evidente, no impulso à independência literária; na lusofobia, procurando virar para a França a fonte de inspiração; no gosto pela natureza; no indianismo; na intenção renovadora, que o fez introdutor do romantismo no Brasil.

A tese que desenvolve no "Discurso sobre a história da literatura no Brasil" obedece à intenção de mostrar, em seguida a Ferdinand Wolf, que já possuíamos então "uma literatura própria, que pelo seu caráter especial se distingue da portuguesa", pondo em relevo "os documentos esquecidos da nossa limitada glória literária". Com isso, dava-se início à historiografia da literatura brasileira. E, dado importante, com ele, neste trabalho, começa a linha dos historiadores literários brasileiros que incorporam a produção colonial à literatura brasileira, como brasileira e não como simples capítulos da portuguesa. Por isto estuda a origem, o caráter e a evolução da literatura brasileira, os seus cultores e as circunstâncias que favoreceram o seu florestamento. Estabelece o método de pesquisa e as indicações das fontes. É clara, como princípio diretor de estudo, a idéia da influência do meio geográfico sobre o físico e o moral dos habitantes, idéia oriunda de Mon-

tesquieu e Mme. de Staël, e premissa para a compreensão de literatura.

Assim, o "Discurso", sendo peça de valor histórico fundamental, pois coloca as bases da historiografia literária brasileira, não é de menor valor crítico, graças às idéias expostas e aos princípios estéticos que fundamentarão o romantismo.

Quanto às idéias românticas, o prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, é um bom espelho.

Outra figura de relevo nesse grupo é Santiago Nunes Ribeiro.

Caso singular o desse chileno de origem, transplantado para o Brasil na infância e aqui radicado para sempre, vindo a tornar-se um lúcido defensor da autonomia literária brasileira, que compreendia como poucos. Seu ensaio "Da nacionalidade da literatura brasileira", de 1843, é uma corajosa e frontal defesa da independência e peculiaridade da literatura brasileira. Apesar de sua importância e atualidade, é pouco conhecido.

Sua tese central é de que o Brasil (em 1843) tem uma literatura própria e nacional, muito embora a língua em que se expressa os seus autores seja a mesma de Portugal. E prova com argumentos e conceitos, inspirado nas melhores lições.

Para ele, "a literatura é nacional quando está em harmonia perfeita com a natureza e o clima do país e ao mesmo tempo com a religião, costumes, leis e história do povo que o habita". Sente-se ainda a influência dominadora então de Montesquieu e Mme. Staël. Mas sabe pôr em relevo o que há de interno na arte.

No exame das poesias brasileiras cumpre não ver somente a exterioridade da arte, que muitas vezes apresenta as formas gregas e romanas; cumpre atender ao sentido oculto, à intimidade, ou pelo menos ao elemento da poesia tradicional que nela se acha combinado ao elemento americano.

Eis a teoria machadiana do "sentimento íntimo", também encontrada em Alencar, nota que deve distinguir uma literatura.

O pensamento de Nunes Ribeiro é fundamental na evolução da idéia de nacionalidade.

Gonçalves Dias tampouco deve ser esquecido nessa linhagem da nacionalização literária. Exemplo marcante de sua posição é a carta em que o poeta coloca o problema da língua no Brasil, problema que constituirá uma das tônicas do pensamento crítico de Alencar.

Combate ele o "excesso de lusitanismo" na linguagem, advogando para o brasileiro o direito "de aumentar e enriquecer a língua portuguesa e de acomodá-la às suas necessidades". Defende a língua

do povo, as modificações introduzidas pelas necessidades técnicas e as imposições dos costumes e coisas locais, a língua dos escritores brasileiros. "O que o simples bom senso diz é que se não repreenda de leve num povo o que geralmente agrada a todos", pois "o que é brasileiro é brasileiro".

Se a literatura é a linguagem carregada de significado, a língua que mais convém à literatura de um povo é aquela que esse povo fala e entende. Mesmo que essa língua tenha sido herdada de outro povo, o herdeiro tem o direito de usá-la a seu modo, com as transformações impostas pela necessidade, pelo ouvido, pela sensibilidade, contanto que respeitada a base da índole da língua mãe.

Esta é a lição de Gonçalves Dias, de José de Alencar, de Santiago Nunes Ribeiro.

Pode-se afirmar que o centro da crítica literária romântica é ocupada por José de Alencar. Entenda-se por crítica de um lado o conjunto de teorias literárias e estéticas, do outro a sua aplicação na obra criadora. Não se pode separar crítica de teoria literária, nem de história literária, conforme é a lição de René Wellek.

Assim entendido, Alencar foi um grande crítico. Como disse Alceu Amoroso Lima, crítico "Alencar o foi durante toda a sua vida". Nele coexistiram sempre, continua, "a atividade poética e a analítica".

O crítico, mostrando calmamente os temas a tratar, a obra de nacionalização a compor, o modo de escrever, etc., o poeta romantizando as realidades mais grosseiras ou estimulando a imaginação idealizadora.

Não houve outro escritor que maior papel haja desempenhado no processo de integração nacional da literatura, tanto pelas realizações concretas, quanto pela posição doutrinária. Seus prefácios, posfácios e polémicas constituem uma suma crítica das mais respeitáveis.

Alencar é o modelo da corrente que se pode chamar "brasilista" em oposição aos "ocidentalistas". Estes últimos insistem nas raízes ocidentais, brancas, da nossa civilização e cultura; enquanto os primeiros acentuam o lado nativista, brasileiro, construído pelos brasileiros, numa situação geográfica, racial, histórica e social diferente, um novo e mestiço complexo cultural.

Ao defender essa posição, Alencar colocou-se a favor do futuro, que lhe deu razão. Por isso, a sua importância, cresce dia a dia na visão dos críticos e historiadores literários, que vêem nele o patriarca da literatura brasileira.

Ele é o líder da nacionalização da língua e da literatura no Brasil.

Outro escritor que deve ter registro destacado é João Salomé Queiroga.

Foi ele o primeiro (J. Aderaldo Castelo) a usar a expressão “linguagem brasileira” para designar a língua diferencial que se usa no Brasil: “Escrevo em nosso idioma que é luso-bundo-guarani”. Por outro lado, afirmou ele, sua intenção era “mostrar que já temos nossa literatura especial nascida dos hábitos e costumes de nosso povo”. Isso ele o diz em 1873, resumindo pensamento que remonta a muito antes, pois, como ainda testemunhou, já em 1828-29, a mocidade vanguardista da Faculdade de Direito de São Paulo procurava realizar “uma poesia nacional inspirada em motivos populares e escrita em linguagem brasileira”.

Interessante é que, acompanhando-se a evolução do pensamento nacionalista a partir de 1830, verifica-se que a busca do caráter nacional foi variando de ano, de década para década. A princípio foi a idéia e o sentimento de natureza, que se traduziu na poesia dos primeiros românticos. Depois o motivo de indígena, que deu lugar a toda a literatura indianista, entre 1844 e 1875. Depois, a fórmula social — os hábitos e costumes do povo como matéria-prima para a literatura. Por último, a tendência psicológica — a indicação do “sentimento íntimo” como caracterização do “instinto de nacionalidade” literário.

A posição de Salomé Queiroga é bem representativa dessa evolução, pois desde o começo tentou ele abrir o seu caminho na poesia segundo os cânones da nova escola romântica, buscando os motivos, a linguagem, a paisagem, os hábitos característicos da vida brasileira para neles embeber a sua produção poética.

Dos escritores do período romântico, é Antônio Joaquim de Macedo Soares o mais bem dotado para o exercício da crítica militante, depois de Machado de Assis. Sua coerência e segurança doutrinária merecem que se lhe dê posição de destaque na história da crítica brasileira. É um equilibrado, sabendo ficar no justo meio, com independência.

Proclama a “necessidade” da nacionalização de toda a vida da cultura, condenando o cosmopolitano, que morreu com a poesia clássica, ante o avanço do brilho, do frescor, da energia das imagens e dos assuntos nativos. O sentimento da natureza, a originalidade das formas nacionais são para ele questões vitais para o “ser ou não ser da poesia brasileira”. Não lhe parece certo o exagero de certo indianismo de vocábulos, que redundou numa literatura exterior, pitoresca, meramente descritiva da geografia e etnografia indígenas. A isso reagiram, segundo ele, os melhores espíritos. E seu pensamento, em

1860, é o germe do que foi desenvolvido por Machado de Assis, em 1873:

Então em vez de descreverem, explicaram os símbolos; em vez de copiarem a natureza, interpretaram-na; a carta de nomes indígenas foi substituída pela lógica do pensamento, e a análise das paixões tomou o lugar dos estudos etnográficos.

Seu estudo sobre Gonçalves Dias, como outros sobre Bittencourt Sampaio, Junqueira Freire, evidenciam o vigor de seu pensamento e o equilíbrio com que se situou na polémica pela nacionalidade da literatura, pela qual, não há dúvida, se bateu.

Para ele, "as Poesias Americanas foram a pedra angular da poesia nacional", porque

realizam já um elemento importantíssimo da poesia nacional, o elemento histórico, a razão de origem do que existe, o laço que ata numa união indissolúvel o passado ao presente, a tradição à atualidade, e foram assim a cadeia nunca interrompida das gerações.

Em Macedo Soares sente-se não um diletante, um pensador ou um poeta falando de crítica, mas um espírito crítico autêntico, caminhando para o profissional.

Seus estudos, publicados na **Editora Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano**, na **Revista Popular do Rio de Janeiro**, no **Correio Paulistano** e outros periódicos merecem reunião em livro, pela superioridade do espírito crítico que revelam. Ele exerceu grande influência na mocidade da Faculdade de Direito. Sua antologia **Harmonias brasileiras** (1859) reúne a poesia nacionalista da época, mostrando o pendor de sua inteligência para exaltar a corrente brasileira construtora da literatura.

Ainda poderíamos falar de outros escritores a quem se devem colocações do problema em pauta, como Varnhagen, cujo **Florilégio da Poesia brasileira** (1850-53) funda a historiografia literária brasileira, com a longa introdução e as notas biográficas, e que avança um passo na linha das antologias e parnasos da fase primitiva dos estudos literários do Brasil. Defendeu ele a nacionalidade da literatura brasileira, sua separação da portuguesa, a natureza brasileira como fonte de inspiração poética, a incorporação dos escritores da fase colonial na literatura brasileira.

Acredito, porém, que devemos chegar a Machado de Assis, que foi o codificador da doutrina da nacionalização.

O ensaio "O instinto de nacionalidade", é uma das obras-primas da crítica brasileira. Publicado em 1873, no estrangeiro (na revista *O novo mundo*, publicada em Nova York, 24 março 1873), procura Machado traçar um quadro do estado presente da literatura brasileira, e o faz de maneira insuperável, pela agudeza, equilíbrio, maturidade de espírito crítico.

A idéia central do ensaio é o problema da nacionalidade ou "instinto de nacionalidade", tema que vinha preocupando o pensamento crítico brasileiro desde 1830. Machado, porém, encara o assunto com a independência que lhe é peculiar.

Mostra, a princípio, o sentido evolutivo da idéia ao apontar a continuidade das tradições poéticas do seu tempo através de Gonçalves Dias para Basílio da Gama. Reconhece as vantagens da idéia, da qual advirá a autonomia da literatura brasileira. Exalta o trabalho dos poetas arcádicos no sentido da independência literária, sobretudo Basílio e Durão, porque "buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova". Julga erro exagerar o papel dos índios, mas reconhece o que lhe deve a civilização brasileira. Para ele é importante o que veio fazendo até então para a diferenciação e a independência — a busca da cor local, dos costumes peculiares, a captação da natureza ambiente. Mas adverte que o espírito nacional não existe "nas obras que tratem de assunto local". Deve-se "exigir do escritor, antes de tudo (...) certo sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço". Essa é a sua posição: de um espírito clássico, moderado, exigindo em tudo a medida. "Os assuntos e paisagens locais são o alimento normal do escritor, mas o sentimento íntimo é o que o torna representante autêntico de sua nacionalidade" (A. C.).

Mas a crítica de Machado, a mais completa que ainda apareceu na literatura brasileira, não permanece apenas nesse aspecto. No mesmo ensaio, avança ele para o exame dos diversos gêneros, e analisa-os internamente, como um conhecedor seguro das técnicas literárias, nas estruturas intrínsecas. O ensaio sobre o "Instinto da nacionalidade", constitui o ponto mais alto de toda a meditação anterior sobre o problema da nacionalidade literária e da busca do caráter nacional. A evolução atinge nele o seu apogeu, condensada, lucidamente, e de maneira definitiva a teoria brasileira.

Fechando o capítulo da busca do caráter brasileiro há que citar Sílvio Romero, que pertence à fase positivista, naturalista, determinista de nossa crítica. Mas a sua obra enquadra-se na preocupação

nacionalizante, e nesse particular romantismo e realismo se continuam. Toda a "Introdução" da grande **História** de Sílvio é uma longa meditação sobre o que é ser brasileiro e da busca do caráter nacional para a literatura. Sua pregação é constante em favor da terra e do homem brasileiro. Trata-se, para ele, antes de tudo, de "definir o brasileiro, caracterizá-lo em face do português". A diferenciação étnica, o "imenso mestiçamento físico e moral", a "fusão de sangue e de alma é que tem (...) diferenciado o brasileiro de hoje" e, a respeito, será "cada vez mais nítido o do futuro". Para Sílvio, o mais importante na diferenciação nacional é esta diferenciação racial, com a criação do mestiço. Aí, para ele, estão "as bases da doutrina étnica brasileira", sem a qual não se pode compreender o Brasil e a sua literatura. Definir o seu caráter, eis a questão fundamental, pois ele é um fator da literatura.

Também, a obra de outro grande crítico da corrente determinista, Araripe Júnior, é dedicada ao problema do caráter racional da literatura.

5. A abordagem histórico-cultural

Esgotado o romantismo como fonte de inspiração literária, não por isto desapareceu a preocupação com a busca do caráter nacional da literatura brasileira. Os críticos da fase naturalista e positivista seguiram na esteira dos românticos, sem embargo da diversa orientação doutrinária que os norteou. O ideário crítico da era naturalista fundamentou-se no materialismo e no culto da ciência. Buscou-se um instrumental de análise e valoração de cunho objetivo, baseado no espírito positivo, na observação dos fatos. A sociologia fornecia os cânones que deviam inspirar o estudo das literaturas, e ao lado dela, a biologia e a psicologia. A literatura era concebida como um produto da sociedade e a sua gênese condicionada a fatos externos — meio, raça, momento, fórmula esta de grande fortuna devida ao filósofo e crítico francês Hipólito Taine. Passou-se a encarar a produção artística como condicionada ao relativismo de tempo, lugar, autor; ao tipo de sociedade que a viu nascer. A idéia mestra era estabelecer o tipo social, o caráter do autor, para assim melhor compreender e interpretar o fenômeno literário. A arte devia ser interpretada relativamente ao meio e época em que surgiu. Ao lado de Taine, foram seus inspiradores intelectuais Spencer, Conte, Buckle, com o positivismo, o evolucionismo, o determinismo, o monismo.

No Brasil, a crítica naturalista e positivista foi cultivada pela poderosa geração surgida em 1870. Em todos os centros intelectuais

ela foi impregnada daquela mentalidade. É a geração do materialismo.

A essa geração de críticos deve a literatura brasileira a consolidação do pensamento crítico em termos rigorosos, embora à luz de concepções filosóficas e científicas hoje sujeitas a contestação. Todavia, o espírito de rigor metodológico, da busca de uma base teórica para o exercício da crítica, de uma criteriologia e uma metodologia, ficaram como contribuição definitiva, em que pese às deformações de visão operadas com frequência na sua atividade prática, em consequência das falsas premissas doutrinárias de que se valiam. É preciso não esquecer que a essa vigorosa pléiade de grandes espíritos deveu o Brasil a sua verdadeira independência com a implantação da República, de modo a permitir-nos qualificar a época de 1870 a 1900 de a Renascença Brasileira.

A abordagem histórico-cultural consiste em encarar, analisar a literatura como um produto do meio — meio social, geográfico, racial.

O fenômeno literário pode ser — e tem sido com muita frequência — abordado a partir dos elementos sociais que o configuram, como aliás todos os fenômenos da vida. Verdade se diga que a literatura não só assenta no social, faz parte dele, a ele vincula-se, o social faz parte da literatura. O estético-literário engloba o social.

Mas críticos existem para os quais o essencial ou primordial no literário é o aspecto social. São os chamados críticos sociólogos e a variedade de crítica por eles seguida, a crítica sociológica.

Esse tipo de crítica é antigo. Toda concepção da literatura que submete a sua compreensão à sua condição de produto da sociedade, acentuando a dependência ou subordinação, vinculando a sua gênese a fatores de natureza externa, social, é uma concepção sociológica, e a crítica literária dela resultante, uma crítica sociológica. Platão foi o primeiro a assumir essa posição sociológica em contraposição a Aristóteles, que enfatizou a concepção da literatura como fenômeno artístico, apontando para a crítica uma abordagem estética, técnica, formal, estrutural, propriamente literária portanto.

A essência dessa concepção reside no pensamento de que a arte é uma criação em um meio (não no vácuo), por um artista que é um ser vivo situado num tempo e num lugar, em relação com outros indivíduos para os quais ele cria (público). A função da crítica seria investigar as relações entre a obra e o artista e o ambiente em que surge, condições de gênese e funcionamento.

Vico, Montesquieu, Madame de Staël, Herder, nos séculos XVIII e XIX, desencadearam os princípios dessa teoria da literatura, que encontraria em Taine, no século XIX, o seu filósofo e codifica-

dor, na famosa trindade tainiana do meio, raça e momento, como fatores fundamentais da arte, das quais ela é não mais do que a consequência.

Acrescentam-se ainda os pontos de vista sobre o ambientalismo do positivismo de Comte; o evolucionismo de Spencer e Darwin; o monismo de Hacckel; o determinismo geográfico de Ratzel e Buckle; o materialismo cientificista, para termos completo o complexo doutrinário que marcaria a segunda metade do século XIX, no Ocidente, caracterizando a chamada "Era Materialista".

Essa concepção sociológica da literatura e da crítica foi assim ligada ao movimento realista-naturalista do final do século XIX. Para ela, arte e valor social, arte e sociedade, eram os polos sobre os quais devia girar a metodologia crítica. E por sociedade entendeu-se comumente o social, o político, o cultural.

Mais tarde, no século XX, com a difusão da teoria marxista, com Lenine, Trotski, Plekanov, ajuntaram-se outros elementos — o fator econômico, a classe, o método de produção, o público — e a teoria sociológica da literatura e da crítica adquiriu uma dimensão a mais, criando, na década de 1930 sobretudo, a crítica marxista, variedade portanto da sociológica.

No Brasil, a crítica sociológica deu entrada com a geração intelectual de 1870. Surgiu então a radical transformação intelectual que caracterizou a vida do país e lhe deu a fisionomia definitiva. Foi a época da Renascença brasileira.

O movimento crítico da época foi muito tempo relacionado com a chamada "Escola do Recife", com Tobias Barreto e Sílvio Romero à frente. Todavia, os estudos mais recentes puseram em evidência que o movimento recifense esteve preso a toda uma tendência de caráter nacional, com focos de localização em diversas províncias, inclusive com diferenças de colorido intelectual.

Assim, em Fortaleza, na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo, núcleos locais orientavam a vida cultural na direção dos novos ventos procedentes dos vários centros da cultura européia.

Para a crítica e história literárias foi um momento de grande importância e intensidade intelectual, não só pelo número senão também pela alta qualidade dos que a ela se dedicaram então. A crítica da literatura, a investigação histórica, a pesquisa folclórica constituíram o campo de trabalho de homens de extremo valor intelectual: Capistrano de Abreu (1853-1927), Rocha Lima (1855-1878), Clóvis Beviláqua (1859-1945), Araripe Júnior (1848-1911), Artur Orlando (1858-1916), Sílvio Romero (1851-1914), Barbosa Rodrigues (1842-

1909), José Veríssimo (1857-1916), João Ribeiro (1860-1934), Valentin Magalhães (1859-1903), Tobias Barreto (1839-1889), Almáquio Diniz (1880-1937), Oliveira Lima (1867-1928), Adolfo Caminha (1867-1897), Aderbal de Carvalho (1872-1915), Guilherme Strudart (1856-1938), Solidônio Leite (1867-1930), Souza Bandeira (1865-1917), Júlio Barbuda (1853-1937), etc.

A crítica sociológica é um passo dos mais significativos da crítica brasileira, pelo vigor dos pronunciamentos e pela herança e influência que deixou.

É evidente que os extremos da posição sociológica são incompatíveis com uma teoria estética da crítica.

Isso não destrói, contudo, a contribuição da crítica sociológica, entendida como premissa de que não é a autêntica crítica literária, mas sociologia, antropologia, economia, etnologia, aplicadas à análise literária.

A abordagem sociológica trouxe inegável contribuição ao estudo da literatura brasileira.

Acentuou-lhe a busca do caráter nacional, suas origens coloniais, as raízes folclóricas e regionais, a temática nacional. É inconteste que foi a geração de 70 com os seus instrumentos de pesquisa e raciocínio, preocupação de rigor metodológico e visão do Brasil — um Brasil brasileiro, colorido pelas suas áreas regionais de cultura e civilização — que deu o impulso definitivo para modernizar o país e, no caso da literatura, torná-la mais brasileira, conscientizar o problema da nacionalização em termos teóricos e criar a história literária, indicando para essa criação a necessidade de uma rigorosa base científica e metodológica. Se a base que indicou foi certa é outro problema. Não há dúvida de que à geração de 1870, forrada da concepção sociológica da cultura, deveu o Brasil independência econômica, a realização republicana, a maioria política, a conquista da realidade brasileira, a compreensão do valor da mestiçagem racial, a unificação cultural do país com o regionalismo literário, a incorporação da língua brasileira à literatura e seu reconhecimento como uma variedade legítima. Esta influência no Brasil foi grande, e é perceptível momentaneamente na linhagem dos historiadores da literatura (Artur Mota, Ronald de Carvalho, José Veríssimo, etc.), nos quais a herança romeriana se fez sentir fortemente.

Do ponto de vista literário, o que constitui a miséria e inferioridade da crítica sociológica é sua natureza não-literária, isto é, a tendência inata a submeter a literatura aos cânones sociais de julgamento e a não ver a literatura como arte. Será boa a obra que reflita a "vida", o meio, a época, as tendências sociais, políticas do tem-

po, e que atue sobre eles, sobre o status social no sentido de denúncia, protesto e transformação. É o mesmo que ocorre com a crítica moral: serve de instrumento de ação extraliterária ou de interpretação da obra à luz de princípios que lhe são exteriores. Além disso, ela é sujeita, tanto quanto a moral, aos preconceitos do crítico e suas formações e ligações.

No melhor dos casos, a crítica sociológica procura situar a obra ao meio social, definindo-a e julgando-a segundo a relação que existe entre os dois. Essa complexa associação é tarefa do crítico sociológico estabelecer. Não esquecendo, embora, que elas não são absolutas, não constituem nexos causais. Ao contrário, a relação é mútua. Pois, se a literatura é uma instituição (Harry Levin), ela é também, e sobretudo, uma obra de arte de linguagem, com estrutura e finalidade específicas. Fazendo parte de um contexto social, atua sobre ele, sendo por ele influenciada. Cabe à crítica sociológica detectar essas influências, tanto quanto possível, e se existem. A fim de que a crítica propriamente literária possa, com esses subsídios, julgar da excelência estética da obra literária.

Não se deve deixar de mencionar aqui a falta de coerência e pureza doutrinária dos críticos de então. É comum nos seus trabalhos a confusão de métodos, sobretudo o uso da abordagem impressionista e meramente opinativa, sem base em qualquer confronto com doutrinas ou cânones.

Os principais críticos do grupo são: Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Araripe Júnior, Clóvis Beviláqua, Almáquio Diniz, Carlos Chiacchio, Valentim Magalhães, Artur Orlando, etc.

Sílvio Romero é um gigante e sua obra um monumento, máxime essa verdadeira enciclopédia de conhecimentos brasileiros que é a **História da literatura brasileira**, uma das obras básicas da cultura nacional.

Como todos os pensadores do século XIX, é filiado à corrente nacionalista, em busca do caráter brasileiro da literatura. Como os companheiros da geração de 1870, recebeu o impacto da transformação intelectual operada, sob a égide da ciência, do materialismo, do evolucionismo, do positivismo, do monismo, do determinismo. Em Recife, como estudante e professor, ligou-se a Tobias Barreto, seu mestre e chefe da "Escola do Recife".

Sua **História** é antes uma introdução à cultura brasileira do que uma **história literária**. É que os pressupostos doutrinários que norteavam fundamentalmente o seu espírito faziam antes encarar o "social" do que o "literário". Este era um epifenômeno daquele, que o

informava, subordinava, produzia. Seu interesse intelectual maior dirigia-se para o estudo das condições da civilização, a literatura sendo um dos seus aspectos. Estabelecendo-se as condições, tudo o mais, inclusive o literário, estaria explicado e julgado. Fincado no tripé tai-niano, estudou os fatores meio, raça e momento que haviam produzido a diferenciação da fisionomia brasileira em relação à européia, de que a literatura seria um testemunho. Para isso, ainda procurou investigar as raízes populares, folclóricas, sem o conhecimento das quais julgava impossível o estudo das formas brasileiras da literatura. Para ele, a raça era o fator primordial, a formação do povo tendo sido o resultado do mestiçamento operado através dos séculos, graças à evolução e progresso contínuo.

Mais historiador da cultura do que da literatura, não vendo a literatura como arte, mas como documento para a interpretação da sociedade e do homem brasileiro, sua obra é um monumento de fundamental importância para a compreensão da cultura brasileira, mas não uma obra de história ou crítica literária.

Se a literatura era um produto da raça mestiça que constitui o povo brasileiro, o seu critério crítico era de cunho “americanista”, no sentido de que tudo que “há contribuído para a diferenciação nacional” é de valor, “e a medida do mérito dos escritores” é esse critério de adequação à realidade brasileira e sua expressão. Realidade brasileira — pois a literatura, para os cânones realistas, deveria buscar a realidade — era o mestiço, porquanto a literatura brasileira, para ser brasileira, tinha que harmonizar-se com o caráter do povo, o seria tanto mais original quanto mais identificada com o caráter mestiço desse povo.

Destarte, sua **História** é uma análise da produção escrita do povo, pois, para ele, todo documento escrito é literatura. Ela é um levantamento dos condicionamentos que fundamentaram a literatura. E a crítica confundia-se com as ciências sociais — sociologia, etnografia, antropologia —, tudo que lhe mostrava as raízes e a gênese dos fenômenos, inclusive o literário. Sua obra de crítica pecou pela falta de sensibilidade estética e da compreensão da autonomia do fato literário. Mas sua figura intelectual é das maiores que teve o Brasil.

Outra figura de não menor importância é Araripe Júnior os dois mais fortes representantes do grupo.

Também originário do grupo cearense, foi Araripe Júnior cedo inclinado às lides da cultura, como conferencista, polemista, doutrinador, crítico, ficcionista. A constante de sua fisionomia literária é o nacionalismo, oriundo do nativismo colonial, consolidado com o romantismo — “o instinto de nacionalidade”, definido por Machado

de Assis. É, portanto, bastante representativo. Começara pelo conto, na linha do sertanismo, do indianismo, em suma, das “coisas de nossa terra”. Em uma **Carta sobre a literatura brasileiro** (1869), dá início à crítica e à teorização literária, reafirmando sua posição em favor da literatura nativista, de inspiração na natureza e costumes locais, nas tradições indígenas, nos fatos históricos. Era a literatura “brasílica” em oposição à de imitação portuguesa e francesa.

Inspirando-se em Taine, é, todavia, mais propenso a enfatizar o valor do elemento “terra” na diferenciação da civilização e, pois, da literatura do Brasil, já que esta dependia daquela, era uma sua expressão. Para ele, o meio era “o único fator estável”, atuando permanentemente. Defendeu uma teoria original, a da “obnubilção brasílica”, agente poderoso da transformação operada no português que “obnubilava” o seu estado nativo e se adaptava às condições novas da colônia. Pelo nativismo, Araripe uniu-se ao credo realista para incorporar a realidade brasileira à literatura, tornando-a brasileira. Essa foi uma das soluções encontradas pelo pensamento decimonista para dar caráter brasileiro à literatura. Para isso, o escritor deveria retratar a região (daí o regionalismo) em que vivia, com a sua população, vida, costumes, fala, a cor local. É o que resulta do conceito realista e positivista aplicado à literatura. A literatura deve ser o instrumento de compreensão do homem na sociedade e a crítica o meio de julgar se a literatura atingira esse objetivo de retratar e compreender o homem local e sua vida. Com esse objetivo, deveria usar o método científico, indutivo, objetivo, rigoroso, método que se ajustou, graças à utilização das ciências em voga na época (sociologia, biologia, geografia, psicologia, antropologia, etc.), ao determinismo filosófico.

Devedor a Taine, foi menos do que parece. Dividia a sua influência com outros pensadores do tempo; mas o que sobreleva a seu respeito é a larga cultura literária de que era possuidor, incluindo os mestres e grandes obras da teoria e técnica literária e estética, de Aristóteles, Longino e Horácio até Lessing. Era ainda dotado de extrema sensibilidade artística e compreensão do fenômeno literário nos seus aspectos técnicos e formais, estruturais e estilísticos. Enquanto Sílvio Romero foi um culturalista, um sociólogo (no sentido do tempo), Araripe era um homem de letras. Conhecia a fundo o processo literário, que procurava analisar, muito embora submetendo essa análise ao contexto das teorias filosóficas e científicas em voga. Muito tempo se afirmou ser ele um crítico impressionista. Contudo, se pensarmos que ele possuía uma doutrina e um corpo de princípios e cânones para analisar e julgar a literatura, seremos levados a concluir pela sem-ra-

ção de tal afirmativa. É ele um crítico positivista e naturalista, mas equilibrada essa condição pelo conhecimento profundo e respeito ao fenômeno estético, sempre envolvido em seu espírito num metafisismo ou transcendentalismo, diferentemente de Romero.

6. O culto da forma

Correspondendo ao ideal de objetividade de que a ciência impregnou a mentalidade literária, passou-se a dar ênfase à preocupação formal. Instalou-se mesmo um verdadeiro culto da forma. A esta deveria ser reduzida praticamente a intenção do escritor, uma forma isolada e mesmo esvaziada de conteúdo, às vezes até a ele oposta. Dizia-se de um escritor que tinha conteúdo e forma, ou forma e não conteúdo, ou conteúdo e não forma. Este era o cânon de certa crítica primária ou de alguns críticos gramaticais, que se fizeram arautos de uma crítica puramente reduzida à censura gramatical, entre nós bem representada por Osório Duque Estrada. Evidentemente, no extremo a que chegou, era a negação da própria crítica, uma deformação de sua finalidade e uma incompreensão do que é a literatura a obra de arte literária. Se a obra de arte literária é uma obra de arte de linguagem, não se deve compreender que essa linguagem se reduza aos aspectos exclusivamente gramaticais, para que pronunciemos juízos críticos baseados no correto ou não modo de exprimir-se. Basta lembrar que a lingüística moderna renega esse conceito do certo ou errado em linguagem.

De qualquer modo, porém, foi muito comum entre nós a confusão resultante desse culto da forma, em consonância com a doutrina sócio-cultural, positivista e naturalista, princípio diretor da era realista. Essa tendência formalista decorreu do sentido de objetividade da doutrina. Em poesia passou-se a exaltar a forma, mesmo em separação com o conteúdo (teoria então difundida — a divisão entre forma e conteúdo). A corrente que encarnou esse princípio foi o parnasianismo, de origem francesa em seguida a Sully Prudhomme, Lecomte de Lisle, Herédia.

No Brasil, o parnasianismo — iniciado na década de 1880, gozou de grande prestígio e influência. O formalismo no sentido parnasiano deu grandes frutos na poesia lírica em Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Corrêa e outros.

Ninguém melhor do que os dois grandes poetas parnasianos para dar expressão ao tema: Alberto numa conferência-ensaio em que o estuda na poesia brasileira, e Bilac num poema-poética, em que ex-

põe a teoria do culto da forma em poesia, como a concebe. Em ambos os casos, avulta a teoria clássica da forma perfeita, teoria desenvolvida pelos parnasianos franceses no "culto da forma" ou poesia objetiva.

Em Machado de Assis, há, esparsas, muitas formulações do culto da forma, não só na obra crítica, como também na poesia e na ficção.

De Alberto de Oliveira há incursões no terreno da crítica, ou antes, da teoria literária, pronunciamentos ou meditações em torno de problemas literários. Eis alguns espécimes: "O verso alexandrino", "O soneto brasileiro", "O culto da forma na poesia brasileira", "Entrevista a Terra Roxa".

De Bilac é o mais famoso texto sobre o culto da forma: seu poema "Profissão de fé", que reúne os princípios que o parnasianismo desenvolveu à custa da poética do classicismo.

7. As heranças da tradição

Outra consequência do espírito positivista e naturalista, centrado na explicação genética, que caracterizou a abordagem histórico-cultural, foi a corrente de críticos e historiadores literários, para os quais o essencial era a ênfase na busca dos valores da tradição e da história. O método adotado, apropriado a esse culto do passado, foi o histórico. A crítica confundiu-se com a história literária, esta mesma uma dependência da história geral, dividida, como ela, em períodos correspondentes aos da história política. A esse historicismo aliou-se o "fatalismo", isto é, a mania do fato histórico e do estabelecimento das relações entre eles e dos nexos causais existentes de uns aos outros. Redundou isso no eruditismo, confundido com ciência, crítica e história. Essa forma de positivismo, que não se confunde com o positivismo filosófico de Comte, contaminou certos estudiosos do fenômeno literário. Do estudo ou levantamento das tradições, partiu-se para as investigações dos mínimos detalhes do passado. E, se em muitos casos, inegáveis benefícios advieram desse trabalho de beneditinos, sobretudo quando aplicado o comparatismo, o estudo das fontes e influências, da evolução das formas, a história literária, em outros casos, degenerou em mania erudita, sem virtude crítica, divorciando-se mesmo da crítica, pois focalizada apenas nos aspectos exteriores do fato literário, e nas circunstâncias de seu aparecimento ou constituição. A busca legítima das heranças do passado transformou-se em casuística erudita e exegese de fatos miúdos e sem vida.

Ao lado da abordagem sociológica — e intrinsecamente ligada a ela — há a histórica. Uma situa-se passo a passo da outra, podendo afirmar-se que na maioria dos casos se confundem. Em Sílvio Romero ou Capistrano será difícil isolar-se a preocupação social e a histórica. Não se pode reduzir um ao outro, pois, crítica histórica envolve tarefas não próprias à sociologia, e vice-versa.

A abordagem histórica baseia-se no pressuposto de que o fenômeno literário antes que artístico é histórico, pertence à **História**, e portanto deve ser explicado e compreendido à luz dela e estudado mediante o método histórico, e à luz da diacronia. É o mais tradicional dos métodos críticos, ao lado do lingüístico, e abrangendo a história e a biografia como a essência da arte literária.

A meta principal da abordagem histórica é a investigação do pano de fundo da literatura, seja ele histórico, seja biográfico.

Foi nos últimos dois séculos que se desenvolveu sobretudo o método histórico, consolidado com as obras de Taine e Sainte-Beuve. A obra é vista como um reflexo da vida do autor e de seu tempo, ou da época apresentada no livro.

A idéia central é de que se compreende melhor uma obra sempre que se tem um conhecimento melhor do ambiente histórico em que surgiu e que retrata, e da vida do seu autor. Como se poderão entender em uma obra certas passagens “tópicas” ou circunstanciais, ligadas ao momento em que foi ela escrita? E certas locuções ou expressões ou mesmo variações semânticas usadas numa determinada época e somente então?

Por exemplo: um poema de Carlos Drummond de Andrade sobre o campeonato de futebol no México, intitulado “O momento feliz” (**Jornal do Brasil**, RJ, 20 junho 1970). Todos sabem que os jogos foram acompanhados ao vivo no Brasil. Pois bem, há nele uma passagem assim: “e na linha da sombra / que vai crescendo (...)”. Daqui a cem anos, quem ler o poema ficará por certo perplexo para interpretar aquele trecho. Que significa aquela “sombra...” Quem assistiu às partidas sabe a que se refere: no campo ensolarado de Guadalajara, o sol se pondo projetava a sombra da arquibancada sobre o campo, e esta sombra ia caminhando para o meio do campo à medida que a tarde avançava. Esse dado “histórico” serve para elucidar uma passagem literária doutro modo hermética ou incompreensível a quem não tivesse tido a experiência dos jogos. Os poemas do poeta norte-americano Robert Lowell muito devem no seu hermetismo à quantidade de referências tópicas inacessíveis ao leitor não colocado na situação em que foi o poema concebido.

Muita poesia ou ficção satírica é ligada a situações tópicas contemporâneas, de modo que, com a passagem do tempo, se tornam incompreensíveis.

É o mesmo caso da poesia compreendida pela grande corrente da crítica biográfica como expressão de personalidade. A esse respeito, houve nas décadas recentes uma polêmica, entre críticos da língua inglesa, intitulada a "heresia pessoal". Consiste a heresia pessoal em ver no poema a personalidade do poeta, cabendo à crítica, como tarefa essencial, dirigir a mirada sobre aquela personalidade, uma das formas de relativismo crítico. Os "fatos de personalidade" seriam assim a explicação natural da obra, e crítica e biografia se identificariam.

Cabe à crítica histórica o estabelecimento das tradições, aquela parte do passado que, conforme acentuou T. S. Eliot, está presente em nós. Para isso, mostrou ele ainda em famoso ensaio ("Tradição e talento individual"), é necessário certo senso histórico. A fim de pôr em relevo aquilo que um escritor possui de comum ou de relação com os outros do seu tempo ou do passado, na arte e nos gêneros, de modo a estabelecer a ordem literária ideal dos monumentos artísticos.

O método da crítica histórica é, em geral, o da erudição (*scholarship*) e da pesquisa histórica. Daí o fato da identificação entre crítica e história, entre historiografia literária e geral, gerando o "positivismo" em crítica e história literária, confusão típica dos estudos literários no século XIX e que se verificou também no Brasil, dando lugar a que um Varnhagen fosse o criador das duas historiografias, a literária não passando de mera extensão da geral, criando-se a "historiografia" literária dos dicionários biográficos ao lado dos parnasos, florilégios e antologias.

Quais as tarefas legítimas da crítica histórica? Eis as principais:

a) o levantamento do passado literário (história literária) procurando estabelecer os nexos entre as escolas, os gêneros, os estilos, os tipos, as formas; os assuntos; os topos, etc.;

b) o estabelecimento do texto dos autores, usando-se todos os recursos da ecdótica ou crítica textual, ajudada por todas as disciplinas específicas, como a ciência da linguagem, a estilística, a semântica, etc.;

c) o estabelecimento dos dados históricos indispensáveis à elucidação do texto, inclusive os biográficos do autor;

d) a correção dos erros textuais e de interpretação acumulados pelo tempo e geração;

e) o estabelecimento dos dados de cronologia, tais como data de composição e publicação, locais;

f) a investigação de causas, influências, relações, mediante técnicas hoje etiquetadas como método comparado ou comparatismo, que pode funcionar entre autores, obras ou literaturas;

g) a investigação da formação intelectual do autor, suas leituras, sua filosofia da vida, sua experiência extra-estética, as possíveis situações e circunstâncias que poderiam ter levado a tais imagens ou temática.

O essencial é não considerar a crítica histórica a verdadeira e única forma de crítica admissível. Pois tudo o que ela propuser como resultado do seu trabalho deve conduzir ao estudo da literatura *qua* literatura, pois esta possui qualidades que lhe são próprias e irredutíveis. Sua experiência não é um simples retrato da experiência do autor ou da época, e a obra de arte existe por si desde o instante em que deixa o autor. O essencial na compreensão da literatura é buscar o padrão estético que a caracteriza. Pois a literatura pode ser apreciada em si mesma, sem qualquer ligação com o mundo exterior.

Os dados da crítica histórica desta forma têm que ser considerados como subsidiários ao verdadeiro estudo da arte literária, o que é antes de tudo focalizado nos elementos intrínsecos de sua estruturação e arquitetura.

Na presente categoria de críticos, situo José Veríssimo. A sua classificação na história da crítica brasileira é matéria controversa. Em verdade, cabe ele nos grupos da crítica histórica e da impressionista. Voltaremos a ele no momento em que tratarmos desta última.

Em verdade, sua posição é típica da corrente histórica, pelo uso do método histórico, pela preocupação com a tradição, pelo seu lado de moralista.

Com ser um impressionista, era um crítico histórico e um moralista da literatura. Não era um moralista no sentido de pregar moral pela obra literária, mas de exercer meditações sobre a vida e a produção literária, o comportamento dos escritores, etc. Não o fazia à luz da moral religiosa, porém de uma vaga e eclética filosofia ética.

Como um tradicionalista, Veríssimo conciliava, com frequência simultaneamente, as abordagens histórico-biográfica e as análises éti-

co-filosóficas, sem falar no mais aligeirado e pouco fundamentado impressionismo. O que ressalta dessa mistura é o seu bom senso inato, que lhe compensava a ausência de cultura literária universal, a pouca sensibilidade artística, máxime em relação aos aspectos técnicos da arte.

O grande prefácio à **História da literatura brasileira** e a conferência sobre a evolução da literatura brasileira, são exemplos típicos de sua atitude crítica no sentido de buscar as tradições, recorrendo às abordagens histórica e à meditação moral.

Foram Alberto Faria, João Ribeiro, Lindolfo Gomes e Afonso Pena Júnior, os críticos históricos mais completos no sentido de lançar mão dos processos da erudição (**scholarship**) de tipo alemão e anglo-saxão, também chamados de positivismo em erudição. Seus estudos eram caracteristicamente orientados para os problemas fatuais mínimos ou intrincados, problemas que desafiavam a argúcia dos intérpretes, problemas que exigem o uso de todos os recursos da exegese na crítica interna da obra, seja no estabelecimento da autoria, seja na descoberta das pistas de influência, seja na elucidação de questões de datação, fontes, influências, seja no desenrolar de novelos de evolução de formas e temas.

É o espírito beneditino, aplicado às miudezas e minúcias, apaixonado dos mistérios externos e internos oferecidos pelas obras e pela história literária.

8. Impressionismo

Produziu-se então uma reação, em nome do valor literário. Em vez de buscar no trabalho crítico as conotações da obra com as circunstâncias exteriores, caberia ao crítico não mais do que externar o prazer, a impressão que a obra lhe despertava à literatura. Anatole France, em *La vie littéraire*, instituiu o padrão dessa atitude para ele a única de validade para o julgamento da obra literária. O critério era a sensibilidade e o gosto do crítico. E o ato crítico resumir-se-ia num passeio da alma através das obras-primas. Este foi o impressionismo crítico, de larga fortuna, e alguns grandes cultores entre homens de gênio artístico superior, como Walter Pater, Virgínia Woolf, Anatole France, e outros muitos, a quem se devem admiráveis páginas de crítica impressionista, antes expressões de autobiografia do que propriamente crítica literária.

Mas o impressionismo cedo degenerou em meros borboleteios ou vadiagem intelectual, nos muitos pronunciamentos jornalísticos e

torneios opiniáticos, de gostei-ou-não-gostei, de “achismo” sem conteúdo doutrinário nem base crítica.

Em vez de compreender a valorizar, não mais caberia ao crítico senão divertir-se com os livros, reduzindo-se ao registro de impressões, e tornando-se simples noticiarista jornalístico ou colunístico. Ao abandonar o uso dos critérios, estabeleceu-se o trabalho crítico no relativismo ambiental e biográfico.

E a supervalorização do autor teve como consequência igual valorização do crítico como criador, segundo o modelo de Anatole France, para quem o que importava no trabalho crítico eram as reações do crítico e não o livro que lia.

O ato crítico completo executa-se através de três etapas: a) a da impressão provocada pelo contacto com a obra; b) a da reflexão sobre a mesma, à luz do raciocínio lógico-formal e mediante a aplicação de uma “visão armada” (Coleridge) pelos métodos mais variados de análise, dissecação, comparação, procurando pôr em evidência os seus elementos característicos; c) a do julgamento estético (não moral) decorrente do estudo anterior.

Assim entendida a crítica integral, vê-se de logo que a crítica chamada impressionista é uma redução do ato crítico a apenas sua etapa inicial, a da reação ou “impressão” do espírito de crítica em face da obra lida ou ouvida. O crítico impressionista não pode julgar — que é a finalidade da crítica — mas somente pronunciar opiniões ou emitir impressões. Seu critério de apreciação é o do gosto, apurado ou não, experimentado e cultivado ou não. Quando o crítico é um artista de sensibilidade apurada, com larga vivência no convívio das obras-prismas e da evolução literária, os seus pronunciamentos podem ser de alta validade. É o caso dos de Anatole France, autor da célebre definição da crítica, na verdade da crítica impressionista: é o passeio da alma pelas obras-primas. É o caso de Walter Pater, Virgínia Woolf; na obra romanesca de Marcel Proust há trechos admiráveis de crítica impressionista.

Em plano mais baixo, a crítica impressionista, porque lhe falcem critérios objetivos, reduz-se a opiniões, no fundo comparáveis à fórmula do gostei-ou-não-gostei, ou do “achismo” (achei isso ou aquilo do livro). É o plano jornalístico, em que se confundiu, pelo avanço da popularidade da imprensa.

A crítica impressionista não possui cunho técnico. É meramente subjetiva, confundindo-se com uma autobiografia intelectual. Ela em quase nada contribui para o esclarecimento dos problemas literá-

rios da obra, desde que as opiniões externadas não se baseiam em critérios universais, objetivos, exteriores ao crítico. Em oposição ao impressionismo, por isso, Alceu Amoroso Lima sugeriu o "expressionismo" crítico, isto é, uma atitude em que os interesses da obra sejam colocados sobre os do crítico (objeto-sujeito).

Os textos teóricos fundamentais da crítica impressionista são os quatro prefácios de Anatole France, para a sua série de *La vie littéraire*.

Aí estão bem definidos os caracteres da crítica impressionista: o jeito de conversa (*causerie*) com o leitor; a técnica da digressão, em que o crítico passa do assunto do livro para expor as suas idéias sobre o mesmo; a descrença nas possibilidades da razão no estabelecimento da estética e de qualquer teorização literária; o cepticismo; o diletantismo intelectual; o subjetivismo absoluto, porquanto o crítico só acredita em si, falando de si a propósito dos livros. Isso no uso da crítica exercida por grandes personalidades artísticas.

No Brasil, o impressionismo encontrou terra fértil para frutificar, graças à semi-cultura, à ausência de preparo universitário de letras, à facilidade e irresponsabilidade da maioria dos que recebem o encargo de exercê-la nos periódicos literários ou não, à pressa com que é desempenhada a tarefa dentro do esquema cronológico dos jornais, à impossibilidade de dedicação exclusiva e profissionalizada. Com isso, tornou-se o campo da crítica o pasto para toda a sorte de aventuras conduzindo ao desrespeito e desprestígio de função tão importante, porque é o verdadeiro magistério das letras. Sem obra crítica, consciente, responsável, técnica, não há literatura que se preze.

Sobretudo, ela gerou a confusão entre crítica e aquela atividade jornalística exercida nos rodapés dos jornais, atividade legítima; porém, em nossos dias, diferentes dos de Sainte-Beuve no século XIX, tornou-se inero aspecto prático, de aplicação da crítica ao registro e recensão dos livros em publicação. A verdadeira crítica, atualmente, transferiu-se dos jornais (onde é apenas registro ou colunismo) para as revistas especializadas, a cátedra, os livros.

O impressionismo no Brasil encontra-se em toda a parte. Nos críticos sociológicos, históricos, psicológicos, etc. A tendência afirmativa e opiniática sem fundamento é uma desgraça do espírito brasileiro, que limita suas possibilidades de exercício do pensamento lógico-formal e da ciência.

Há entre os críticos impressionistas algumas páginas de valor como expressões de espíritos altamente dotados. São expressões individuais, cujas lições não podem ser estendidas. Sobretudo, essa con-

dição torna incompatível o impressionismo e o ensino literário verdadeiro, que exige metodologia, critério, objetividade.

O que é característico do impressionismo crítico é a grande variedade de tipos individuais na abordagem da obra literária. Cada cabeça sua sentença, seu método, sua reação, sua especulação, e também sua capacidade própria de emocionar o leitor de acordo com a sensibilidade artística maior ou menor.

Foram críticos impressionistas: Raul Pompéia, Medeiros e Albuquerque, Magalhães de Azeredo, Mário de Alencar, Ronald de Carvalho, Euclides da Cunha, Humberto de Campos, Graça Aranha, José Veríssimo e outros mais recentes.

Para caracterizar e exemplificar a posição impressionista, focalizemos com mais minúcias três deles: Medeiros e Albuquerque, Ronald de Carvalho e José Veríssimo.

Os críticos impressionistas, em sua maioria, não gostam de ser considerados assim, e escondem essa condição sob mil disfarces, racionalizando situações equívocas ou emprestando capa doutrinária ao que não passa de superficial abordagem impressionista.

Medeiros e Albuquerque teve essa virtude: assumiu a própria posição impressionista como a única possível orientação crítica. Facilitado pelo órgão de divulgação utilizado — a imprensa — o crítico impressionista é naturalmente levado a julgar a única viável atitude crítica aquela que condiz com a informação leve e a opinião aligeirada, tudo sem maior aprofundamento de análise.

De sua produção crítica em jornais ficaram diversos livros: **Literatura alheia**, 1914; **Páginas de crítica**, 1920; **Graves e fúteis**, 1922; **Homens e coisas da Academia**, 1934.

Chegou ele a elaborar uma espécie de programa teórico ou declaração de princípios críticos.

Para ele, o que interessa sobre modo na crítica é a opinião do crítico sobre se se deve ou não ler certos livros publicados. Sua concepção chegava a ser elementar, ao afirmar que os críticos não têm fixidez de ponto de vista, e que as apreciações variam e contradizem-se conforme os críticos. A crítica, a seu ver, são os críticos. É o extremo subjetivismo, que chega a ponto de pautar a crítica pelos padrões da amizade ou inimizade. Em suma, pensa, em crítica, na dificuldade de se encontrar um guia literário. Assim, em verdade, a crítica se confunde com a simples informação, e não seria jamais uma disciplina do espírito literário. É um modo de expressar-se fazendo artigos sobre o mesmo assunto tratado nos livros analisados. Uma ati-

vidade menor, ancilar, sem categoria nem personalidade próprias, o que é não crer na crítica.

Dos críticos brasileiros da fase intermediária e sincrética imediatamente anterior ao modernismo, Ronald de Carvalho leva-lhe vantagem pela graciosa escritura. Era uma alma requintada de artista, que se traduzia no estilo da maneira fina.

Sua crítica aliava o impressionismo a alguns pressupostos deterministas e naturalistas, parte da herança romeriana, que impregnou a crítica brasileira até a década de 1940.

A **Pequena história da literatura brasileira** (1916) imita a de Sílvio Romero, na mesma preocupação de apontar as bases sociológicas, biológicas e históricas em que surgiu e se desenvolveu a literatura brasileira. Afora essa introdução, réplica à da obra de Sílvio, são capítulos em que os autores são tratados impressionisticamente, de maneira agradável e para agradar o leitor, objetivo que consegue, daí, a popularidade do livro, chamado por Medeiros e Albuquerque de pequeno grande livro.

Nos ensaios reunidos em vários volumes essa qualidade impressionista se torna ainda mais patente. Pode-se mesmo afirmar de Ronald que nos dá o exemplo de uma crítica de artista, isto é, de uma crítica feita por espírito dotado de grande sensibilidade artística e que reagia ante as obras literárias em função dessa sensibilidade. É um conjunto de impressões de leitura. A própria expressão, "Cadernos de imagens", com que intitulou a seção de um livro, é índice dessa atitude crítica.

Além da **História da literatura brasileira** (1916), José Veríssimo escreveu numerosos estudos críticos sobre autores brasileiros e estrangeiros, a maioria dos quais enfeixados em volumes.

A posição de Veríssimo como crítico tem sido um equívoco. Em primeiro lugar, a sua **História** tem recebido louvores quase unânimes como sendo uma obra extraordinária, um modelo no gênero, sobretudo, na opinião de muitos críticos, um modelo de crítica de orientação estética.

Só recentemente essa colocação tem sido revista, numa tentativa de reformular-se a posição de Veríssimo como crítico. Quem melhor situou a questão foi Osmar Pimentel.

Em primeiro lugar, a questão da **História**. Afirmava-se que a obra era o oposto da de Sílvio. Ora, do ponto de vista da doutrina, ela está vinculada aos mesmos conceitos do século XIX, ao complexo doutrinário naturalista-positivista. Não repele as idéias de Sílvio, como pretendeu, mas segue-lhe as pegadas. E não é em verdade uma

história mas uma série de estudos isolados, reunidos em volume, por ordem cronológica

É bem verdade que pretende independência de conceito acerca do que é literatura, que para ele é arte literária. Além disso, não confunde a literatura ou belas letras com as atividades ou gêneros intelectuais, contrariamente à teoria romeriana. Tampouco faz “praça de filosofia ou estética sistemática”. Por isso os apologistas de Veríssimo supõem ver nele um crítico estético, naturalmente baseados em sua profissão de fé favorável à literatura como belas letras ou arte literária. Mas, como demonstrou Osmar Pimentel, não possuindo um conceito seguro sobre a estética nem sobre a literatura, confundia Veríssimo o estético com a polidez da expressão e do estilo, e “tinha uma noção apenas acadêmica e parcial de estética”, “identificando criação literária com estilo convencionalmente acadêmico”, e grandeza literária com “perfeição formal de estilo”.

Como acentua Osmar Pimentel, Veríssimo ficou preso a uma contradição fundamental ao procurar realizar uma conciliação entre o beletrismo neoclássico e a fórmula tainiana da raça, meio e momento. Os estudos giram sempre em torno de alguns temas — o psicologismo, a relação com o meio histórico, o biografismo, a análise da forma, entendida como forma gramatical. Desta maneira, Veríssimo se salva pela rama do impressionismo, da crítica apreciativa, leve, jornalística, sem base cultural nem geral nem literária, disfarçado com um ar severo de pedagogo ou mestre-escola.

Ainda outra reação já se havia operado contra o complexo doutrinário e as normas estéticas do realismo-naturalismo literário e crítico. Contra o culto da objetividade materialista e naturalista, por volta da última década do século XIX, efetuou-se no Brasil, por influência francesa, a reação da subjetividade, da interiorização, da espiritualidade, do individualismo.

A crítica literária também acordou cedo para o reconhecimento dessa visão nova da literatura. Logo viu, pela pena de Araripe Júnior, e mais tarde de Nestor Vitor, que há lugar no fenômeno literário, não só para os aspectos materiais da vida, mas também para o lirismo, o sonho, a lenda, o mito, o ideal, o imaginário, o símbolo.

Aquilo que veio a denominar-se, em poesia e prosa, o simbolismo também encontrou ressonância na crítica, numa crítica que valorizou o símbolo como essência da literatura. Uma crítica para a qual a literatura não é apenas o visível e observável, mas também a representação figurativa e indireta, alegórica, simbólica, mítica.

Em Nestor Vitor encontramos uma dimensão nova e diferente comunicada ao impressionismo crítico brasileiro.

Depois de Araripe Júnior haver dado o primeiro passo para incorporar elementos simbolistas à crítica literária, além de manter-se em atitude simpática ao movimento, pode-se apontar que aquela incorporação continuou com Nestor Vitor. A liberação do processo crítico do naturalismo desenvolve-se a partir da absorção do simbolismo, acentuando o senso estético e a penetração psicológica. Essa evolução é paralela em crítica à que se efetua na ficção, com Raul Pompéia e os adeptos da “*écriture artiste*”, abrindo à prosa os horizontes impressionistas.

Desta maneira, entre os numerosos críticos impressionistas que enchem o espaço da transição e sincretismo das primeiras décadas do século, Nestor Vitor destaca-se, como afirma Andrade Murici, por transportar “a técnica analítica do Impressionismo, em grau rigoroso de adequação, para o terreno literário”, à custa da absorção do processo estético.

Para ele, a crítica devia estabelecer com o poeta um “comunhão intelectual mais absoluta que se pode dar entre dois humanos”, a fim de que se possa “abranger sua individualidade estranha e transmitir aos outros a profunda emoção que nos fica dessa convivência formidável”. Eis aí uma excelente definição da crítica impressionista.

Mas Nestor Vitor não fica num plano puramente impressionista, pois recorre também à análise biográfica, psicológica e histórica, à meditação moral. Coloca-se em posição apreciativa da obra e do homem.

Nele, impressionismo e simbolismo estavam intimamente entrosados por um tecido comum — a preocupação estética.

Deixara de consistir em exercício dum agradável diletanismo hedonista, mas acusava nova espécie de percepção da vida, num condicionamento desta pelo predomínio das “correspondências”, e da “impressão”, sem sujeição estrita, desta, ao conceitual, ao discursivo, ao descritivo, no controle rigoroso da razão, antes com larga intervenção do subconsciente. Pela primeira vez usaram-se em crítica, no Brasil, elementos propriamente simbolistas, tais como Cruz e Sousa os propusera nos seus poemas em prosa.

Ainda citando Andrade Murici, “entrava na nossa crítica um novo elemento: a já antes mencionada **complexidade**, servida por um apelo frequente à intuição”. O seu tateamento fecundo, continua, era

“decorrente de difíceis, variadas na profundidade do subconsciente”. observação muito justa e que corresponde à de Tasso da Silveira: “São os golpes fundos de sonda no íntimo do pensamento (...), são as definições sutilíssimas de essências quase secretas de realidades espirituais...” Essa crítica era (simbolicamente) apta a captar a música da poesia, como fez em diversas oportunidades.

De modo que, o impressionismo de Nestor Vítor não se limita a registro de impressões epidérmicas, antes se desdobra por força do impulso simbolista numa crítica para a qual a arte e a literatura se situam num plano simbólico, mítico, alegórico, espiritual.

Essa crítica, além do papel de sustentação que exerceu em relação ao simbolismo, através da valorização constante de seus poetas e prosadores, teve uma influência à distância, na reação de sentido estético desencadeada mais tarde, com Henrique Abílio, Tristão de Ataíde, Mário de Andrade, Eugênio Gomes, nas décadas de 1920 e 1930, contra a herança romeriana naturalista da literatura como expressão da sociedade, da raça, da história, e que repercutiu no movimento da nova crítica da década de 1950.

9. Literatura e idéias morais

Mas a literatura também pode ser encarada como instrumento de ação moral. No Brasil, essa tendência foi predominantemente de origem católica. Exemplo disso é a obra crítica de Jackson de Figueiredo; de modo algum um caso isolado, mas, ao contrário, ligado à velha e forte linhagem da crítica ocidental.

As diversas abordagens críticas aparecem na realidade intermisturadas muito mais frequentemente que puras. A maioria dos críticos serve-se de elementos ou abordagens de várias correntes, conciliando ora a análise psicológica e a interpretação moral, ora a colocação no histórico e o comentário estético. Os críticos impressionistas são useiros nesse ecletismo.

A abordagem moral é a mais antiga forma de crítica. Já Platão a praticou, e ele é o marco inicial da linhagem, vindo-lhe em seguida os romanos Horácio, Cícero, etc. A crítica medieval foi sobretudo moral, e, do Renascimento ao século XVIII, a visão moral predominou na apreciação do fato artístico e literário.

Consiste ela em examinar e julgar a obra literária como predominantemente válida pelos seus aspectos filosóficos e moral. Os personagens são interpretados pelo seu temperamento, aptidão a enfrentar os problemas da vida, conduta, respeito às leis morais, atitude ante o dever e a paixão, presença ou ausência de qualidades morais, ca-

pacidade ou incapacidade de ação, em suma, o juízo enfoca a eficiência no tratamento artístico e problemas e conflitos inerentes à condição humana e à conduta.

Para os críticos morais importa acima de tudo o que é dito, o conteúdo da obra, e a dicotomia forma-conteúdo lhes é particularmente útil, pois para eles o que é expresso supera em interesse como é dito.

Os moralistas da crítica habitualmente assumem uma posição que chamam **humanista**, e a crítica é uma "crítica da vida", segundo a fórmula famosa de um deles, o inglês Matthew Arnold. Não são os meios — aspectos técnicos ou formal da arte — que lhes interessa, mas o fim — que é a interpretação do homem e a ação sobre ele (por meio da arte). Um homem é um ser que age pela razão e padrões morais, em liberdade, reagindo contra o egoísmo e a animalidade, e ser livre é também obedecer a regras e disciplinas. O respeito pela tradição, o passado, as instituições é parte desse credo.

A crítica moral reage contra as tendências naturalistas a só enxergar os aspectos vis do homem, e a exacerbação romântica que idealiza e exagera o culto do indivíduo.

E nessa abordagem é indiferente à divisão aristotélica entre verdade política (moral) e verdade estética. Para ela, a crítica é sobretudo a verificação do valor ético e não do valor estético das obras. A literatura possui uma finalidade ética.

Para ela, moral e religião se confundem. A crítica assim é um instrumento de ação religiosa através da defesa dos valores morais.

No Brasil, a crítica moral tem sido sobretudo exercida em nome do catolicismo. O movimento de recristianização e reespiritualização empreendido a partir da década de 1920, pôs em relevo a tendência, sob a égide da qual se colocou a atividade crítica de Jackson de Figueiredo. É bem conhecido o seu papel no movimento de ressurreição espiritualista, dirigido especialmente contra o naturalismo e seu clima ideológico, dominante no começo do século.

Mas a crítica literária de Jackson de Figueiredo é menos conhecida.

10. A literatura como estrutura estética

Também foi representada no Brasil a verdadeira crítica literária, aquela para a qual a literatura é antes de tudo uma estrutura estética, constituída de elementos intrínsecos que lhe são peculiares. São precursores das doutrinas estéticas e dos métodos daquilo que veio a ser chamado de "nova crítica", ou conjunto de correntes universais

tendentes à renovação da metodologia crítica para estudar, analisar e interpretar a obra de arte literária **per se**, em si mesma, nos seus elementos estruturais específicos.

Essa tendência, que considera a literatura como estrutura estética, e portanto estudando-a nos elementos que compõem essa estrutura interna, encontrou em Machado de Assis o seu mais ilustre precursor, seguindo-se-lhe Henrique Abílio e Mário de Andrade, dentro do período compreendido até o advento do modernismo.

A partir da década de 20, desenvolveu-se em todo o mundo ocidental, nos grandes países criadores de cultura, um movimento de reação, na crítica e história literárias, contra a antiga abordagem da literatura pelos elementos extrínsecos — histórico, biográfico, moral, psicológico, filosófico, sociológico, e contra o subjetivismo impressionista em favor de uma focalização da mirada crítica sobre as qualidades estéticas da obra literária, precisamente aquilo que lhe dá especificidade e perenidade.

Essa tendência renovadora liga-se aos formalistas ou estruturalistas russos e tchecos; às várias correntes anglo-americanas originárias de T. S. Eliot e I. A. Richards; aos cultores da estilologia, da escola teuto-suíça e espanhola; aos críticos e estilistas italianos. Diversos nomes lhe têm sido dados: formalista, estruturalista, estética, **new criticism** (EUA) ou nova crítica (no Brasil, e depois na França).

Esta ação renovadora tinha antepassados ilustres. Mais próximo, o crítico e poeta inglês S. T. Coleridge (1772-1834), que defendera a tese de que a obra literária existe em si mesma; ou mais remotamente a Aristóteles, que na sua **Poética** estabelecera os cânones da crítica literária, separando verdade estética e verdade política, e defendendo a análise da obra nos seus elementos formais (forma aqui entendida como causa formal, segundo sua terminologia). No que respeita à ficção os famosos prefácios (1907-1909) de Henry James estão no ponto de partida da transformação desde então operada na crítica do romance e conto.

Foram estabelecidas algumas premissas doutrinárias, mais ou menos comuns a todos os grupos nacionais. A obra de arte tem uma unidade e um sentido global; tem uma forma; a arte deve ser estudada como arte, **per se**, e não como instrumento ou reflexo de fatores externos; o que interessa ao crítico é o que é a obra literária, quais a sua forma e efeito, como os seus elementos se apresentam; como técnica de análise, fixou-se o **close reading** ou **close study** do texto, pois a essência do estudo literário é o exame do texto em si, como entidade autônoma; o estudo do texto visa ao exame dos aspectos técni-

cos, formais, estruturais da obra de poesia ou de ficção, cada uma das quais resultando do arranjo artístico de um sistema de sinais, ou de uma estrutura de palavras ricas do sentido, na página, e da interconexão dos elementos de forma (metro, imagem, estilo, personagem, foco narrativo, etc.) e elementos de conteúdo (tema, pensamento, etc.), existindo não separadamente mas juntos, constituindo um todo orgânico com forma e estrutura.

No Brasil, essa doutrinação penetrou a partir do final da década de 40 e por toda a de 50.

Foi quando ela recebeu a designação de “nova crítica”, antes que a mesma denominação fosse usada na França pela polêmica, de 1967 em diante, sobre a “nouvelle critique” de Roland Barthes, Todorov, Dubrowsky, Jean Pierre Richard e outros.

Antes, porém, houve no Brasil críticos orientados para essa busca do intrínseco da obra literária e estudo de suas leis e componentes. Não quer dizer que já o fizessem de acordo com os cânones e princípios da nova crítica atual, mas já então entendendo e praticando a crítica, por intuição premonitória, como o estudo dos padrões estéticos da obra literária, do mérito intrínseco da literatura e dos componentes de sua estrutura.

Isso que poderíamos chamar a abordagem estética ou formalista (tomando-se forma no sentido amplo) exige uma filosofia da literatura e um método para o estudo e a pesquisa das técnicas da composição e estrutura da obra.

É bom insistir em que essa abordagem só teve pleno uso, no Brasil, depois da campanha em favor da renovação crítica, empreendida na década de 50, e da qual resultaram frutos através da de 60.

Mas pode-se apontar alguns nomes de críticos que se anteciparam, na teoria e na prática, àquela fase: Machado de Assis, João Ribeiro, Henrique Abílio, Mário de Andrade, Eugênio Gomes, Tristão de Ataíde.

Em primeiro lugar, nesta categoria, está Machado de Assis.

Como crítico, tendo exercido a maior parte da sua atividade, neste campo, em pleno romantismo (1858-1879) não ficou Machado preso aos cânones da escola, como aliás aos de nenhuma outra. Mas as suas raízes foram românticas; ele mesmo confessou a dívida ao romantismo.

É desenganar. Gente que mamou leite romântico pode meter o dente no rosbife naturalista; mas em lhe cheirando a teta gótica e oriental, deixa o melhor pedaço de carne para correr à bebida da infância. Oh! doce leite romântico! (1892)

Mas, superou as limitações e exageros românticos, incorporando à sua doutrina estética elementos de todas as escolas e da melhor tradição clássica.

Alguns dos ensaios críticos de Machado pertencem ao que de mais alto já produziu a crítica brasileira.

No terreno da crítica, Machado de Assis tinha uma filosofia da literatura, um código de valores, um sistema de critérios estéticos, à luz dos quais estabelecia as análises e julgamentos.

O centro de sua doutrina estética era de natureza clássica, reivindicando para a crítica uma função normativa e reguladora. “Que-reis mudar essa situação aflitiva?” pergunta ele em face da crise literária da época, respondendo: “Estabelecei a crítica”.

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecer-se se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é, em outros países. Nada temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que devem exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura: é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (“Instinto de nacionalidade”).

Eis aí um credo estético, que lhe fundamenta a obra e a crítica.

Esta concepção da crítica exige uma série de operações que devem compor o ato crítico: a análise a corrigir ou animar a invenção (aspecto analítico ou de dissecação do texto); a investigação sobre pontos de história ou doutrina (crítica histórica ou ideológica); estudo das belezas (análise e comparação); indicação dos senões, educação do gosto (normativa) para que a literatura progrida e cresça (influência nos autores e no público).

Tal abordagem crítica é o que se pode chamar de estética. Combatia Machado ao mesmo tempo o diletantismo impressionista e a submissão nos fatores extra-literários. Também combatia a submissão da arte à moral, seguindo nisso a regra aristotélica da diferença entre verdade estética e verdade política.

Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua.

Uma crítica estética é precisamente definida da maneira acima. É a que se preocupa com "o mérito propriamente literário", nos elementos que o compõem: o pensamento criador, a construção cênica, o desenho dos caracteres, a disposição das figuras, o jogo da língua.

Noutro ponto, afirma ele: "Do alto dessas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece". É a posição da crítica estética, poética, egocêntrica, intrínseca, ausente de determinismo e biografismo, preocupada com os elementos intrínsecos, estruturais, que constituem a arquitetura estética e o funcionamento da obra. Em posição acima das escolas, a cavaleiro do romantismo e do realismo, fiel às verdades eternas e às leis constantes do fenômeno literário, Machado soube aplicar-se à análise de obras como **O primo Basílio** e **O crime do Padre Amaro** de Eça de Queirós, produzindo uma das mais agudas páginas da crítica.

Precisamente aí focaliza ele os aspectos internos da obra e a trama de acontecimentos, o caráter dos personagens, a estrutura inartística, a má pintura e mau funcionamento dos personagens, na incongruência de certos episódios, o culto da sensação física.

Machado era um espírito dotado da necessária isenção e objetividade para o exercício da crítica: por tudo isso, e pelos ensaios críticos que deixou, foi o mais acabado crítico brasileiro.

A figura do "papa do modernismo", Mário de Andrade, artista na mais extrema condição, não podia deixar de se incorporar à linha da crítica estética.

Toda a sua obra de pensamento literário, e de crítica militante obedeceu a uma conceituação de cunho estético. Desde **A escrava que não é Isaura** até a crítica do **Diário de Notícias**, há sempre um pensador literário lúcido, arguto, para o qual os aspectos intrín-

secos e técnicos da literatura eram os principais. Assim o afirma no notável ensaio "A Elegia de Abril" (1941), referindo-se à experiência fatigante que teve "fazendo da técnica o meu cavalo de batalha nas críticas literárias do **Diário de Notícias**", quando combateu "pela aquisição de uma consciência técnica no artista".

Ninguém melhor do que ele compreendeu o papel dessa consciência artesanal, técnica, profissional no homem de letras. E esse critério foi a base dos seus julgamentos sobre livros.

De modo geral essa tendência caracteriza a sua obra de crítico e pensador literário. Não é necessário descer a comentários, porquanto a simples leitura dos seus trabalhos é suficiente para formarmos idéia do valor e do significado estético dessa crítica. Crítica extremamente rica, sugestiva, fecundante. E tanto mais importante, como modelo, porque é a crítica global, analítica e judicante, mas de uma valorização sempre à luz de cânones estético-literários.

São tópicos em que se mostra a sua preocupação maior com as meditações sobre os temas poéticos; o problema dos modelos e da imitação; o novo e o antigo em literatura; os problemas técnicos do verso e rima livres, do ritmo e outros pontos da expressão lírica; a questão da ordem intelectual e da ordem subconsciente; a simultaneidade ou polifonismo; a criação poética; a consciência da historicidade; a forma; a palavra literária; os gêneros; os movimentos literários. Esses e outros temas estão constantemente debatidos e estudados à luz da melhor doutrina. Desde *A escrava que não é Isaura* (1923), importante e único tratado de poética na literatura brasileira, até a fase da crítica do **Diário de Notícias** (1938-1940), é constante a sua doutrinação ou meditação sobre esses e outros problemas centrais da arte literária, revelando um grande crítico e uma aguda consciência estética.

João Ribeiro exerceu a crítica literária em jornal durante muito tempo.

Era um espírito agudo, cultivado, de sensibilidade artística, mas um céptico, tendo para a vida uma atitude sorridente e tolerante. Daí o seu impressionismo, em que se sentia à vontade para não assumir compromissos com as idéias e as obras. Era um crítico impressionista, máximo nas resenções na imprensa.

Por outro lado, o seu invulgar senso da coisa literária sempre o fazia interessado e inclinado a encarar os aspectos técnicos e formais da obra. Então a sua crítica literária cresce e ganha importância, especialmente nos estudos de maior alcance e da primeira fase, quando era sobretudo influenciado pela metodologia e técnica da erudição alemã.

Aí se encontra um crítico sensível aos problemas técnicos e es-

truturais da literatura, bem informado, apto a discorrer com segurança a propósito da poesia, do conto, do romance, do estilo. Conhecendo bem as correntes universais do pensamento literário e estético; não tendo as formas literárias e as grandes literaturas segredo para ele, era natural que mantivesse os olhos abertos para esses aspectos internos da obra, sobre os quais deixou inúmeros comentários pertinentes. São freqüentemente agudas as suas observações sobre pontos de história, de folclore, de evolução de temas e formas.

Assim, a sua obra crítica deve ser vista como possuindo duas faces: a impressionista, jornalista, máximo no último período (década de 20), e um aspecto revelador de um espírito preocupado com problemas intrínsecos, técnicos da literatura. Os dois aspectos correm paralelos, freqüentemente se misturando.

Por esta face adquire ele uma posição também de precursor da moderna crítica estética.

Um pequeno livro — **Crítica Pura** — de edição póstuma aos cuidados de amigos é bastante para colocar um crítico da década de vinte, Henrique Abílio, entre os mais destacados precursores da nova crítica de cunho estético, naturalmente não absoluto, mas dentro das condições da época e da sua situação cultural.

Participou do grupo modernista carioca da revista **Festa**, grupo descendente de simbolismo e impregnado do seu espiritualismo, que deu corpo a uma das tendências características do modernismo.

Para Abílio, a crítica pura “é o estudo de uma obra de arte dentro do seu próprio âmbito, tomada em si mesma, de um modo independente”, o que corresponde exatamente à tese da nova crítica, segundo a qual a crítica verdadeira (pura) se deve limitar à obra, no texto. A despeito de considerá-la uma atividade não isenta de subjetividade, defende a necessidade da objetividade. O crítico deve ser “independente vis-a-vis de uma obra de arte”, e a crítica é específica, distinta, em relação às diversas obras de arte. Isso se enquadra perfeitamente com a idéia atual quanto a que a crítica deve criar os critérios à luz do que a obra lhe sugere ou propõe. A obra de arte tem vida própria, cabendo à crítica estudá-la em si mesma.

Essas afirmativas, que poderiam ser subscritas pelos adeptos da nova crítica, encontram-se em meio a outras em que se mostram certas indecisões e obscuridade de pensamento, tudo porém revelando um espírito que possui visão original para a época sobre o processo artístico e o ato crítico, independente de rescaldo de teorias deterministas romerianas ainda cultivadas pela maioria.

12. Ainda outra tendência, que revela espírito crítico, é a de

certos poetas que apresentam doutrinas estéticas, manifestos literários, artes poéticas, sob a roupagem da poesia, seguindo, aliás, antiga tradição universal. Em muitos casos, essa produção revela o nível a que atinge o pensamento crítico de muitos de nossos poetas.

Essa maneira de apresentar idéias críticas ou reflexões acerca de problemas da arte e da literatura é comum na história da crítica. Basta citar os exemplos ilustres de Lopo de Vega e Pope. A apresentação de crítica por meio do veículo da poesia sempre atraiu os poetas, quando interessados em difundir manifestos, mensagens ou testemunhos teóricos, declarações de princípios ou pequenas artes poéticas. Revelam preocupação com a natureza da poesia; com a função do poeta; com a forma, seja como elemento de expressão e comunicação, seja como ideal estético; com a arte em geral.

No Brasil, desde cedo esta prática existiu. Desde Silva Alvarenga, inclui José Bonifácio, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Mário Pederneiras, Francisca Júlia, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Jorge de Lima, Raul de Leoni, Cassiano Ricardo, Dante Milano, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo e muitos e muitos outros.

* * *

O leitor comum ou o estudioso literário encontrarão no estudo da crítica literária um amplo e veraz retrato da marcha da nossa literatura, mais propriamente o embaçamento teórico de que se levantam as obras de ficção, drama ou lirismo. A poesia ou a ficção encerram sempre idéias e teorias, que são amiúde seus pontos de partida ou motivos inspiradores. No mínimo, o conhecimento da teoria torna a sua compreensão muito facilitada, senão de todo definida. Sempre que a literatura não for considerada um mero passa tempo, o entendimento exato do Romantismo ou do Realismo é impossível sem descermos aos seus fundamentos teóricos.

Por isso, é da maior importância o conhecimento da crítica literária.

PROPOSIÇÕES SOBRE O FORMALISMO E A LITERATURA COMPROMETIDA

Fábio Lucas

1. Podemos situar no Formalismo e na Literatura Comprometida dois pontos extremos da impregnação ideológica da atividade literária, embora nos pareça difícil, a esta altura dos estudos epistemológicos, uma divisão nítida entre **ciência** e **ideologia**, de grande interesse metodológico. Não se concebe também a produção de conhecimento inteiramente liberta de **ideologia**; antes, haverá formas de graduação, mensagens mais ou menos espessas de ideologia, mais ou menos congestionadas de intenção ideológica.

O debate sobre Formalismo e Literatura Comprometida propicia a ligação do pensamento hegemônico euro/norte-americano à capacidade de reflexão das áreas periféricas, entre as quais se encontra a América Latina. Incita a meditar sobre a Ideologia da Dependência, ângulo sob o qual iremos orientar nossa exposição.

2. O Formalismo levanta a hipótese de se obter um objeto estético em estado de neutralidade. Concentra-se na presunção da **autonomia** da obra artística, de tal modo que os veículos da subjetividade sejam estancados. Desejamos provar que o Formalismo, via de regra, implica um compromisso ideológico, tão radical, em determinadas circunstâncias, quanto a proposta **engagéé**. É que a elaboração formalista faz-se crer isenta de ideologia, no seu ideal de objetividade asséptica. Não deixa de ser ideologicamente marcada, embora, recusando a Literatura Comprometida como ideologizada, dê a entender que seu produto adquire universalidade que ultrapassa o historicismo efêmero do compromisso.

Sendo a prática formalista, ao mesmo tempo, uma técnica de refinamento estético e um convite à neutralidade política, facilmente se infiltra nos países influenciados como forma elegante de conter a expansão de idéias críticas ou contestadoras, capazes de denunciar, por sua análise, os mecanismos sutis da dominação.

3. Nas sociedades industriais, orientadas para o futuro, opera a mística do "progresso", normalmente em conexão com a mística do "novo". Sendo competitivas, sua busca do novo significa a procura de uma situação de monopólio. Tal orientação, conforme veremos, se propaga para as culturas satélites, tentando quebrar a natural descontinuidade das culturas. O Formalismo se vangloria de sua **universalidade** e desenvolve, para esse efeito, a noção de que o signo artístico deve ter a si mesmo por objeto.

É sabido que, em qualquer sistema de signos, podemos distinguir: a) o estudo das relações dos signos entre si (a sintática); b) o estudo das relações dos signos com aquilo a que a se referem ou que representam (a semântica); c) o estudo das relações dos signos com os usuários, vale dizer, com os que emitem ou recebem em determinadas situações (a pragmática). Ora, a objetividade da expressão formalista a faz limitar-se ao campo lógico-sintático, deixando entre parênteses processos epistemológicos, metodológicos e pragmáticos.

Isolado na sua especificidade, e no seu universalismo de caráter ideológico, o signo formalista fica a serviço da mente desenraizada de seu contexto, evita o chão nacional.

Tem a seu favor a facilidade de propagação, já que, incaracterístico, circula sem grandes obstáculos de natureza cultural. Gira como se fosse produto de decisões teóricas ou práticas governadas pelas regras do fazer científico, algo orientado para a perfeição e despojado de qualquer concessão ideológica (que, no caso, se confundiria com a "vulgaridade"). O Formalismo, muito facilmente, deságua no estrelismo e na volúpia da Vanguarda.

4. Com efeito, a Vanguarda tem sido definida como a produção e o consumo de uma informação nova. Neste ponto, iremos omitir o fato de que o fenômeno literário não se distribui no tempo como o social ou o político, não se coleciona rigorosamente numa diacronia, pois, no ato da leitura, se desloca de seu tempo histórico para instalar-se nos horizontes da leitura, para atualizar-se e pertencer a um contexto diferente daquele em que foi gerado.

Empiricamente, o processo vanguardista poderá circunscrever-se: a) ao primeiro que crie a informação e a divulgue; b) ao primeiro que distribua determinada informação no seu espaço cultural (o es-

critor, então, desempenhará o papel de **fonte** para o ambiente em que atue). Assim, o primeiro que traduza um autor influente ou divulgue uma corrente estrangeira.

Em ambos os processos, temos a produção e o seu efeito multiplicador: a circulação do texto no meio considerado.

Para que ambos se instalem na Vanguarda, têm de vencer a corrida contra o tempo, isto é, estar em primeiro lugar e ser reconhecido como novidade. No caso b), o escritor vanguardista será o que primeiro divulgou a corrente estrangeira no país receptor, ou o primeiro a ocupar o espaço nacional com a informação nova. Em ambos os casos, o interesse monopolístico e pioneiro é patente.

5. A Vanguarda e o Formalismo desviam o rumo da aspiração do novo. A indução de modelos já prontos ajusta-se ao comodismo dos "produtores" de idéia nova no espaço vazio. Basta copiar, traduzir, verter o modelo estrangeiro e ter a certeza da alta propagação da novidade. Tão rápida difusão se deve a: 1). estar "vazio" o espaço; 2). beneficiar-se o ambiente da informação nova, que funciona como estimulante cultural, ainda que carregada de ideologia da nação exportadora do modelo; 3). a tendência natural de superar o discurso não-convincente, arcaico e reiterativo, de longa vigência no país importador.

6. Toda história literária é formada de **prógonos** e **epígonos**. Os prógonos lançam a idéia nova, desafiam o sistema vigente, propõem um modelo de ruptura; os epígonos se encarregam de divulgar a idéia e o modelo, de torná-los nacional e coletivo.

Acontece que, na ideologia da dominação, os prógonos alienados em sua própria região nativa não passam de epígonos dos prógonos alienantes do espaço hegemônico. A "universalização" que se processa significa também o estancamento das fontes de produção da nação destinatária, já que a nação emissora detém os veículos de propagação da mensagem literária. Universalização, no caso, pode significar homogeneização.

7. O Formalismo, o Experimentalismo e a Vanguarda da América Latina se concentraram principalmente na **poesia** e na **crítica literária**. Na **ficção** o teor formalista é bem mais baixo, já que o gênero narrativo não se desloca, quase nunca, do quadro referencial. A articulação temática do romance se formou homologicamente à organização do cotidiano cenário burguês.

Daí, talvez, a popularidade de que desfrutou o romance latino-

americano nos últimos anos, impregnado de política e a funcionar como sucedâneo, em muitos casos, de publicações especializadas geralmente sob vigilância e como veículo de informações que não dispõem de canal.

As vanguardas poéticas, epigônicas, não encontraram resposta duradoura e consistente da opinião pública. Restringiram-se à agitação de superfície, espuma da história literária.

8. O Formalismo, no Brasil, ganhou corpo com a importação da voga estruturalista. Os textos literários passaram a servir de pretexto para aplicação canhestra dos modelos de análise mal assimilados.

Os divulgadores de modelos estruturais presumem a neutralidade da **teoria**. Descuram da idéia de que a teoria somente é válida em conexão com a prática. Desde a sua origem etimológica implica a existência de um fenômeno anterior, sobre o qual se haverá de teorizar.

Assim, a teoria importada ingenuamente poderá equivaler a um compêndio de dominação. É sabido que o problema da **ideologia** surge quando um interesse particular se apresenta como o interesse geral. Empresta-se ao "geral" os atributos da dominação. A classe dominante tende a atribuir às suas idéias a forma de universalidade e a apresentá-las como as únicas razoáveis e universalmente válidas. Pois bem. A "teoria" tem surgido nas áreas periféricas como caixa de ferramentas da universalização do preceito dominador.

Quando se recebe uma informação e o modo de produzi-la, introduz-se uma ideologia de dependência, pois não se transplantam as condições materiais de produção das informações. Além disso, gera-se uma dependência na reposição das peças, na manutenção do equipamento de produzir comunicação social a nível estético. Importamos conteúdos, modelos e métodos ligados a uma indústria produtora determinada por condições sociais diferentes da nossa. A teoria e a metodologia importadas podem transformar-se em obstáculos à tentativa que os povos emergentes fazem de conceitualizar sua experiência.

9. O Formalismo faz praça da idéia de modernidade e com isso seduz parte da opinião pública, sempre aberta aos bafejos da novidade.

No caso da penetração dos modelos produtivos de obras literárias nos países dependentes, o que vem de fora carrega-se da noção benigna de que se está processando à modernização da sociedade dominada, trazendo-a a conviver com as últimas conquistas dos mais avançados. Então, a determinação internacionalista afaga o potencial de orgulho nacional: imitar é modernizar-se.

O que se tem chamado de “modernização” da cultura nacional não passa de forma de adaptar as instituições nacionais aos padrões das sociedades avançadas. Tal mimetismo é considerado de modo idêntico à explicação do “efeito demonstração” na Economia, isto é, a propriedade de as classes pobres imitarem o consumo dos estamentos sociais mais elevados, criando uma ilusão consumista. O exemplo notório é o do favelado que não possui moradia decente, objetos essenciais, alimentação sadia nem higiene, mas exhibe orgulhosamente a sua antena de TV. Seu status se transfere para e exteriorização de uma falsa riqueza e de um conforto ilusório. A sua dependência do mercado é patente e agrava-se com a TV que, sendo instrumento de comunicação, torná-lo-á cada vez mais submetido ao bombardeio publicitário.

Ora, a “modernização” literária tem-se como o consumo e a mais rápida imitação do artigo importado, num erro costumeiro acerca do produto literário e de sua distribuição na História. Assim, o estar na Vanguarda privilegia o mais recente, a expressão mais nova no tempo cronologicamente considerado. Daí, por via de consequência, o certo despreço que as vanguardas reservam às manifestações passadas. Deste modo, é muito fácil encontrar vanguardistas inteiramente ignorantes das grandes obras da literatura universal.

10. O Formalismo tenta sancionar o divórcio entre literatura e política, embora homologue, de certa forma, o grande movimento geral da sociedade consumista para neutralizar as consciências e promover o exílio sistemático do intelectual como fabricante de consciência crítica.

Na luta de tornar o seu produto liberto de subjetividade, dá ênfase ao conceito **lúdico** da arte, acredita na força criadora do **acaso** e, não raro, delega às **máquinas** a tarefa de artefazer o objeto estético.

Neste clima de produção, fala-se na morte da arte. Os poemas visuais ou de filiação eletrônica assumem a glória dos produtos perecíveis do mercado; fazem sentido uma só vez, a primeira. Ocultam-se por detrás do enigmático, da opacidade, expõem-se a efeitos pre-intencionais: incitam ao sonho e à imaginação.

Já se demonstrou o que, na sociedade industrial contemporânea, o conjunto da estrutura social e o caráter global das relações tendem a desaparecer da consciência do indivíduo, que passa a substituir sua visão do mundo por uma acumulação quantitativa de produtos isolados. A realidade perde a transparência e o artista se restringe a uma prestidigitação solipsista. A obra se desliga do sentido da vida.

Neste caso, o artista, deve procurar o caminho das decisões que

se operam fora da cultura de massa, tecnicamente relegada à atitude passiva diante do mundo. O formalista igualmente opta pela passividade, mesmo quando quer combater a massificação e romper sua caução circular.

Diante do Formalismo, abole-se a participação do consumidor que, de outro modo, motivado pelo conhecimento da obra, sente-se atraído para a visão global da sociedade e o interesse de aperfeiçoá-la ou modificá-la. Na realidade, o produto da inspiração formalista rejeita a participação ativa do consumidor, já que, escondida atrás de sua opacidade, a obra não faculta juízos nem convida à discussão ou ao diálogo.

Dá-se o caso da violência intelectual e|ou redução das propriedades da consciência para movimentos livres. Como consumidor de obras formalistas, o indivíduo se prepara para descuidar da vida política, econômica e social. Amarra-se ao consumidor que outorga níveis de prestígio de acordo com os padrões da opinião pública massificada.

11. Mais do que nos países hegemônicos, os escritores das nações periféricas devem estar centrados na tarefa comum de tornar unitário o homem como animal que trabalha e fala, que produz utensílios e palavras e, com tal produção, que é “social”, forma a si mesmo historicamente. É que, pelo próprio efeito da dominação a que são submetidos, os povos expostos à atividade extrativa daqueles tecnologicamente mais avançados vivem mais angustiadamente a fratura entre ser e existência, essência e aparência, decisão e destino. Massificados, alienados, fetichizados, têm de aproveitar todas as formas de excitar a consciência crítica. Esta a sua **necessidade**.

12. Pode-se dizer, **grosso modo**, que toda obra literária é comprometida. Como ser vivente, o homem caminha entre alternativas e cada opção representa um compromisso.

Mas interessa considerar aquelas obras cuja espessura política é notória e em que a decisão ideológica se mostre transparente.

A literatura brasileira apresenta um conjunto de obras assinadas pelo compromisso, embora em grande quantidade o compromisso seja mais importante que a pesquisa de expressão adequada. Ademais, o objetivo conteudístico proporcionou, em inúmeros casos, a vulgarização temática e a insistência obsessiva nos mesmos processos de elaboração literária. Deste modo, forte carga de redundância se manifesta, em prejuízo da **originalidade** e da renovação formal. Em suma: parte considerável de nossa Literatura Comprometida condenou-se a um academicismo insípido e tradicionalista. Gerou, portanto, a

sua própria técnica de acomodação e conformismo, estacionada numa visão filantrópica do mundo.

A par do compromisso acadêmico, que se manifesta apenas na opção temática que traz a miséria a primeiro plano, pode notar-se um ressurgimento do **populismo** literário, forma demagógica de setorizar a problemática social.

Em contrapartida, a vertente realista de nossa ficção oferece marcos intransponíveis de compromisso em nossa História: a obra de Machado de Assis, a de Graciliano Ramos, a da geração de contistas contemporâneas. Neles, o fazer literário não se distanciam dos processos sociais, nem se escraviza ao banal panfletário.

A poesia sempre, no Brasil, tem refletido as flutuações da vida política. Desde, por exemplo, a obra do inconfidente Tomás Antônio Gonzaga até o **Poema Sujo** de Ferreira Gullar (1976), passando por várias gerações, o romântico Castro Alves, os modernistas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, o neomodernista João Cabral de Melo Neto e tantos outros.

No teatro se nota um grande esforço de descolonização intelectual, de pesquisa da expressão e de luta contra a censura. A atividade de Augusto Boal, por exemplo, tem sido notável.

A crítica literária que escapou à sedução do Estruturalismo, tentou proceder à busca de uma causação interna, ciente de que a aplicação pura e simples do aparato conceitual transplantado de fora será ineficaz ao dimensionamento de nossa posição concreta diante do mundo. A obra de Antônio Cândido pode representar a busca da consciência crítica nacional.

De qualquer forma, podemos dizer que, de um lado, pratica-se uma literatura cujo compromisso é explícito ou, pelo menos, não manifesta uma recusa teórica de mobilizar partículas da realidade em cujo quadro a expressão literária atua como força prática de autocohecimento; de outro lado, sedimenta-se o grupo formalista, de compromisso implícito, cuja prática não-alinhada, supostamente desafiada para com o mundo referencial, acaba por inscrever-se na corrente internacionalista da literatura, passado por cima dos interesses históricos nacionais.

A DISPOSIÇÃO CRÍTICO-ENSAÍSTICA
COMO ACENTO FICCIONAL EM OSMAN LINS

Ricardo Soares de Carvalho

“O lápis sobre a mesa
estático.
O sono mineral de plumbagina,
O sonho oblongo.
O lápis sobre a mesa,
o olho no bico,
o papel branco,
a solidão.
O lápis sobre a mesa,
estático,
o sonho oblongo
da mão”.

MAURO MOTA
(O Lápis)

“No verbo repetido, na palavra indistinta
Que exprime tudo, que nada exprime,
Que tudo abrange num símbolo total”.

JOAQUIM CARDOZO
(A Página)

“O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a,

até o deslizante decassílabo
discursivo dos chãos de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos”.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

(Paráfrase de Reverdy)

A DISPOSIÇÃO CRÍTICO-ENSAÍSTICA COMO ACENTO FICCIONAL DE OSMAN LINS

O Esteta prático: Preponderância dos aspectos Estéticos. — Experimentalismo. Conotações simbólicas. Peculiaridades do Universo Lingüístico. Construção Literária Espacial e Intemporal. — A Temática da Conscientização Vocacional do escritor: Contribuição Social.

A disposição crítico-ensaística num autor como OSMAN LINS é, efetivamente, a onisciência do escritor, artista do métier, que se aprofunda como tal num espaço especializado, para dele extrair — e reforçar — o caráter rebelde, pōr vezes indecifrável, nunca verdadeira e/ou suficientemente mensurável da criação literária. Isto não leva à ilação de que “a palavra escrita, sempre insubmissa” (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 12), acarrete necessariamente o estado onírico a que certos autores se dizem transportados, abúlicos, que chegam a se definir, vencidos periodicamente pelas ordens imperiosas da inspiração. Quanto a isto, OSMAN é taxativo e, por vezes, cortante: “do que escrevo está banido o acaso”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 15).

Sendo um escritor que reúne a mais homogênea formação cultural possível à consecução do seu destino primaz de ficcionista, o que em sua obra podemos visionar como “disposição crítico — ensaística”, seria uma corroboração dos mistérios que sondam o seu ofício: “o artista não abrange todas as significações do que cria”. (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 58). Mistérios que desenvolvem a

intitulada disposição crítico-ensaística — “em Literatura, as normas estão sempre expostas a imprevistos, a serem afetadas, em sua pertinência, por novos fatores”. (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 59) — em sua preocupação ficcional, ressaltando um espírito receptivo e exercitado em fazer aflorar uma engenhosidade e inventividade cujas provisões são flexibilidades de maneira absolutamente inovadora.

Portanto, trata-se de compreender, na leitura de OSMAN, antes de tudo, o esforço de medida em que labora para que o seu espírito crítico, não devorando a criatividade, antes a estimule, na focalização de mundos agonísticos como o de O FIEL E A PEDRA e, recentemente, A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA. Compreender isto é essencial para aquilatar a posição literária de um autor que procura evitar o solipsismo limitativo e esterilizante, mas... com sua visão de esteta prático.

É assim que a virtualidade do espírito crítico, em seus surpreendentes resgates, põe em análise o criador a assistir ao eterno reinício de idéias, emergente de sua criatividade. Como conseqüência, do que a grande maioria de notáveis escritores faz um período intermediário em suas obras, OSMAN fez a sua grande tarefa. O que em outros autores são experiências intermediárias, fases de formulação, tratamento preliminar de materiais, é, nele, a subestrutura de suas criações. Como obras de arte e de artífice, portanto, seus livros têm assumido problemas de comunicação dos mais difíceis em nossa literatura. Daí que a coragem de atirar-se a uma tarefa sobremaneira experimental (lembre-se, a propósito, as três peças editada sem 1975 com o título geral de SANTA, AUTOMÓVEL E SOLDADO, compreendendo: MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO, AUTO DO SALÃO DO AUTOMÓVEL e ROMANCE DOS DOIS SOLDADOS DE HERODES, cujos textos, principalmente o desta última, são essencialmente experimentais) — ciente de que sempre algo produzido o servirá apenas negativamente —, ressalta um amor ímpar pelo ofício da palavra escrita, onde todas as energias são desprendidas para a consolidação de sua contribuição: “Como nos engana, em sua pobreza, o resumo — um tanto frio ou monótono — do enredo! Mais uma vez se constata em que medida o romance — construção verbal, feixe de alusões, laboratório de instrumentos, campo de provas de materiais, tanto novos como aparentemente obsoletos — o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta”. (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 39).

* * *

Fazendo de qualquer afirmativa um resíduo de interrogação, as achegas que OSMAN tem fornecido à literatura brasileira constituem colaboração inavaliável. Seria impossível extrair, para aqui, todas as importantes inovações de cada uma de suas obras da segunda fase: "Ousar é indispensável e seria insensato desejar que surgissem, em qualquer campo das atividades humanas, soluções definitivas". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 265). Mas é possível demonstrar que a amplitude de pensamento com que vazou os seus livros, a partir de pouco mais de duas décadas (O VISITANTE) a esta parte (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA), realça que complexos estados de espírito, meticulosamente organizados, compõem a forma intrínseca de sua privilegiada estesia.

Desse modo, a observação estética, em OSMAN, a tudo domina, com uma soma de qualidades perfeitamente equilibradas, sejam adquiridas ou naturais, de espírito ou calcadas simplesmente no compromisso de quem verbera qualquer algarada de literatura fácil. Céptico e crítico pela honestidade com que encara o ofício de escrever, é esta irredutível proibidade, a ser conseqüente, que deve nutrir o seu estuante entusiasmo pela literatura. Disse STEVENSON que é o prazer especial pelo som dos nomes que faz o amor pela arte literária. Em OSMAN, este prazer evolui em ascensão elíptica para intensidades de expressão inusitadas entre seus coetâneos. Iminem, essas intensidades, e o ficcionista propende para o vezo das arregimentações gráficas, facilitando a lógica simbólica, única apreendedora do tempo em sua relação com as correntezas da vida humana. É de sobejo conhecido como o "tempo-obsessão" está presente em sua arrojada preocupação artística. Em NOVE, NOVENA (exercício de reorganização lingüística), começou o ficcionista a demonstrar que os símbolos ou sinais aumentam a atenção da leitura. Realmente, os sinais dão facilidade narrativa, pois, através deles, as personagens falam, ao mesmo tempo, ou pensam intercaladamente. E a imaginação do leitor é envolvida por meio de uma dimensão nova, especial. A atração confessa de OSMAN pelo hermetismo e pelo ocultismo, tem-na o leitor, de maneira especial, na construção espiralada de AVALOVARA, o pássaro-símbolo-maior que dá nome ao romance e especifica a obsidiante inclinação do autor por pássaros em toda a sua obra da segunda fase. Trata-se, no caso vertente, da geometria peculiar ao artista, o círculo de sua produção traçando a visão conspectiva com a qual ele retém os fatores existenciais de sua arte e alcança o "pathos" extremo dos recuos por meio dos quais prossegue o ser humano. Em narrativas primordiais como RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA (do Décimo Primeiro Mistério ao Mistério Final há um exemplo patente de toda a grandeza da Literatura), as coisas são vistas do pre-

sente, as coisas futuras, antecipadas e antecipadoras. Inclusive em suas visões. É consabido que, em MOBY DICK, podemos ver o narrador, no entretempo de sua narrativa, adiantar-se ao presente para elucidar alguma coisa, indo ao futuro de sua narração. Moldando idealmente individualidades, o processo criador de OSMAN LINS traz, em si, uma taxionomia que dá, ao conjunto de palavras selecionadas em cada uma de suas obras, aquele tom de magia — “sugestividade mágica”, diria CONRAD —, que o faz prógono de uma visão literária “sui generis”. O leitor atento verá que, em quaisquer de suas produções, o menor desvio da compenêtração literária não lhe foge indene. Nem poderia: “Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais”. (AVALOVARA, p. 64). As palavras são, de “per si”, camafeus, onde a dubiedade e o símbolo assumem aquela compulsão artística que BERNARD BERENSON já anotara ao dizer que “qualquer obra de arte exala símbolos e alegorias”. Pode-se falar em concreções estéticas do pressentido, do impenetrável e do mistério, em versões implicitamente tautológicas de uma linguagem onde se concentram todos os “vícios” que compõem uma genialidade literária. Autor de especial capacidade de objetivação impessoal, as idéias ressumam na compreensão das múltiplas maneiras de ser da natureza humana: o OSMAN LINS de NOVE, NOVENA, AVALOVARA e A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA evoca-nos o que escreveu ELIOT, ao falar de PAUL VALÉRY: “Uma pessoa pode considerar-se preparada para a arte quando deixou de se interessar por sua própria emoção e experiência, exceto como materiais”. Mas o que pode haver de absoluto nesta evocação, em se tratando de OSMAN LINS, refere-se à arte genuinamente objetiva e contemporânea, presente, atual, que vem edificando. Refere-se, em outras palavras, ao fato de que a sua narratividade, operando uma categorização diacrônica — com uma “metalinguagem que se auto-explora, autojustifica e autodevora”, segundo MASSAUD MOISÉS, porque “toda obra literária, quando o seu autor assume uma posição realmente criadora, é em certo sentido metalingüística” (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 19 cap. I) —, assume um analitismo sincrônico, para combater a atual reificação sob que se funda a atomizada estrutura social do país: “O escritor é impensável fora do contexto social”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 186). Em verdade, todo o trabalho ficcional do autor, após o divisor de águas que foi O FIEL E A PEDRA, e enquanto sua inquietação criadora não no-la invalidar, é acolhida ao “presente”. Aqui estando o porquê de, em tudo o mais, a afirmativa de ELIOT tornar-se impertinente. Em todo caso, esse desapego a condutas idiossincráticas, o próprio autor o questiona: “A

indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é — e só isto — um disfarce da cumplicidade”. (AVALOVARA, p. 354). Sua tendência mitologizante (lembre-se ELIOT em WASTE LAND ou JOYCE em ULISSSES) vai do equipamento erudito àquele do símbolo psicológico simples. A contextura e estrutura de seus romances e contos (OS GESTOS reúne trabalhos que dão toda a dimensão do notável escritor na apreensão de uma realidade magistralmente impalpável, tão bem unidos são os contos por um espírito comum que os solda ao volume, tendo os “gestos” como comunicação inexprimível...), nodais do elemento patético que dá sempre um toque trágico ao destino humano, são construções onomatopaicas, refletidoras do trabalho prodigioso da linguagem interior.

É claro, não há que se comprovar experimentalmente percepções do espírito, visões da alma conspicuamente traçadas. Até mesmo — e essencialmente — porque uma obra literária já pronta, ela em si, está fora de qualquer causalidade precedente, impondo uma defasagem natural perante sua fase de execução. É assim que: “Só o livro acabado responde ao que será”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 18). No entanto, não há como desconhecer que o autor de GUERRA DO CANSACAVALO (peça que nos leva, em sua progressão escorreita, ao toque sutil que é a solução do amor Antônio Vilela/Heloísa) está ligado àquela qualidade de “correlativos objetivos” (as emoções provocadas por certo arranjo de circunstâncias na mente do observador e a apresentação fática na complexidade de sua ação para discernimento de seu resultado emocional) de T. S. ELIOT, que partia dos símbolos literários para suporte dos seus temas. Tal ligação significa que o envolvimento imaginativo e emocional do leitor fica na pendência de sua largueza cultural (à página 157 de A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, pode-se encontrar: “Para JEAN-PAUL SARTRE a obra só existe no nível de capacidade do leitor”), posto que as reações que se procura despertar nele, leitor, dependem do conhecimento literário do mesmo. Um exemplo disto é o fato de O FIEL E A PEDRA ter sido moldado segundo conexões com A ENEIDA.

Não se pense, por isso, que OSMAN deixe de ser um muito especial esteta prático (nunca é muito lembrar: ninguém é mais prático, pela experiência e pela observação, do que o ARISTÓTELES da POÉTICA), e que nesta condição — não poderia ser diferente, em se falando de um artista genuíno — esqueça, como corroborativas

de sua criatividade, as palavras de ALBERT SCHWEITZER: "O único conhecimento verdadeiro é aquele que nada acrescenta à natureza, seja por raciocínio, ou por imaginação, e que só reconhece como válido aquilo que vem de uma firme e pura determinação de descobrir a verdade, de uma meditação que mergulha profundamente no coração da natureza".

E é exatamente a sua visão de esteta prático que lhe permite escrever ensaios como GUERRA SEM TESTEMUNHAS, uma combinação anódina, estimulante e emulativa de sabedoria literária. Depois deste livro, é mais fácil compenetrar-se um jovem escritor do talento que porventura possua. Entretanto, não se poderá querer exigir, do OSMAN LINS ensaísta, um seguidor rígido de seus tentames, desde que a criatividade é sua condição primeira; impossível ficando, dessa forma, sua deflexão em qualquer outro gênero literário que empreenda. (Sem fazer equiparações que não competem, é por este prisma carente de base a assertiva de OSWALDINO MARQUES de que EZRA POUND "não soube, na prática, aplicar as suas fecundas intuições estéticas").

Pode-se falar, então, de um autor que, antes de prodigalizar fecundidade, amadurece-a com a energia de um genitor paciente na execução de seus interesses artísticos; e que, por consequência, dispõe de uma aparelhagem crítica com a qual pode catalogar a sua criatividade. É assim que jamais se permitiu retrocedir, como artista.

* * *

Escreveu LYTTON STRACHEY que a simplicidade era o teste mais seguro do poder de um artista: "Um artista ruim tem de fracassar quando é simples; mas quem é simples e obtém sucesso no que faz, tem de ser grande". O OSMAN LINS de O VISITANTE, de OS GESTOS e de O FIEL E A PEDRA tem aquele "estilo direto de declaração, inflexível, nu e firme", de que nos fala D. H. LAWRENCE. Se quanto a estes primeiros livros podemos evocar o dispositivo do flashback (que HOMERO descobrira para aprofundar a linearidade de suas caracterizações), tanto quanto a tensa expressão shakespeariana, nos livros que seguem NOVE, NOVENA, desaparece por inteiro a tendência aos flashbacks, e a observação estética (como em RENAN) a tudo domina, aliada ao ditame de PROUST, para quem estavam nas imagens os grandes estilos, posto que só as metáforas eram capazes de conduzir ao real — até mesmo quando a responsabilidade social do artista é exaltada, como em A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA.

Por tudo isso, a onicompetência tem caracterizado a personalidade literária do autor pernambucano. Porque, grande ficcionista, ao

desenrolar sua criatividade, OSMAN LINS tem a peculiaridade de, como tal, descortinar maiores condições avaliativas da sua obra de artista. Isto ocorre, tanto por todos os seus romances serem obras-primas da arte literária, como pelo fato de que as interpretações apenas reforçam as idéias com que as obras de arte sobrevivem a si mesmas. Já houve quem dissesse da possibilidade de ser OSMAN LINS “o mais desesperado de todos os intimistas de nossa ficção”. Mas nenhuma interpretação pode afastar de si a aporia inerente ao seu raciocínio como tal. Autor de sua estirpe não poderia esquecer de fazer com que uma personagem sua lembrasse: “a arte de hoje — fenômeno, com a intensidade que vemos, próprio de nosso tempo — é muitas vezes a demonstração inflexível, fechada, de princípios teóricos. Assume, com isso, o caráter, a que os contemporâneos permanecem inexplicavelmente alheios, de obra de teste, não ideológica, mas formal”. (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, pp. 116 e 117).

Com palavras que se promovem em grau, sempre plausíveis a uma razão especial, o autor de CAPA VERDE E O NATAL (teatro infantil) toma frações da realidade com a justeza do talento que se experimenta. O passado artístico, nele, é canalizado para uma nova realidade. Assim como APOLLINAIRE incursionara cada vez mais fundo no seu passado poético para chegar à execução dos CALLIGRAMMES, pode-se afirmar que o método stendhaliano vem de MELVILLE até OSMAN. Portanto, se AVALOVARA “reverencia a seu modo a figura de DANTE”, também é possível encontrar, neste livro, mais do que o suspeitado, como influência de MELVILLE. Por sinal, o débito do autor de MARINHEIRO DE PRIMEIRA VIAGEM (pletórico indício da estupefaciente segunda fase literária de OSMAN) para com antecessores como HEMINGWAY é mais alto do que ele já teve oportunidade de reconhecê-lo. Antecessores aos quais, se ele não houvesse aludido, nem por isso passariam despercebidos: MACHADO DE ASSIS, GRACILIANO RAMOS, JOSEPH CONRAD, CHODERLOS DE LACLOS — “esse conhecedor de fortificações e da fraqueza humana” (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 4) —, GUSTAVE FLAUBERT... “e mesmo ERNEST HEMINGWAY”.

Seja como for, OSMAN LINS oferece o discernimento das menores coisas — até de suas influências —, categorizando-as, medindo-as, classificando-as. É assim que encara sua produtividade com tal concentração de energias que tende a fustigar-se através de todos os seus personagens. A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA é, antes de tudo, e entre várias outras implicações (como o INPS), um aproveitamento da experiência do autor como professor universitário:

“Jamais se dissocia o romancista, em seus livros, do vivido”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 200).

Seu percurso literário, conscientíssimo, parece dirigido para um ponto matemático a que se é atraído pela compressão de círculos concêntricos. Construções literárias minudentemente planejadas, como as de OSMAN, na história da literatura universal, havia-as e há-as, inumeráveis. Pode-se lembrar, por exemplo, que THE AWKWARD AGE, de HENRY JAMES, foi escrito a partir de um círculo consistente de determinado número de esferas com distâncias equivalentes a um objeto central. ACROSS THE RIVER AND INTO THE TREES, de HEMMINGWAY, foi elaborado a partir de rigorosa matemática, assumindo contornos geométricos e até algébricos em sua estrutura. Os exemplos são realmente vários e, como ilustrativos do trabalho de OSMAN, demonstram que obras de arte literária rigorosamente construídas, ao invés de causar prejuízo na fruição pelo leitor, mesmo o leitor comum, facilita-lhe a compreensão do seu eixo intelectual. O autor de LISBELA E O PRISIONEIRO tem imposto, ao seu trabalho ficcional, estruturas rigorosas. Pode-se perceber como o número e a extensão de cada capítulo, o número de temas e a ordem em que se sucedem foram estabelecidos, na consecução de AVALOVARA, obedecendo a uma composição absolutamente inconcussa, racional. O que não significa esbatimento de predisposição à agorafilia, posto que suas extensões espaço-temporais, criando imposições visualmente lirizantes, admitem fenestrações impeditivas de qualquer espécie de claustrofobia estética.

O trabalho do autor de UM MUNDO ESTAGNADO é um caso inusitado na literatura brasileira, pelo nune com que ele enceta sua tarefa. Seu objetivo, entretanto, não é, como já foi visto, o de ser um ficcionista e crítico: “O crítico, quando muito, tem a opinião”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 223). Também não seria correto visionar um desfrute inteligente do seu domínio teórico na tessitura de sua arte. O que transparece, afinal, do que até agora foi dito, se a isto juntarmos uma leitura, desambiciosa que seja, de sua produção ficcional, para acabarmos concluindo argüitivamente: “Mas haverá realmente para o criador, se criador e enquanto, outro problema fora do seu próprio ofício?” (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 195). Não, não haverá. O que ocorre é que: “no interior de um único sistema de interpretação, já se propõem vários sentidos”. Principalmente porque: “Nem mesmo o autor é testemunha incontestável; ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros”. (A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 174). A única certeza que um autor como OSMAN procura ter é a de que as metamorfoses através das quais se realiza sua lite-

ratura jamais são para ele um fetiche, senão um sinal de que as necessidades mais profundas e autênticas de sua condição de escritor estão se processando. Porque o realmente inessencial é erradicar de sua condição de artista, por pouco que seja. E não há melhor maneira de evitar isto do que cuidar que sua produtividade, expungida de receitas literárias, fique em homologia com o que subjaz na sua consciência de escritor: "Impossível e não apenas dispensável que o escritor acione resultados. Sua função, em termos sociais, é contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar. Numa palavra: em ser integralmente escritor". (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 269).

* * *

Sendo indubitavelmente o paradigma do escritor voltado às descobertas de sua arte — "Inadmissíveis, em literatura, planos modestos" (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 31) —, zeloso para que uma teorização hipertrófica jamais seja encontrada na serenidade com que utiliza seus recursos, todas as suas obras suscitam importantes questões literárias, como as das páginas 196 e 197 de A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, para tomarmos apenas um exemplo. Outro indício seria uma resensão de O VISITANTE, sua gênese ficcional. Sente-se, logo, neste livro, o autor principiante mas invulgarmente dotado, cuidadoso quanto a dar continuidade a uma história. É a procura do mistério ficcional, em outras palavras. O OSMAN LINS de O VISITANTE dir-nos-ia que, quando se começa no extenuante ofício da palavra escrita, vai-se dialogando (escrevendo) para uma auto-descoberta, pode-se dizer, um ajuste, explicação e harmonização daquilo que achamos poder comunicar. E, mais que tudo, o livro vai crescendo, para nós.

No que se pode considerar ainda linearidade formal de O VISITANTE, já existem, em larva, as raízes de incursões literárias absolutamente incomuns. Nota-se, de saída, a preocupação com a fluência psicológica (negada pelo autor) como rebuscamento do artesanato ficcional. São notórias, também, as alternâncias no interior das personagens; o tom do incógnito, manipulado pelo escritor de talento, que sente prazer em ir descobrindo aquilo que não sabe, não conhece, e que faz a sua criatividade. Dir-se-ia que já neste romance de estréia se encerra o mistério que envolve o próprio ficcionista, à medida que progride. Exemplo disto é quando, ao final do cap. II, do Segundo Caderno, a narrativa assume nova dimensão, pelo fato de o Prof. Artur desvestir um caráter até então apenas pressentido. O que, por sinal, parece "enlargecer" o objetivo do "espaço romanesco" da obra.

Mas é no cap. IV, do Segundo Caderno, que se pode encontrar um exemplo patente de como o autor está aprendendo a conduzir tecnicamente uma história (p. 106) com o fato de os indivíduos presos por haverem passado adiante o "crime" de Rosa, nada mais que um possível caso amoroso com um primo — algo idêntico ao de Celina com Artur, que tenta por todos os modos induzi-la a afastar-se de Rosa.

Podem-se destacar, neste livro inaugural, a religiosidade afetada, como escapatória de Celina; divaricações que transcendem; intrigas provincianas, um tanto tolas como não poderiam deixar de ser (embora se saiba que a arquitetura do livro é o principal para o autor e que a própria pequenez da mentalidade provinciana causa conseqüências íntimas contundentes); clímax interior cada vez mais intenso, com sinais introspectivos irretocáveis (vide a conversa provocada pela visita de Rosa a Celina, cap. VI, Segundo Caderno); enfim: a característica da imprevisibilidade que podemos sentir de preferência para o escritor, o vigor dado a problemas comuns, a condução da narrativa por meio de cogitações interiores, os dramas de cidadezinha, os momentos de notável aproximação humana, a ansiedade por esta aproximação, o sentimento de humanidade em todas as suas perspectivas, o absoluto temor de Deus... e a evolução medida, gradual, perfeita, da narrativa, com suas caracterizações (o constante limpar de óculos de Artur, por exemplo) e o fato de que todo o livro se passa em ambientes fechados.

Iniciado o Terceiro Caderno, tem-se um exemplo de espaço romanesco em OSMAN LINS: Celina viaja (para onde?), retorna, e o ambiente do livro não muda. (Pode-se observar, como ilustrativo, o exemplo de como HENRY JAMES restringia o espaço de seus personagens a salas de visitas). O mau caráter de Artur é que assume novos tons, um homem esquivo, indireto de modos, de maneiras e insinuações que se tornam perigosas para a vida de Celina. O VISITANTE exhibe-nos vidas cinzentas, submersas numa ambigüidade sem brilho.

Já em O FIEL E A PEDRA, livro perfeito, magia descritiva, segurança, encontra-se, além e acima disto, a personalidade de um verdadeiro homem: Bernardo Vieira Cedro. E um Ubaldo que combina toda a magia do escritor, que nada esquece, tudo sabe, mede e complementa; até mesmo a Bernardo, dentro da sua própria lenda. A multiplicidade inumerável de estudos que este livro sugere (o prisma, a objetiva, o ângulo da narrativa sendo focado sob a ótica de cada personagem, por exemplo: onisciência do narrador?) recorda outro trecho de A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, p. 212: "O homem que remove a terra acumulada sobre uma civilização e interroga as suas ruínas, assemelha-se aos que, recusando o mundo inesgotável,

curvam-se ante uma obra de arte e tentam penetrá-la. A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia”.

De qualquer forma, podemos dizer, perante a minuciosa grandeza de O FIEL E A PEDRA — tecida de experiências que recordam a feitura de livros como SERVIDÃO HUMANA, onde são visíveis, na narrativa, o aproveitamento de assertivas que, no caso do livro de MAUGHAM, vamos encontrar na ÉTICA de SPINOZA —, que um homem pode orientar sua vida para a direção de sua personalidade. Isto sem esquecer, contudo, que se trata de um livro intermediário na obra de um autor para quem, segundo suas próprias palavras, “não só é impossível, como dispensável que um livro seja compreendido na íntegra”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 36).

O fato, porém, é que os livros do autor cosmogonista de AVA-LOVARA podem ser apresentados numa mesma mimese, da qual seria este romance extraordinário um exemplo-síntese. Nesta obra, a realização humana (amor) e artística (literatura) são os seus grandes temas, abordados com o simultaneísmo catártico que só a condição irrequieta de um escritor verdadeiramente representativo pode tomar como depositária. Abel, protagonista do livro, é levado pelo seu criador a terçar sobre as suas três experiências amorosas, através das quais o leitor realizará sua própria experiência — “A compreensão parcial, em determinados casos, e mesmo o que denominaria uma incompreensão ativa, podem ser — e geralmente é isto o que sucede — mais estimulantes que a perfeita assimilação da obra, fenômeno sem consequências se não altera de algum modo o observador”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, p. 188) —, um caminho fantástico, que segue ao imaginário e ornamental, deixando em sua passagem uma configuração do real jamais encontrada.

A obra romancística de OSMAN LINS já traz, em si, modernamente, predisposição à diátese: “O romance é um desvelador de segredos, uma armadilha de espectros”. (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 32). Com o que se pode cotejar: em seu último livro de ficção, A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA, estará realmente menos intuitivo e impressionista o escritor cuja disposição crítico-ensaística se estruturou desligada de bases de projeção menos ou mais intelectualizadas, assentadas que sempre estiveram na imediaticidade de suas expressões criadoras? Terá o romancista mudado de idéia quanto ao fato de que “os textos críticos tendem a envelhecer depressa”, ou que há “uma impertinência só encontrável nos críticos e revela mesmo certa incompreensão do processo criador” (UM ANIVERSÁRIO SÓBRIO COMO SUA PROSA, in JORNAL DO BRASIL, 21 out. 1972)? Em suma, terá alcançado uma... canônica criativa?

Não, porque não há sincretismos em sua disposição crítico-en-saística. É o que se vê nos livros seus acima referidos até este último rebento ficcional. Rebento onde a multinuclearização de planos narrativos, convergentes para o prisma único do professor secundário que assume tons de laborador de escólio e de estudioso entregue a tarefa ecdótica, preocupado em aferir a real personalidade da amante falecida por meio do romance inédito que ela lhe deixa como legado: **A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA**, apenas retempera o esteticismo concentrado do autor pernambucano. É óbvio: o romance da falecida Júlia Marquezim Enone (cuja protagonista Maria de França encarna o tema da loucura, que acaba envolvendo a própria autora), dá lugar às exegeses críticas do amante sobrevivido, professor de ciências naturais (exegeses estas que se identificam com as do próprio **OSMAN**), deixando evidente que o romance **A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA** se transforma no seu relato mesmo, ou, como já foi bem definido, “na crônica que o narra”.

Parecendo querer reafirmar que “uma determinada obra enreda-se, não raro, nas demais obras do mesmo escritor” (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 95), o livro de Júlia Marquezim Enone demonstra uma tese de **OSMAN**, segundo a qual não se conhece estudo literário completo; há-os, é fato, que militam com maior inteireza informativa. Mas é só. Porque: “qualquer estudo literário, por mais profundo que seja — e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado — alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infinhos”. (LIMA BARRETO E O ESPAÇO ROMANESCO, p. 96).

O que já é um fecho dos mais dignos para qualquer glosador — mesmo para os que, como nós, só possuam recursos impressionísticos — dos enigmas verbais de um romancista que alia, aos arrojos goetheanos de seus empreendimentos literários, todo o opulento ideal de liberdade que acalentou a obra de um **EMERSON**. É assim que: “o escritor não pode pretender abalar com os seus escritos as sólidas posições da insensatez, da força, da maldade — mas também não pode ignorá-las; não pode submeter sua obra às injunções do tempo — mas também não pode tender a agir como um ser fora do tempo. Existe, com o escritor, um homem, as duas realidades coexistem e não são dissociáveis; os livros de um não de refletir as preocupações do outro. Não é mais possível, em nossa época, a um homem de instrução mediana, ignorar o conflito básico com que nos defrontamos, a insurreição dos ofendidos contra os ofensores. Estes últimos detêm os pri-

vilégios e as rédeas invisíveis do mundo: nunca se viu a polícia nas ruas, de metralhadora em punho, a fim de impedir um congresso de banqueiros. Assim, não apenas o escritor, mas qualquer homem que, tendo consciência desses problemas, ou dos problemas que com estes se relacionam, age como se os desconhecesse, é um traidor do seu semelhante quando não de si mesmo. Ao escritor, com maiores razões, não lhe cabe indagar de que lado pôr, hoje, o seu espírito; se o faz, ou se pretende fazer-nos crer que se sobreleva ao século e ao destino dos que no século vivemos, pode-se dizer — por mais revolucionária que, artisticamente, seja sua obra — que, em nome talvez de coisas eternas, ele volta as costas aos seus contemporâneos e abre à senectude, à morte, à deterioração, as portas da literatura”. (GUERRA SEM TESTEMUNHAS, páginas 272/273).

Daí porque a obra literária de OSMAN LINS é o seu penhor à contemporaneidade, contra o que ela tenha de opressão, condições violentadas, impulsos sem alcance, exílios da verdade e da justiça. Não há curva regular que descreva o pensamento e a palavra escrita relacionados com o complexo de tendências que constituem a ambição criadora. Principalmente se esta ambição representa, para o escritor, a participação social como tão sua imprescindível razão de sobreviver à própria condição de artista do seu tempo: “A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva”. (GEORG LUKÁCS): ENSAIOS SOBRE LITERATURA, p. 29, edit. Civ. Brasileira, 1965). No tocante à referida sobrevivência artística, há que louvar-se do próloquio hemingwayano, na amplitude com que foi vazado: “Dans la vie, il faut d'abord durer”. É o que mais impressiona em OSMAN: a férrea compenetração da necessidade do completo e do absoluto no descontínuo metamorfosear-se do seu refazimento existencial estético.

Dentro de uma perspectiva estritamente estética, há, por fim, que lembrar, no respeito, a nunca demais e entretanto já tão lembrada frase de TERÊNCIO: “Homo sum: humani nihil a me alienum puto”.

E mais não se lhe pedirá, como ponderável legado de humanismo.

RICARDO SOARES DE CARVALHO

INVESTIGAÇÃO DA CRIAÇÃO POÉTICA

Dônald Schuler

O que é poesia? Que relação há entre poesia e prosa, entre prosa-arte e prosa-comunicação? Os sistemas que regem as línguas naturais abarcam também os textos literários, ou devemos buscar nestes últimos outros códigos? A natureza faz-se poesia, a poesia faz-se natureza ou poesia e natureza cindem-se em dois mundos? Teóricos recentes sentiram estremecer o solo da outrora tranquilamente sabida arte poética. Há pouco mais de um século ainda era fácil reconhecer a poesia. Desde então, com o desenvolvimento da dúvida, cresceu o esforço para superá-la.

O grau zero da escritura, publicado em 1953, procura iluminar o que se obscureceu.¹ Roland Barthes distingue escritura e estilo. A escritura — de acordo com o Autor — se forma na codificação das línguas naturais. Os gramáticos a enrigecem. Estabelecem o que é permitido e o que é vedado. Apresentam-na fixa. Línguas que surgiram livres depõem a liberdade em favor da ordem. Fazem-se escritura. A função da escritura esgota-se na destinação social. Conduto de ideologia, é uma espécie de assinatura que o usuário coloca embaixo de uma proclamação coletiva, não redigida por ele. Apresenta-se endurecida antes das opções do falante. Roland Barthes substituirá, vinte anos depois, o termo escritura por socioleto..² Foi levado a isto pelas noções muito diferentes que Derrida, Kristeva, e Sollers atribuem agora ao termo.³

Sob o domínio da escritura, o escritor não é livre. Não lhe cabe eleger. A História e a Tradição determinam a escritura de que o escritor se há de servir. Estas implantam o escritor numa sociedade política particular.

A escritura — argumenta Barthes — passa por vários estágios. Houve uma escritura clássica. Estabeleceu-se soberana e absoluta no território da linguagem. A consciência não dilacerada assegurava-lhe a unidade. Fluía transparente. Manteve-se inalterada tanto na prosa como na poesia. A poesia clássica é escritura ornamentada; a prosa clássica é escritura despida de requintes poéticos. Acidentes artesanais diferenciam poesia e prosa clássicas. Não apresentam diferença de natureza.

A escritura chamada clássica teria nascido na França no século XVII e se teria estendido até meados do século XIX. A revolução romântica não lhe teria atingido a essência. Os românticos teriam praticado a mistura de gêneros e palavras, mas teriam preservado a característica principal da escritura clássica, a instrumentalidade.

As escrituras só começam a multiplicar-se — continua Barthes — por volta de 1850, sob o impacto da modificação demográfica, da indústria metalúrgica, do capitalismo moderno. Perdido o apoio da unidade ideológica, o escritor, presa da ambigüidade, teria que optar entre uma escritura trabalhada, uma escritura populista, uma escritura neutra, etc.⁴

Pode-se conceber a existência de uma escritura poética? Barthes entende que não há inconveniente em falar de uma escritura poética a propósito dos clássicos e seus epígonos. Julga, porém, que dificilmente se pode falar em escritura poética ao se tratar de poesia moderna. Esta destrói convenções — assegura Barthes. A palavra poética brilha, agora, com liberdade infinita, estabelece mil relações incertas e possíveis. Livre de imposições da história ou de compromissos com a sociedade, põe em questão a natureza. Neste domínio não há escritura, só há estilo.

Como se vê, a oposição básica se estabelece entre escritura e estilo. Escritura é o convencional, o social, o histórico e se confunde com a natureza — estilo é o contrário. Uma fenda intransponível separa poesia-estilo de poesia-escritura. Sendo esta a distinção, como entender que o estilo seja metáfora da carne do autor, esteja preso ao corpo e às lembranças, funcione à maneira de uma necessidade? Sendo de “origem biológica”, o estilo não se confunde com a natureza, domínio da escritura? Nítida permanece a distinção escritura (social) e estilo (individual). Pouco convincente permanece, contudo, a biologia, o corpo, as vivências do autor (estilo) entendidos como liberdade desagregadora do convencional e social (escritura). O conflito estilo-escritura seria então reflexo de antagonismos antes ocorridos no domínio da natureza? Parece que **O grau zero da escritura**, por argutas e sugestivas que sejam as análises, deita sombra sobre a relação entre a obra e o que lhe deu origem (Autor, sociedade). **O grau zero da es-**

critura não explica como se relacionam entre si as palavras postas em liberdade pela poesia moderna. Destruída a sintaxe convencional, não se desenvolveram outros sistemas de articulação?⁵ E na poesia dita clássica o texto poético coincide sempre e integralmente com a convenção? O ritual de repetição ter-se-ia desenvolvido ao ponto de sufocar totalmente qualquer surto inovador?

Depois de ler **O grau zero da escritura**, fica-se com a impressão de que poesia (identificada com "estilo") é invenção recente, ocorrida, na França, por volta de 1850, sem precedente na longa história da literatura, subjugada pela "escritura". Sendo assim, o que há de comum a Homero e Proust, Píndaro e Mallarmé? A voz de Sófocles seria voz arcaica, estranha aos espectadores de Brecht? Se a literatura não brota da mesma essência, deveremos elaborar métodos de abordagem diversos para as escrituras surgidas ao longo da História? Não fica com isto definitivamente proscrito qualquer propósito de buscar a especificidade da literatura?

Em 1973, aparece outro livro de R. Barthes intitulado: **O prazer do texto**.⁶ Note-se que o título acolhe **texto** em vez de **estilo**. Que diferença há entre estilo e texto? Retornemos às palavras de **O grau zero da escritura**:

"Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência."⁷

A definição é clara. O estilo não se gera a si mesmo, mas é produzido pelo autor. Entram na composição do estilo, a mitologia pessoal e secreta do autor, as suas lembranças, as suas experiências, a sua existência. Barthes confunde estilo e homem. Desenvolve até as últimas conseqüências a sentença de Buffon: "O estilo é o homem mesmo".

Vinte anos depois, outras correntes fizeram-no cético com relação ao homem. Escreve:

"Como instituição, o autor morreu: a sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre a sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham por função estabelecer e renovar a narrativa."⁸...

Corto a citação não por me ser incômoda, mas por derivar a outro assunto, que abordaremos no lugar devido.

Esta nova posição foi nitidamente determinada por autores ligados ao grupo Tel. Quel. Julia Kristeva é insistentemente citada em **O prazer do texto**.

Morto o autor, morre também o estilo, prolongamento do au-

tor. O texto aparece para ocupar o lugar que o estilo deixou vazio. Em meio a uma floresta de metáforas escorregadias, irrompe já perto do fim, um raio de luz e ilumina uma definição clara de texto:

“**Texto** quer dizer **Tecido**; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade) nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia.”⁹

Se o estilo foi o produto do autor, o texto gera-se agora a si mesmo e gera o autor. O autor foi o pai do estilo, o texto é agora a mãe do autor. A relação entre autor e texto é uma relação edipiana. Ao manipular o texto, o autor toca o corpo da mãe.

“O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe.”¹⁰

O **tecido** verbal substitui a palavra em liberdade, apresentada como característica do estilo.

O que resta do livro escrito em 53? Resta a liberdade, mas situada agora fora do homem, no texto.

Arrastados de um extremo a outro, vemo-nos constrangidos a repensar o que Barthes nos apresenta em **O grau zero da escritura** e em **O prazer do texto**.

O que Roland Barthes entende por “escritura clássica” abranje uma camada muito tênue do que designamos clássico. Barthes se restringe aos autores do século XVII e XVIII. Não ajuizaremos sobre os conceitos emitidos por Barthes nesta área. Pretendemos testar a validade de suas conclusões num contexto que nos é mais familiar. O leitor está convidado a nos acompanhar em uma rápida incursão na literatura grega.

Os autores gregos se tornaram clássicos muito depois da época em que atuaram. O autor se torna clássico quando é proposto como modelo a ser imitado. E isto é feito sempre pelas gerações posteriores. Nenhum autor é clássico enquanto produz. Obra nenhuma nasce clássica. Já deste ponto de vista, torna-se inoperante o conceito literatua clássica para explicar a gênese da obra. Na Grécia, os primeiros que se preocuparam em legislar a arte grega foram os sofistas. Isto aconteceu quando estava pronto o que a Grécia produziu de melhor: a epopéia, a lírica e o teatro. Platão foi o único escritor de importância vivo à época dos sofistas. Cabe-lhe o mérito de conferir à prosa a agilidade que lhe conquistou notoriedade. Mas Platão não deve nada aos sofistas. Ridicularizou a escritura sofisticada. Aristóteles passou a refletir sobre os princípios que regem a tragédia, quando os tragedistas que ainda hoje admiramos já tinham desaparecido. A litera-

tura grega surgiu sem modelos, sem gramática e sem poética. Nenhum escritor grego de peso conformou-se a um molde anterior. Homero recusa a técnica da narração épica e a destrói. A obra de um tragedista é em tudo tão diferente dos outros, que se torna difícil elaborar um conceito de tragédia que convenha aos três (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes). As virtualidades que Píndaro extrai da poesia lírica colocam-no entre os que mais se distinguiram no gênero em qualquer época, sem o apoio de tratadistas, que em seu tempo não existiam e em oposição notória à tradição poética.

Quando, na Grécia, os escritores passaram a respeitar os preceitos dos tratadistas e se puseram a emular os modelos do passado, criou-se efetivamente uma "escritura" no sentido de Barthes e esta sustou o surto criador da literatura, que vinha-se mantendo vivo por séculos. "Escritura" como socioleto literário surge com os epígonos. Seria este o caso da literatura francesa nos séculos XVII e XVIII? Cabem na mesma classificação todos os epígonos: os do romantismo, do realismo, do parnasianismo, do simbolismo e da poesia moderna. As invenções de Rimbaud, Mallarmé, Flaubert converteram-se em convenções, e são impositivas ainda agora. Vivemos na vigência de escrituras. "Escritura" ou socioleto literário teremos sempre. Parece-nos, portanto, inadequado dividir a história da literatura em dois períodos: "escritura" e "estilo". Houve "estilo" e de muito boa qualidade antes de 1850 e há "escritura" autoritária e tirânica hoje. Barthes deduz a existência de uma "escritura clássica" da unidade ideológica. A unidade existe em vários aspectos também na literatura grega. Aos escritores gregos é comum, por exemplo, uma concepção cíclica da história e da natureza. Para os filósofos jônicos o universo surge de uma substância primitiva e retorna a ela. Platão deriva o sensível de essências puras e eternas e não concebe outro método de conhecimento válido senão o que reconduz à fonte de que tudo procede. Na filosofia de Aristóteles causa eficiente e causa final convergem. A causa eficiente desencadeia o processo e este não cessa enquanto não atinge a causa final, idêntica em tudo à origem. A visão dos filósofos não diverge fundamentalmente da noção mítica. O ciclismo da natureza está expresso por exemplo em Dioniso, divindade que nasce na primavera, atinge o apogeu, e morre no inverno, repetindo o mesmo percurso vital todos os anos. O mito de Dioniso está nas camadas profundas da seqüência cênica das tragédias. Como Dioniso, o herói trágico surge glorioso, primaveril; confronta-se com limites intransponíveis e é aniquilado por forças que não lhe é dado superar. Cada tragédia é um ciclo, continuamente repetido em todas. O ciclismo cósmico e trágico ecoa também no processo narrativo épico. Tivemos oportunidade de

analisá-lo em **Formas da narrativa. I.**¹¹ Nesse trabalho destacamos o modelo carência/plenitude que se estabelece dentro de um mundo regido pela ordem. Na Ilíada a ordem, temporariamente abalada (carência), apresenta-se restabelecida no fim (plenitude). O movimento carência — plenitude reitera o ciclo cósmico. O poema começa quando a ordem é comprometida e termina quando a ordem é refeita. O fim coincidindo com a situação anterior à ruptura fecha o poema em círculo.

Mas esta unidade não pode ser designada de “escritura” no sentido barthiano do termo. Ela não tem caráter paralizador, congelado, repetitivo por inércia. “Escritura” pode ser adequado para um fenômeno social de superfície, já que está estreitamente ligado à comunicação. Mas este nível é continuamente conturbado pela atividade literária. Para compreender a unidade dentro da pluralidade é necessário mergulhar numa região que está além do sensível, refazendo o caminho que, na busca da verdade, os gregos trilharam. Designemos este outro nível de grafia. A grafia eleva-se sobre fraturas. É o salto dado para unir o que está dividido. É uma empresa sempre provisória, laboriosamente construída. Não se concentra num só texto. A grafia dá este ar de familiaridade aos textos por ela gerados. É a existência da grafia que provoca o desejo de escrever gramáticas e poéticas, embora ela não se deixe aprisionar por estas. A poética é sempre um falar sobre e não coincide com a grafia. O valor da poética é sempre aproximativo. É uma tentativa de decifrar o seu código. E isto acontece quando a grafia se retira, coloca-se distante. Distante os tratadistas a vêem una, coesa, sólida. Pretendem decifrá-la, porque já não lhe entendem a linguagem. Descrevem-na como modelo, depois que ela já não lhe entendem a linguagem. Descrevem-na como modelo, depois que ela já perdeu toda a vitalidade. Nasce sem vida o que imita um organismo morto ou agonizante. A fenda é o que a grafia pretende esconder, e não consegue apagar a cicatriz. Chamamos a fenda de grafé. Grafé é a força de desagregação. Grafé é o traço riscado no limite do homem e da natureza, da necessidade e da liberdade. E porque o homem é também natureza, grafé inscreveu-se na sua própria carne. Grafé levanta-se como a liberdade contra a necessidade. Grafia e grafé confrontam-se em polaridade antitética. A tendência da grafia é criar homologias, é fazer com que todos falem a mesma língua e digam a mesma coisa. Grafia é metonímia de uma unidade utópica, metonímia da vida intra-uterina, da infância sonhada, dos seres adormecidos no seio da terra. A Grafé manifesta-se nos espaços, na distância aberta entre uma palavra e outra, entre uma frase e outra, entre um

texto e outro texto. É a luta contra a homogeneidade. É a afirmação da fragmentação. Grafé deixa marcas em todas as páginas. As marcas não são a grafé, mas são metonímias da grafé. As marcas dão voz à grafé que é silêncio e nada — silêncio gritante, nada nadificante.

Todo texto se constrói na tensão da grafia e da grafé. A tendência da grafia é o desgaste. Desgastando-se a grafia, a força da desagregação torna-se maior que a força da agregação. No dealbar dos tempos modernos, as fraturas se tornaram cada vez mais evidentes até à explosão da grafia clássica e o aparecimento de mil outras grafias que sob o império da grafé se sucedem com vertiginosa rapidez. É o movimento das escolas, dos estilos e dos manifestos, a contínua existência de vanguardas.

A fratura, entretanto, é bem anterior a 1850. Opera em toda grafia. O aparecimento da grafé não é datável. Como espaçamento, abertura, fratura, liberdade — ela aparece com o homem. Insurge-se contra o sólido, rompe unidades, dissolve superfícies congeladas. Não se pode silenciar a voz da grafé. A força desagregadora da grafé emerge no gótico. O gótico rompe a subordinação da matéria ao espírito. A matéria ameaça estabelecer-se autônoma. Abrem-se fendas entre a razão e os sentimentos. Perde-se nas artes a linguagem única. Matéria e espírito começam a falar linguagens diferentes, cindem-se em pólos antagônicos. A justaposição substitui a subordinação. O todo dissolve-se nas partes que o compõem. Tanto na arquitetura como na escultura, na pintura, na literatura épica e dramática — o observador é levado de uma etapa a outra numa expansão insatisfeita. Perde-se a possibilidade de abarcar o conjunto. O centro espiritual se debilita e a unidade concebida cede ao imperativo da multiplicidade, que invade os sentidos. Enfraquecida a luz interior, voltam-se os olhos para a variedade do mundo.¹²

A grafia gótica mostra rachaduras na unidade monolítica imposta pelo cristianismo a um mundo debilitado pelas contradições. Grafé, momentaneamente ocultada, volta a deixar marcas na superfície. Grafé borbulhou no maneirismo. Grafé impediu Camões de escrever a epopéia pretendida. Os Lusíadas são uma coleção de episódios líricos, de crônica versificada, exaltação expansionista, esforço arqueológico de recuperar a antiguidade, misticismo medieval. Camões manipula fragmentos que não se unem mais. D. Quixote é o escandaloso desvendamento da unidade perdida. Os valores sagrados outrora apresentam-se ridículos. A ação humana fragmenta-se numa ininterrupta série de desatinos. O barroco surge como um esforço alucinado de negar as contradições. Soterra a inquietação e a dúvida com eminentes monumentos de arquitetura e retórica. A voluta dobra-se para cobrir todos os

espaços. Tem-se horror ao vazio, ao nada, à grafé. A grafia barroca é a evidência da contradição: no esforço de anular os espaços cobre-se de fendas. E as fachadas imponentes nascem cicatrizadas. Incisões reforcem-se nos relevos. O barroco torna gritante a voz que busca silenciar.

O neoclassicismo alisa as superfícies. Endireita as linhas curvas, despe as colunas, que se erguem agora sóbrias e nuas. A grafia arcádica procura dominar a grafé com o império da lei, da medida e da ordem. É neste período que Barthes situa a "escritura clássica". Percebe-se que a "escritura clássica" descreve aspectos de superfície e deixa intatas as correntes profundas. Há momentos em que a grafé triunfa sobre a grafia vencida. Então a palavra salta livre sobre a página em branco. Liberta dos grilhões da sintaxe, expõe simultaneamente múltiplos significados. Grafé em liberdade é uma criança que brinca — sem previsões, programa, nem regras. Desorganiza o regredo. Provoca a vertigem dos abismos, a alucinação do caos. Leva ao limite do literário, além do qual a literatura se torna impossível. Sem grafia não há literatura.

Literatura é um cosmo sacudido pelas forças antagônicas da grafé e da grafia.

O termo escrever designa operações muito diversas. Quem produz um poema escreve, quem elabora uma escritura pública também escreve. Os atos distinguem-se no entanto, fundamentalmente. Quem escreve uma escritura pública executa um ritual que não pode ser infringido, quem escreve um poema, o faz enquanto desrespeita o ritual e inventa uma linguagem nova. Para distinguir um escrever de outro, designemos o escrever do poeta de grafar.

Escrever é agir dentro das imposições do código, é seguir os passos de uma liturgia, é escolher num conjunto finito os elementos adequados a um certo momento.

Grafar é insubordinar-se contra o código, é procurar dizer o que não se sabe dizer, o que ainda não se pode dizer, é descobrir escandalosamente a fratura, é inventar uma nova solução para o que se declarou não resolvido. A grafia poética soará como uma voz estranha. Estará situada nos limites do dizível e do indizível. As palavras grafadas não terão o mesmo significado das escritas. Grafar é sondar zonas inexploradas, para as quais o sistema da língua ainda não oferece palavras. Quem grafava afronta o limite, o interdito. Comete sacrilégio.

Como para grafar não existem regras, quem grafava brinca com toda seriedade. O ludismo que torna herméticas tantas composições poéticas é esta busca, ao acaso, de outras veredas.

O grupo tem a tendência de converter o grafar em escrever. Isto acontece quando as invenções são incorporadas ao sistema. O que era liberdade torna-se ritual. Aspira-se à segurança dos caminhos já trilhados e se escreve. O que era sacrílego passa a fazer parte da cultura. A interdição desaparece. Volta-se a sentir sólido o fundamento, até que o grafar afronta novas fronteiras.

Grafar é provocado por uma doença, doença original, a fratura — grafé. Grafia é o trabalho de Sísifo. É a tentativa continuamente frustrada de cumprir uma ordem que brota das origens. Concluída a tarefa, cede a base em que assentaram a pedra. E o trabalho recomeça. A pedra não descansa no meio do caminho. Grafar é reiniciar. Apoiar-se numa tradição literária é agir como se a pedra se equilibrasse ainda no topo, é iludir a fratura. Por isso, revelam-se falaciosas as convenções. Pretendem paralizar o movimento. Proclamam descanso na inquietação.

Partimos da indagação sobre poesia. Grafé não é ainda a poesia. É apenas a sua origem. Mas grafé não é origem da poesia somente. Grafé é gênese de todo o grafar. Todo grafar é construção ou manutenção de uma grafia. É declarar a fratura vencida ou é a tentativa de vencê-la. Em ambos os casos grafia é ponte que se eleva sobre grafé. Poesia deriva de **poiein**, fazer. Mas não é o fazer único. É um fazer entre muitos. Com a poesia, as artes, a metafísica e as ciências buscam refazer a unidade. Sofrem idêntica maldição do trabalho não concluído. A mesma incumbência eleva as pirâmides e o Empire State. E ambos testemunham a falência da empresa. Põem a descoberto o que deveriam encobrir — a fratura.

Na indagação da grafé não se resolve a especificidade da poesia. Poema nenhum coincide com a grafé. Grafé é o silêncio, o vazio, o nada, o intocável. Poesia é voz, plástico, corpóreo, tangível, medível, verificável, comparável. Poesia é ponte.

Provocados por Barthes, sentimos a tontura das alturas debruçados sobre o abismo. Voltemos a respirar o ar dos campos relvados. Mas tendo sondado as raízes, já não descreveremos as plantas pela rama.

Outro impulso para a reflexão sobre poesia e sobre o exercício da análise poemática procede de Roman Jakobson, no seu ensaio **Linguística e poética**, que data de 1960. Jakobson formula a seguinte definição, continuamente lembrada pelos estudiosos:

“A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.”¹³

A primeira tarefa que a definição impõe consiste em identificar os dois eixos, o de seleção e o de combinação. Pela exposição se de-

duz que o Linguísta entende por eixo de seleção, o paradigma, a formulação de uma determinada mensagem. Se pretendo falar sobre crianças, o sistema lingüístico me oferece várias opções: criança, pequeno, menino — equivalente entre si em certo aspecto. Para transmitir o que faz a criança, o sistema me oferece séries de formas verbais também semanticamente similares como: dorme, cochila, cabeceia, dormita. Conduzido pela única preocupação de me comunicar, direi: a criança dorme. Se, no entanto, além da comunicação, tenho também intenções poéticas decido-me por esta alternativa: dormita o menino. No exercício do princípio de equivalência, reitero o *i* em posição tônica, reitero os *m* e, por contaminação, acentuo o efeito reiterativo dos *n* no substantivo. Faço coincidir o número de sílabas do sujeito e do predicado. Produzo o ritmo pela repetição do acento tônico na mesma posição, a penúltima sílaba. Como se vê, Jakobson não define a poesia, e sim, a função poética. Função poética é então uma qualidade, que, corretamente manipulada, transforma um sintagma prosaico em sintagma poético. Poesia e prosa não apresentam, neste caso, diferença de natureza, mas de grau. Se o princípio de similaridade é propriedade do sistema lingüístico, deve forçosamente projetar-se em todos os sintagmas, poéticos ou não. Não se concebe discurso cujas partes não estejam articuladas pela similaridade. No plano semântico, a similaridade impõe que o discurso desenvolva um conjunto determinado de idéias. A introdução indica o rumo em que se desenvolverá a exposição. O discurso determina certa previsibilidade. Nenhum texto se forma ao acaso de idéias desconexas. Seria a negação do princípio de similaridade e o texto perderia o caráter textual. No plano da expressão, o discurso determina a seleção do vocabulário, a prosódia, o ritmo. O vocabulário distingue textos populares, eruditos, regionais. Há textos formados de períodos longos, outros se constroem com períodos curtos. A sintaxe se fundamenta na seqüência normal de sujeito — predicado — objeto, ou esta ordem se apresenta sistematicamente alterada. Todo texto cria normalidade rítmica, produzida por idéias, sons e acentos tônicos.

Sendo assim, o princípio de equivalência destacaria o texto poético do texto prosaico, operando naquele uma concentração maior das mesmas características. Poesia seria então prosa mais vocabulário poético, mais regularidade rítmica, mais efeitos sonoros, mais isto e mais aquilo.

Se com a equivalência se conseguem descrever certos aspectos da poesia tradicional, o princípio mostra-se seriamente contestado pela produção recente. Como submeter a ele, por exemplo, a enumeração caótica, analisada por Spitzer? Certos poemas afrontam propositada-

mente toda normalidade rítmica e sonora. Os versos se retorcem ásperos, incultos, duros. Rompem-se os nexos sintáticos. As palavras zunem como estilhaços de uma explosão. A previsibilidade é diminuta. O leitor é continuamente sacudido pelo choque do heterogêneo.

O princípio de equivalência aceitado como critério de poeticidade congelaria o poético. Converteria a produção poética à execução de um ritual de regras pré-estabelecidas. Faria da poesia uma "escritura" em sentido barthiano. Grafé convém antes à poesia recente. Grafé não entende a irregularidade como anomalia, mas como produtividade. Grafé contesta os sistemas e entre os sistemas, as poéticas. Grafé é um contínuo princípio renovador. Os sistemas, particulares ou gerais, são transitórios, grafé é o permanente. Grafé é a vida em luta contra a inércia e a morte.

Discorreremos sobre o princípio de equivalência, consideremos também o sistema.

Jakobson não faz diferença entre sistema (por ele chamado eixo de seleção) lingüístico e poético. Ao definir "função poética", apresenta um único sistema, comum à linguagem em geral e à poesia. A indistinção teórica tem conseqüências práticas. Quando em 1962, Jakobson analisa em companhia de Lévi-Strauss o poema *Les Chats* de Baudelaire, registra cuidadosamente todas as equivalências.¹⁴ Não distingue entre equivalências convencionais e originais, lingüísticas e poéticas. Por mais informativa que uma tal análise possa ser, mostra-se incapaz de atingir o específico no poema. O poético, confundido com o lingüístico, é soterrado. A indistinção prejudica parte significativa das análises de inspiração jakobsoniana.

Em nosso modo de ver, o sistema lingüístico é uma grafia. Sendo grafé um elemento essencial à poesia, esta necessariamente produz rupturas. A grafia poética brota do esforço continuado de ultrapassar as rupturas.

A diferença entre a grafia lingüística e uma grafia poética reside no fato de aquela se apresentar fixa, imóvel, anterior às opções do indivíduo. Produto cultural — coletivo e anônimo — age sobre o grupo social com os imperativos de uma segunda natureza. Convêm-lhe a designação jakobsoniana: "eixo de seleção". Face à grafia lingüística, o indivíduo se comporta seletivamente. Escolhe uma dentre as várias possibilidades que o sistema lhe oferece.

Depois de Jakobson, a gramática gerativa preocupou-se em analisar a capacidade de criar frases. Deste ponto de vista, a tarefa do falante não é selecionar apenas. O domínio das estruturas lingüísticas confere-lhe a capacidade de produzir frases novas.¹⁵ Esta contribuição aos estudos lingüísticos não diminui o caráter impositivo do sistema.

O falante, sob pena de prejudicar a comunicação, não pode alterar as estruturas que o sistema lhe oferece. A diferença está na matéria, continuamente, móvel, mas as formas, isto é, as estruturas são fixas. A gramática gerativa nos reconduz, de certa maneira, a categorias platônico-aristotélicas.

Claro que a fixidez lingüística é relativa. Atentos às modificações diacrônicas, observamos um contínuo processo de transformação. Mas estas transformações se operam a despeito do falante. Preservam o caráter de natureza. O falante é impotente e para deter ou acelerar o movimento. A diacronia o arrasta, quer queira, quer não.

Não se nega que o sistema lingüístico é ponte lançada sobre fraturas, desencadeadas pela grafé. A língua nasce da carência. O signo tem por referente um objeto ausente. Não há fala na presença do objeto. Os signos indicam o que não se vê.¹⁶ Entretanto, a característica da grafia lingüística é impor-se como solução já dada. A tendência do sistema é preencher todos os espaços, é dar ao indivíduo a repousante ilusão de solidez.

A grafia poética opõe-se à grafia lingüística. A rigor não é adequado falar em grafia poética no singular. A grafia poética atravessa as convenções e percorre o fundamento. Por ser um movimento original contesta o sistema. Inaugurando um novo percurso, desvenda a fratura. Contestadora, a grafia poética estala como um ato de liberdade. Subjuga o sistema e de forma o reduz a matéria. Trabalha-o como bronze, como barro.

Todos os achados tendem a transformar-se em convenções. Enrijessem, petrificam-se. A liberdade deve ser continuamente proclamada. É um processo, não é um estado. Levanta a voz mesmo contra as próprias criações. Dizer que função poética é o princípio de equivalência ou o que quer que seja é confundir essência com manifestação histórica, é declarar fundamento aquilo que o fundamento produziu.

A relação grafia-grafé apresenta-se em todos os momentos instável. E reside aí a sua vitalidade.

E retornamos ao ponto de partida: o que é poesia? Depois do percurso realizado, devemos situar a questão em dois níveis: o nível profundo e o nível de superfície. Ao nível profundo poesia se alimenta da tensão entre grafia e grafé, unidade e liberdade, tensão que se estende também a todo o domínio da cultura. Ao nível de superfície, cabe aos tratados de poética descrevê-la. Neste nível se dirá o modo como a produção poética em determinado momento se apresenta. Este é o valor da Poética de Aristóteles. O Estagirita não define o trágico ao nível profundo; descreve a tragédia ática ao nível manifesto. Se a

poética entende a sua função descritiva, oferece ao analista importante instrumento de trabalho (O princípio de equivalência mostra-se, ao nível de manifestação, útil para analisar o que ocorre num determinado conjunto de poemas). A poética se equivoca, no entanto, quando pretende tornar-se normativa. Sucumbe à normatividade, quando busca estabelecer os limites dentro dos quais a poesia deve acontecer. Cumpre à poética não tentar vedar as fendas que a grafé expõe. Deve permitir que o novo irrompa na força de sua imprevisibilidade. Destino de toda poética é desatualizar-se.

Poética não é grafia. É a tentativa de tornar explícito o organismo vivo espontâneo da grafia. A poética é, portanto, posterior à grafia. Surge quando a grafia já se solidificou ou está em processo de solidificação.

Fundamentada a poesia na base ampla da grafé e entregue aos inquietos vagalhões da grafia, não se perderá a possibilidade de detectar sua especificidade? Parece que não. A polaridade grafé-grafia realiza no texto trabalho singular. A polaridade se imprime na substância material da língua. Afeta o espaço. Rompe vínculos naturais e reinventa relações imprevistas. Torna audíveis sons inauditos. Sonda ritmos inexplorados. É isto, numa correlativa produção de significado. O significado não é anterior ou posterior ao poema. O significado é produto da arquitetura do poema. Grafé liberta as palavras das acepções às quais o sistema as agrilhou, tornando-as originalmente significativas em novo espaço. A paráfrase destrói o poema porque desarticula o espaço. Não pode preservar-lhe o significado, minando-lhe as bases.

Não é legítimo falar em função poética, porque a poesia não se processa adjetivamente numa região da linguagem; apenas coloca, ao contrário, a linguagem como um todo em novas bases. O remetente foi duramente atingido na poesia posterior à Baudelaire. Contradições internas o estilçaram. Os heterônimos de Fernando Pessoa são um momento das fraturas que se realizam na esfera do eu. O abalo que sofreu o remetente sacudiu também o destinatário. O destinatário já não é confiante de uma voz melancólica e suave. Tornou-se espectador de um conflito que se passa à distância. Perdeu o caráter de destinatário, porque a mensagem já não se dirige a ele. A linguagem apresenta-se como enigma e ameaça. Se na poesia tradicional o convencionalismo dava margem a equívocos entre o código lingüístico e o código poético, as acrobacias da poesia contemporânea tornam a diferença flagrante. Subvertido o código, alteram-se também as relações com o referente, submetido a um contínuo processo de significação.

As fraturas generalizadas ampliaram o campo da criação poé-

tica. Se em épocas mais tranqüilas era possível incorporar o que determinado grupo social apresentava inquestionado, a recriação torna-se imperativa, quando o caos domina.

Notas Bibliográficas

1. BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo, Cultrix, 1971.
2. "As linguagens são mais ou menos espessas; algumas, as mais sociais, as mais míticas, apresentam uma homogeneidade inabalável (há uma força do sentido, há uma guerra dos sentidos). Tecida de hábitos, de repetições, de estereótipos, de cláusulas obrigatórias e de palavras-chave, cada uma constitui um **idioleto**, ou mais exatamente ainda um **socioleto** (noção que há vinte anos eu designava pelo nome de escritura)"... BARTHES, Roland. "Mudar o próprio objeto", p. 13. In LUCCIONI, Genni et alii. **Atualidade do mito**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
3. LEFEDVE, Maurice-Jean. **A escritura do discurso, da poesia e da narrativa**. Coimbra, Livraria Almeida, 1975.
4. GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
5. DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. **Linguística e Poética**. São Paulo, Cultrix, 1975.
6. BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa, Edições 70, 1973.
7. BARTHES, R. **O grau zero da escritura**, op. cit, p. 20.
8. BARTHES, R. **O prazer do texto**, p. 66.
9. *ibid*, p. 112.
10. *ibid*, p. 78.
11. SCHÜLER, Donaldo. **Formas da narrativa — I**. Porto Alegre, Movimento, 1976.
12. HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo, Editora Mestre You, 1972.

13. JAKOBSON, Roman. São Paulo, Cultrix, p. 130.
14. JAKOBSON, Roman e LEVI-STRAUSS, Claude. **Los Gatos de Baudelaire**. Buenos Aires, Signos, 1970.
15. CHOMSKY, Noam. **Linguagem e pensamento**. Petrópolis, Vozes, 1971.
16. PRIETO, Luís J. **Mensagens e sinais**. São Paulo, Cultrix, 1973.

A ARQUITETURA DO PODER: FOGO MORTO E ABSALOM, ABSALOM!

Heloisa Pêcego

Penso que não será demais, ao iniciarmos nossa palestra sobre uma proposta de leitura comparativa, frisar a oportunidade do estudo da literatura comparada, no campo da crítica literária. Bastaria, para tal, destacar o mérito que a literatura comparada indiscutivelmente possui, de combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais. Pois, decerto, há muitas vezes um maior parentesco, uma maior identidade, entre autores de nacionalidades e idiomas diferentes — e, com frequência, também de épocas diversas — do que entre autores contemporâneos de uma mesma nação.

Em nosso estudo, examinamos textos de dois autores contemporâneos cujo parentesco nos parece marcante. São eles o nosso José Lins do Rego e o romancista norte-americano William Faulkner. E detivemo-nos especialmente em um texto romanesco de cada um, **Fogo Morto**, publicado em 1943 e **Absalom, Absalom!**, de 1936.

Sabemos que são esses, dois autores que manifestaram, ao longo de sua prática literária, uma insofismável compreensão ficcional de problemas sócio-econômicos de sua própria realidade. “O Sul é o principal protagonista de toda a obra faulkneriana”, diz um crítico norte-americano. Faulkner nasceu, viveu e — o que mais interessa aqui, evidentemente, escreveu sobre o “deep South” americano, o sul das grandes plantações de algodão, da antiga tradição aristocrática, do trabalho escravo e, sobretudo, da decadência que se seguiu, inexorável, à guerra civil e à abolição da escravatura.

Da mesma forma, sabemos todos, José Lins do Rego foi, ele

próprio, menino de engenho. E o nordeste açucareiro se faz presente na parte mais significativa de sua obra ficcional.

Assim como José Lins compôs uma saga nordestina, re-criando, com sua arte, as figuras impressionantes dos senhores de engenho, dos escravos submissos ou fugidos, dos trabalhadores pobres — verdadeiros párias à margem da engrenagem social — da natureza amiga ou hostil ao homem, Faulkner escreveu a saga do antigo sul. E poderíamos aplicar a ambos a observação feita por Antônio Cândido, com referência a José Lins: foram, os dois, romancistas da decadência. Pois depreende-se primordialmente das duas obras uma reflexão insistente sobre o desmoronar dessas duas civilizações agrárias baseadas no trabalho escravo e cuja semelhança social, econômica, psicológica, tem sido diversas vezes assinalada por sociólogos e economistas. Ambas as regiões conheceram a desintegração de todo um sistema — desintegração essa que atingiu toda a população, a começar pela antiga classe dominante, a dos proprietários de terras e de escravos, e ambas haviam atravessado, anteriormente, um período de prosperidade que beneficiara uma parcela muito pequena dessa população.

Dito isso, de maneira sucinta, para trazer à memória alguns traços gerais dos dois autores estudados e da problemática sobre a qual se detiveram, será necessário especificar nossa posição metodológica perante os textos que analisamos. Que tática de abordagem utilizamos, de que instrumentos teóricos nos servimos para efetuar uma leitura cuja maior ou menor eficácia não nos cabe avaliar.

Nosso trabalho difere, basicamente, do que têm feito, há muitas décadas, a maior parte dos críticos chamados comparatistas. Pois, ainda hoje, estes continuam a basear-se em duas categorias que nos parecem bastante deficientes como metodológico para uma crítica que se pretenda rigorosa. São essas as categorias de fontes e influências, muitas vezes apenas camufladas sob denominações mais sofisticadas. Já René Wellek, em seu *Concepts of Criticism*, apontava a crise que ameaçava a literatura comparada, em virtude da insistência no uso de um instrumental crítico tão arcaico, mecanicista, favorecedor de um etnocentrismo perigoso ou de um nacionalismo arraigado, verificando-se por parte do intérprete uma tendência a privilegiar os autores da própria nacionalidade, em detrimento dos de outras nações.

As fontes seriam aqueles autores ditos maiores, os quais abriam caminhos, retomados periodicamente, aqui e ali, por seus continuadores. E, esses últimos, seriam perpetuamente devedores — pois influenciados — por aqueles monstros sagrados, perdendo portanto o direito a uma interpretação mais isenta e independente quanto à sua própria originalidade e contribuição no campo da arte literária.

Não nos interessamos, portanto, em verificar se José Lins teria sofrido alguma "influência" da obra de Faulkner, se ambos teriam tido alguma fonte comum, nem, tampouco, se teria havido algum intercâmbio direto entre ambos. Também não nos preocupamos em estabelecer qualquer conceito valorativo quanto aos textos estudados, i. e., se um deles poderia ser considerado "superior" ao outro. Examinamos **Absalom, Absalom!** e **Fogo Morto** procurando verificar de que modo os dois textos tratam de uma mesma problemática em abstrato para tornar-se material incorporado à prática literária dos dois autores.

E a partir do estudo do tratamento dado a essa problemática comum — que é a da distribuição do poder dentro de uma determinada estrutura social proposta pelos textos — examinamos como os dois textos se inter-relacionam. Foi possível, assim, traçar paralelos, encontrar semelhanças e diferenças, coincidências e contrastes. Situar momentos em que os textos se aproximam e se afastam, se complementam ou se separam para, afinal, afirmarem sua própria e indiscutível originalidade.

Vimos, assim, os textos não como seguidores de uma tradição literária coerente, nem tampouco como unidades isoladas, independentes de seu contexto, mas enquanto práticas discursivas, articuladas a outras modalidades de discurso das ciências humanas, podendo ser estudados dentro de um mesmo espaço ficcional.

A escolha dos dois romances, dentre todos os outros de seus autores, deve-se ao fato de encontrar-se neles a elaboração de um panorama social mais abrangente, visto através de várias óticas narrativas, um painel global em que se presentifica toda essa estrutura social que, em outros textos de José Lins e de Faulkner, deixa-se entrever apenas parcialmente. Estudamos em **Fogo Morto** e **Absalom, Absalom!** seu jogo inter-textual, confrontando-os entre si, assim como, por vezes, com outros textos de seus respectivos autores com os quais se ligam no tratamento dessa temática comum — a decadência da sociedade agrária, de base escravocrata, que vigorou nas duas áreas geográficas a partir da época da colonização.

Os dois textos, elaborando uma ampla arquitetura social, indicam como se distribui o poder naquela sociedade, deixando claro que esta, no seu todo, atravessa um processo de indiscutível decadência. Para melhor frisar a disparidade entre o comportamento pretensamente aristocrático ainda em vigor por parte da antiga classe dominante e a real situação econômica, os textos questionam o discurso de seus próprios personagens (eles mesmos os narradores). Uma leitura paradigmática permite-nos perceber, por detrás das falas — ou silêncios — desses personagens, que refletem a ideologia daquela sociedade, um dis-

curso desmistificador, que também tem seus limites. Os textos, como os personagens, calam-se a respeito de certas questões sociais, apenas insinuando a presença de tensões que deixam, entretanto, em suspenso.

Assim, o discurso literário tanto quanto o histórico e o sociológico, pode apresentar uma versão própria do real que interpreta.¹ É importante, no entanto, ter-se em mente que o real discursivo distingue-se das circunstâncias utilizadas como matéria para sua praxis. O texto tem seu sistema de funcionamento particular e uma atividade que lhe é específica: seu real é um real de re-presentation; sua natureza, mesmo quando interessado em dados empíricos, é essencialmente ficcional.

Na arquitetura social descrita nos textos, as diferenças sociais, sexuais e raciais mostram-se em comportamentos específicos. Os personagens constituem tipos sociais, e o estudo destes e da forma como vivem e se expressam nos fornece a visão de uma pirâmide social, onde o poder se distribui de forma característica.

Não apenas em **Fogo Morto** e em **Absalom** mas também na economia do discurso de José Lins e de Faulkner, as circunstâncias sociais pesam sobre as consciências. Seus personagens em geral querem a continuidade da ordem. Buscam a própria salvação, agarrando-se a esta às cegas: são cúmplices de uma ordem que lhes é, no entanto, mortal. É o personagem, pois, que dá a medida do social, havendo uma descida em profundidade em figuras nitidamente caracterizadas como individualidades. Nos dois romances o indivíduo é o espelho da sociedade, vendo nela refletidos seus conflitos.

Esses personagens não se adaptam à sociedade, nem tampouco tentam vencê-la: na verdade, pensam colocá-la a serviço de seus sonhos e ambições particulares. E nisso se encontram, nos dois textos, personagens tão diversos quais Thomas Sutpen e Lula de Holanda, Vitorino Carneiro da Cunha e Charles Bon.

Vamos proceder, portanto, ao confronto dos dois textos, iniciando-o com o exame de dois aspectos que nos parecem de suma importância: o uso da temporalidade romanesca e a questão do modo narrativo utilizado, cujo exame permite perceber como os próprios autores se situam frente ao problema da produção textual.

O uso da temporalidade romanesca, nos dois textos, revela uma

1 — Em ambos os textos há referências explícitas a circunstâncias da época em que a ação se desenrola. Lemos, por exemplo, em **Fogo Morto**: “Mas o algodão dera um preço nunca visto por causa da guerra dos americanos” (p. 161). O texto de José Lins, assim, cruza as circunstâncias abordadas pelos dois romances.

organização peculiar. O discurso ficcional não se organiza segundo uma cronologia linear. É em forma de flashback, em **Fogo Morto**, e é com o uso da descronologia, em **Absalom**, que se faz a reconstituição de um passado que precede os fatos atuais, duas gerações afastadas da chegada do pioneiro à região agreste onde edificará sua fortuna.

A narrativa de **Fogo Morto** percorre o espaço de três gerações; a de **Absalom**, de quatro. Ambos apresentam famílias rurais que, tendo enriquecido no passado graças a um contexto social que lhes permitira o domínio de terras e de gentes, se vêem forçadas a renunciar a seu poderio. Em **FM** e **Ab**, lê-se todo o processo de formação e perda do poder, todo um jogo de forças que se movem de forma subterrânea na estrutura social, mesmo nos momentos em que esta se apresenta aparentemente imutável. Assim, mesmo quando os textos enfocam os anos de prosperidade, já se percebem nas malhas da narrativa os germes da decadência futura, que instaurarão o colapso de uma ordem social só na aparência sólida. Da mesma forma, quando os fatos narrados nos trazem ao século XX, notamos como o passado, nos textos, não consiste em algo morto e encerrado: existe uma ligação orgânica entre os personagens e o passado, fazendo com que a marca deste se faça sentir intensamente no presente.

Em **FM** e **Ab**, o homem do século XX traz em si toda uma carga de valores herdados de outros tempos, estabelecendo-se nisto uma das principais características da sociedade descrita nos textos: um conservadorismo arraigado, com que homens e mulheres reagem às mudanças. Os membros da antiga classe privilegiada tentam em vão prolongar os velhos privilégios e muitas vezes idealizam os ancestrais. A esse respeito chamou a atenção o crítico norte-americano Edmond Volpe, em sua análise da obra faulkneriana. Escreve ele: "Faulkner's hero is usually three (sometimes two) generations removed from the pioneer, and he is nurtured on stories of the family's former glory and of his bold, reckless, gallant great-grandfather. This legendary hero becomes the child's idol, his touchstone for judging himself and his own world."² O mesmo apego irracional ao passado, que corresponde a uma evasão ante a possibilidade de uma reformulação do presente, faz-se sentir em personagens de **FM**: "Tudo era bem diferente do que via hoje. Tudo era tão mais cheio de alegria." (p. 34).

Fugindo ao presente, eles fecham, metaforicamente, suas casas: "O velho Lula não abria as janelas da sala de visita". (p. 30); Miss Rosa Coldfield, em **Ab**, recebe Quentin em "a dim hot airless roomwith

2 — Volpe, Edmond L. *A Reader's Guide to William Faulkner*. N. Y., Farrar, Straus and Giroux, 1969.

the blinds all closed and fastened for forty-three summers" (Ab, p. 7).

Não apenas os personagens pertencentes à antiga classe dominante reagem às mudanças. Os desfavorecidos, brancos e negros, mostram-se paralisados por uma total falta de preparo que lhes impede a aquisição de novos valores. Diz o seleiro José Amaro: "Já estou velho, vou ficando aqui mesmo por esta desgraça" (p. 29). Aqui se observa, igualmente, o reflexo da velha estrutura social: a educação e a formação sistemática do povo representariam um perigo político e uma renovação de valores fatais à antiga classe dominante. Os senhores de terras "reagem à aparição de uma classe trabalhadora branca e ao desconhecido que esta trará no plano social", observa Eugene Genovese. Isto explica, em parte, a hostilidade que demonstram com relação à industrialização.³ E o Santa Fé, de FM, com o seu "engenho de bestas", confirma as palavras do sociólogo americano.

FM se divide em três segmentos narrativos: no segundo segmento (intitulado "O Engenho de Seu Lula"), há um retorno à metade do século XIX, quando da fundação do engenho Santa Fé. Sabendo, assim, das circunstâncias passadas, o leitor é preparado para melhor entender a parte final, em que o engenho Santa Fé se arruína até estar de "fogo morto".

A organização cronológica de Ab é mais complexa: a narrativa dos nove capítulos percorre diferentes épocas simultaneamente, em um deliberado descaso por uma sequência temporal regular. Nos dois romances, em suma, a narrativa tem início na primeira metade do século XX, havendo posteriormente um mergulho no século anterior. Volta-se, no final da obra, ao ponto de partida, e o desenlace ocorre em uma data um pouco posterior àquela em que se iniciara a narrativa. Notamos, portanto, que os dois romances recorrem a uma forma especial de temporalidade em sua técnica narrativa, com o objetivo de estabelecer uma unidade emocional entre as diversas épocas.

O processo através do qual FM e Ab elaboram sua narrativa apresenta uma diversidade marcante. Tal diversidade, no entanto, não impede uma interpretação comum do modo narrativo dos dois textos.

Nos romances iniciais do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins, a narração na primeira pessoa é facilmente identificável com a voz do autor. Em FM, por sua vez, há um narrador que não se nomeia. Muitas vezes este parece apenas encaminhar o que se passa no íntimo dos personagens, como que desprovido de um pensamento próprio. FM é

3 — Genovese, Eugene. *Economie Politique de l'Esclavage* Paris, François Mespéro, 1968. (Trad. francesa de Nicole Barbier).

um texto que jamais fala de si próprio, nem dos propósitos que determinaram sua realização. A cena textual apresenta personagens, ambientes, situações: tudo isto se mostra, é entregue ao leitor, sem que o processo que gerou sua criação seja mencionado.

Já em **Ab**, coloca-se (veladamente) o problema da produção textual, através do discurso de seus narradores-personagens. Nos interstícios dos eventos dramatizados, a narração se curva sobre si própria, questionando a respeito da realização literária. Tal questionamento, no entanto, não pretende levar ao estabelecimento de normas ou teorias. Ao contrário: as questões se colocam furtivamente, em metáforas, e não chegam a suscitar respostas como reação. Se nelas algum conceito se formula, este consiste na distinção que se depreende entre a ordem do real e a ordem literária. Isto se dá — é importante assinalar — apenas na segunda metade do romance, no auge da ação dramática. A série de metáforas aparentemente soltas não falam sobre o texto explicitamente, mas propiciam uma reflexão a seu respeito, extensiva a toda a criação literária. O texto parece advertir ao leitor: todos esses são personagens, não seres humanos; estamos em "Yoknapatawpha County", não no deep South, mesmo que este se deixe ler através daquele.

Mas a oposição que apontamos anteriormente entre o modo narrativo dos dois textos se anula, ao verificarmos que tanto na aparente omissão de um, quanto no questionamento do outro, evidencia-se um mesmo aspecto, comum a todo o discurso literário moderno, que é assim assinalado por Jean Pierre Vidal: "On voit bien par là que cette étonnante convergence de tous les discours modernes (on remarquera que ce mot 'discours' a expulsé le mot 'pensé' du vocabulaire contemporain) s'institue sur un materialisme radical".⁴

Nos dois textos é a presença material, concreta, da escritura que se oferece: isto é o que ambos, por caminhos diversos, sugerem ao leitor, colocando-se ao nível do **fazer**, não ao do **explicar**. Assim, a experiência vivida do autor, em lugar de representar uma justificativa para a sua arte, combina-se à única experiência específica do escritor — a escritura. A intenção aqui se dilui, torna-se praxis: experimentação, manipulação, experiência utilizada e descartada — desde que transmutada — no espelho dissemelhante da linguagem.

Essa materialidade dos textos de **FM** e **Ab** tem sido certas vezes mal entendida pela crítica. **Ab** é frequentemente estudado como

4 — Vidal, Jean Pierre. *La Jalousie de Robbe-Grillet*. Paris, Éditions de minuit, 1970.

um gigantesco quebra-cabeças construído pelos vários narradores, que transferem ao leitor a difícil tarefa de decifrá-lo: as peças aparentemente não se combinam, e só ao final da leitura poder-se-á reconstruir a tragédia dos Sutpen, dando-lhe uma perspectiva de totalidade. Mas, na verdade, essa dificuldade a vencer é tarefa dos próprios narradores (em especial Quentin e Shreve), não se estendendo necessariamente ao leitor à semelhança de FM, não existe no texto uma voz narrativa privilegiada. Os narradores são apenas parcialmente informados, e suas especulações dizem-nos mais deles próprios e de suas obsessões pessoais do que dos fatos que relatam.

O texto, na verdade, desencoraja o leitor que pretende transformá-lo em apenas um quebra-cabeças, pois ao final da leitura, não se encontra uma resposta, mas sim uma pletora de significados, que permanecem em suspenso. Vejamos como a narrativa brinca com o leitor, enredando-o em uma deliberada confusão que o aturde com o fluxo de palavras, com a extensão de suas frases, com a mudança repentina de ponto de vista: "Your old man, 'Shreve said. 'When your grandfather was telling this to him, he didn't know any more what your grandfather knew what the demon was talking about when the demon told it to him, did he?" (. 274). O leitor se perde nesse emaranhado e termina por cair no jogo do texto: identifica-se com as incertezas dos próprios narradores (e/ou personagens), em um labirinto retórico: "What Judith knew and how much about her father and Wash's granddaughter nobody knew, how much she could not have helped but know from what Clytie must have known" (. 285).

Desta forma, torna-se impossível estabelecer uma causalidade simples. O trabalho de reconstrução do leitor é mais difícil e de outra ordem. A imaginação deixa de ser privilégio apenas do escritor para tornar-se algo partilhado entre o autor e o leitor — com os narradores como intermediários. Aquele fornece a este elemento do imaginário sobre o qual trabalha, e este, o leitor, é convidado a exercer por sua vez sua capacidade criadora. Existe um evidente prazer lúdico no processo: a correção da estória é o modo de contar a estória. A negação ou modificação do enredo ou alteração das características dos personagens demonstram o prazer pelo bordado da narrativa, a paixão pelo jogo.

Para os próprios narradores de Ab, em determinado momento, o prosseguimento da narrativa se torna um jogo: "No, Shreve said; you wait. Let me play a while now". (p. 280). O jogo do texto consiste em atrair o leitor com a perspectiva de novos descobrimentos e, ao mesmo tempo, preveni-lo do perigo de "saber demais". O pó que cobre a estrada à frente da mansão arruinada dos Sutpen representa uma advertência "as if to say, 'Come on if you like. (.,) and there will be

nothing for you to do but return and so I would advise you not to go, turn back now and let what is, be;" (Ab, pp. 175, 176).

Em determinado momento da narrativa, Mr. Compson diz a Quentin: "Perhaps any more light than this would be too much for it." (p. 89). O personagem refere-se à penumbra do ambiente; mas, ao mesmo tempo, nessa passagem, o texto fala de si próprio e de sua recusa a uma "luz" excessiva que aclarasse a penumbra voluntariamente escolhida.

Podemos, é verdade, tentar "iluminar" os fatos narrados efetuando uma elaboração própria da estória que se conta (e, nesse momento, referimo-nos aos dois textos). Mas, se não respeitarmos o seu modo especial de tratar a problemática da cronologia na ficção, não será possível dar conta da estrutura das obras.

Existe uma razão estrutural para que os acontecimentos do século XIX, em FM, surjam após o final da primeira parte do romance. Não é tampouco aleatória a colocação (des) organizada dos nove capítulos de Ab. Os textos, movendo-se com liberdade no tempo, criam uma nova dimensão, cujo desconhecimento falsearia a compreensão da obra. Como temos visto, os textos se afirmam de uma maneira autônoma ante a retirada de cena do autor e consequente mudança de leitura solicitada ao leitor.

Lembremos que existe uma grande distância a separar **Menino de Engenho de Fogo Morto**. No primeiro romance de José Lins, o desejo de que a narrativa seja tomada como real pelo leitor parece claro. A narrativa na primeira pessoa evidencia um pacto entre o autor e o leitor — pacto esse que consistiria em não se quebrar a ilusão de realidade conferida pelo texto, em se propor como real o simulacro lingüístico. (Tal corresponderia ao que Silviano Santiago chamou de "estética do falso natural").

Em FM, no entanto, há vários "eus" que atuam, refletem, dia logam; e a voz que narra na terceira pessoa, em lugar de expressar um pensamento próprio — ingênuo embora — limita-se a complementar o que vai sendo expresso pelos próprios personagens. Desta forma, são os personagens, à semelhança dos de Ab, os responsáveis pela maior parte da narração. Daí a pertinência da observação de Antônio Cândido, quando diz: "Fogo Morto, pois, é sobretudo um livro de personagens. Falar dele é falar destes". E adiante: "os problemas se fundem nas pessoas e só têm sentido enquanto elementos do drama que elas vivem. Nada se sobrepõe aos personagens, literariamente falando;

os personagens é que alçam sobre tudo, dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade.”⁵

Examinemos esta passagem: “Seu Lula puxava as orações para as cinco pessoas de casa. Encontrara aquele negro Floripes, que fora filho de um escravo, seu afilhado, e que com tanta devoção compreendia os seus deveres. Era moleque de bom coração, de natureza branda. Amélia não gostava dele. Era birra de sua mulher, que dera para implicar com os jeitos macios do seu afilhado.” (p. 195). Floripes, pois, nos é trazido exclusivamente pelas impressões divergentes do casal. O modo narrativo encarrega os personagens de transmitirem, através de seu ponto de vista, outros personagens e os fatos da trama narrativa. A voz na terceira pessoa apenas traduz e encaminha o que se passa no íntimo deles.

Isto parece confirmar a tese do “aspecto documental” conferido pelos críticos de **FM**, em lugar do “aspecto memorialista”, atribuído aos romances iniciais do ciclo. No entanto, o próprio José Lins manifestou-se contra o papel documental emprestado a sua obra: “Recentemente”, escreve Mário de Andrade em seu prefácio a **Riacho Doce**, “Lins do Rego se insurgiu contra o valor ‘documento’ que é atribuído aos seus romances. (...) Está claro que Lins do Rego faz, antes de mais nada, arte, como ele mesmo proclamou”.

Parece-nos claro que, recusando subordinar sua produção literária a outras modalidades discursivas, José Lins do Rego revela-se consciente da **especificidade** do discurso literário. Essa consciência transparece, inesperadamente, em alguns de seus textos romanescos. Em **Bangüê**, por exemplo, diz o narrador: “E os meus artigos falavam da glória de uma civilização que se fora, dos Megáipes, virados de papo para o ar, de um Pernambucano que falava grosso pela voz dos seus morgados, dos seus barões de Goiana, do Cabo, de Escada. **Tudo literatura**”. (p. 6 — grifo nosso). Mesmo por detrás da carga de ironia (que tende a sobrepor a realidade à ficção), nota-se a distinção entre a ficção e a realidade estabelecida de modo claro.

Por outro lado, diz José Lins em outro texto: “Não se rompem as relações que unem a linguagem social ao poema. A linguagem do poeta é a da sua comunicação com o mundo”. (**O Vulcão e a Fonte**) Decerto, o discurso literário não é um corpo isolado, impermeável a seu contexto. Sua arte é um fim em si mesmo pois, como adverte Robbe-

5 — Cândido, Antônio “Um Romancista da decadência”. In: **Brigada Ligeira**. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.

Grillet, "L'erivain souffre, comme tout le monde, du malheur de ses semblables; il est malhonnête de pretendre qu'il écrit pour y remedier."⁶

E poderíamos complementar a passagem de José Lins com o que escreve Faulkner: "No matter how vivid it be, somewhere between the experience and the blank page the pencil, it (the experience) dies. Perhaps the words kill it."⁷

Em **Ab**, os próprios narradores desconfiam do poder das palavras. O mesmo sucede em **As I lay dying**, como observamos na seguinte passagem: "Então eu soube que palavras não têm importância; que palavras nunca exprimem o que tentam dizer. Quando ele nasceu, compreendi que a palavra maternidade foi inventada por alguém que precisava de uma palavra para justificar-se, pois os que têm filhos não se preocupam em arranjar palavra para isso. Eu soube que a palavra medo foi inventada por alguém que nunca teve medo; orgulho, por alguém que jamais teve orgulho. Compreendi, então, que a culpa não era de seus narizes sujos, mas de termos de trocar palavras que, como aranhas, pendiam das bocas, por um fio, oscilantes, sem nunca se tocarem"; (p. 143)

A par da constatação do vínculo que articula o mundo extra literário ao universo textual; além da noção dos limites terríveis que cerceiam a palavra, está a compreensão da especificidade e da riqueza do texto, ele mesmo sua própria razão de ser. E o testemunho do privilégio do texto sobre tudo o que narra, utiliza e descreve pode ser lido na forma como FM se despede do leitor: suas últimas palavras são as mesmas com que se inicia — as palavras de seu título, de seu pórtico:

"está de fogo morto".

O texto se volta sobre si mesmo, afirmando a primazia da escritura sobre os elementos que manipula. Incorpora, dessa forma, o real ao mundo ficcional, em lugar de realizar o inverso. O texto é, assim, essencialmente **ficção**, em lugar de ser **portador de ficção**.

.....

Vejamos, agora, como se edifica, nos textos, o codifício social e quais os tipos que a compõem. Ambos colocam em evidência um tipo social, em relação a todo o resto da comunidade: o senhor de terras. São esses todos homens brancos, dotados de maior ou menor

6 — Robbe-Grillet. "La litterature poursuivie par la politique" in L'Espress, Paris 19/9/65.

7 — Faulkner. Essays, Speeches and Public Letters. N. Y. Random House, 196.

compreensão das pressões que anunciam o fim de sua hegemonia. Certos de que seu poder será mantido enquanto vigorar o antigo código patriarcal que ainda rege os comportamentos, os diversos senhores identificam-se, apesar de suas diferenças individuais, num objetivo fundamental: a manutenção da ordem estabelecida.

É possível ler, nos dois textos, a travessia social do senhor de terras, ou seja, acompanhar o processo que determinou sua ascensão, prosperidade e decadência. Em lugar, portanto, de ser entregue um tipo estático — o senhor em uma posição social, em dado momento — oferece-se dele uma descrição dinâmica, que o determina em sua trajetória dentro da estrutura social. Mas nisso, Fogo Morto e Absalom se separam de uma forma curiosa: em FM, três personagens compenetraram a constituição do tipo global. Tomás Cabral de Melo representa o senhor em fase de ascensão; José Paulino, sua fase de prosperidade; Lula de Holanda, sua decadência. Em Absalom, Thomas Sutpen percorre toda a curva social. No círculo descrito por sua vida, obtém meticulosamente os requisitos necessários para o papel de grande proprietário. Na maturidade e velhice, luta arduamente contra a decadência que se processa em seu domínio, microcosmo de todo o sul. Tudo perde, e ele próprio vem a morrer nas mãos de um branco pobre — pária na engrenagem social como ele o fora, no início de sua existência. A partir desse personagem, portanto, irradiam-se todos os tipos de conflitos e estabelecem-se as mais diversas relações: senhor e escravo; senhor e branco pobre; pai e filho; branco pobre e negro; homem e mulher. Personagem dos mais complexos na vasta galeria faulkneriana, ele é eixo de problemas de raça e classe, família e sexo, oprimido e opressor.

Não há em FM personagem dotado da abrangência de Sutpen. Mas, sendo o senhor de terras caracterizado por diferentes personagens, podemos vê-lo simultaneamente, em suas várias fases. Confrontamos, assim, o espírito de um poder nascente — o de Tomás — com a mentalidade já decadente do jovem Lula. Da mesma forma, Lula e José Paulino — o senhor próspero — opõem-se no nível individual, mas complementam-se enquanto duas facetas — ou dois momentos, de um mesmo tipo social.

A ascensão do senhor de terras elabora-se de forma explicitamente semelhante nos dois romances. Tanto Tomás Cabral de Melo quanto seu homônimo Thomas Stupen compram terras aos índios, e, com a ajuda de escravos, trabalham em sua plantação. Constroem uma casa-grande, sede de seu domínio, onde se estabelecem como chefes de uma família de moldes absolutamente patriarcais. Pois, para merecerem a confiança da população e adquirirem status de senhores de

terras, necessitam de respeitabilidade que só a situação de pater famílias lhes confere. Essa respeitabilidade é sublinhada por uma aliança provisória com a igreja: as filhas do Capitão Tomás estudam no colégio das freiras, no Recife; Sutpen busca uma noiva, dentro, literalmente, da igreja. Com esses requisitos, a aceitação social coroa a ascensão econômica. Outra etapa a ser galgada consiste na aquisição de objetos denotadores de status: o capitão Tomás compra um piano de cauda no Recife; Sutpen traz para suas terras lustres de cristal, cortinas e tapetes suntuosos. Os gastos são negligenciados, sendo a magnificência exigência fatal do status de senhor de terras. A propensão a consumir artigos de luxo tem, na verdade, uma forte função social, pois assegura ao senhor o prestígio necessário para manter sob seu poder o resto da comunidade. Cria-se um mito de esplendores que fascina a população e o senhor de terras, vivendo com sua família em uma grande casa no seio da opulência, adquire uma estatura gigantesca, sendo circundado por uma aura de ideal. Como vemos, a ascensão do senhor de terras se processa de forma praticamente idêntica nos dois textos. Essa ascensão ocorre ainda em fase escravocrata, fase que necessita de homens como Tomás e Thomas Sutpen — iniciadores apenas no plano individual, pois, na verdade, continuadores da velha ordem estabelecida. Seus descendentes, sem o calibre dos dois pioneiros, já vivem, além disso, em uma época em que o declínio da classe não mais constitui uma ameaça, mas já é uma realidade. Não lhes basta, portanto, serem meros continuadores.

A imagem da prosperidade, nos dois textos, corresponde à combinação de três elementos: a paisagem dos terrenos cultivados, a figura ativa e vigilante do proprietário e a presença do cavalo. É este último um elemento chave para acrescentar à prosperidade do senhor a marca de sua autoridade. A mulher, o negro, o branco, pobre, não cavalgam: esse é um privilégio do senhor poderoso que de sobre o cavalo — e, portanto, acima dos demais — move-se com rapidez, exhibe sua força, seu garbo e, sobretudo, controla. A caricatura do poder, que é em FM a figura quixotesca de Vitorino Carneiro da Cunha, usa a montaria de forma desastrosa: “fincava as esporas, e nada;” Vitorino contrasta melancolicamente com a imagem do imponente cavalo e seu proprietário, presente em passagens dos dois textos que são verdadeiros painéis da velha ordem estabelecida. Lemos em Ab: “os negros trabalhavam nos campos, enquanto homens brancos, do alto de belos cavalos, os observavam”.

Mas, na verdade, a prosperidade do senhor de terras é apenas um momento dos textos, que privilegiarão, como já dissemos, a fase da decadência.

“O engenho apaga o fogo, melancolicamente (escreve Raimun-

do Faoro) e os orgulhosos descendentes do senhor procuram, no emprego público, o refúgio da grandeza perdida". Tudo circula sobre si mesmo e o sistema, persistindo na exploração agrícola da terra cansada, é incapaz de alimentar empreendimentos produtivos, de fixação na indústria ou de uma agricultura racionalizada. A situação econômica do sul americano, no período que sucedeu à guerra civil é tão ou mais dramática: Pierre Chaunu o descreve como uma região subadministrada, sem líderes, sem quadros, sem dinheiro e sem crédito, onde a terra nada mais vale. Mas é nesse momento, nos dois textos, que os senhores mais afirmam e exibem os restos de sua magnificência: Lembremos de FM: "Tilintavam as campainhas da carruagem do Coronel Lula de Holanda Chacon na estrada cheia de gente do Pilar. O povo cortava caminho para deixá-la passar". Sutpen, galopando em seu garanhão negro, é substituído pela figura do velho embriagado, em um cavalo esqualido e exausto como ele próprio. Mas ele, diz o texto, não dispensa a pluma em seu chapéu manchado e roto. Ambos apegam-se cada vez mais à tradição aristocrática e ao orgulho da estirpe. Lemos em FM: "Todas as aparências de senhor de engenho eram mantidas com dignidade. Lula, incapaz de assumir a derrota, ou de lutar contra esta, refugia-se em um crescente delírio de grandeza: "por mais que o Santa Fé minguasse, mais ele se sentia forte no seu orgulho, na sua vontade de ser só, no meio daquela canalha do Pilar".

A morte de Sutpen, o sono de morte de Lula, vêm dar a última palavra ao irremediável processo de sua decadência. O final melancólico dos dois senhores corresponde ao "fogo morto" de seus engenhos, que também Absalom anuncia, emplicitamente, em suas últimas páginas.

Como vimos, o senhor de terras é o retrato vivo da velha ordem estabelecida. Não é através dele, portanto, que se lê nos textos um discurso crítico e desmistificador dessa ordem. Tal se verifica através de duas outras vozes: a da mulher e a do branco pobre.

A mulher é capaz de desmistificar os valores sociais e morais que lhe foram incluídos. Privando da intimidade do homem que a sustenta, percebe intuitivamente que os valores que este apoia são falidos, e que ela própria, mais do que participante, é instrumento naquela sociedade. A mulher significa o meio indispensável para que o senhor consolide uma descendência, que lhe assegure a continuação do nome e tradição. Assim, ela vive o paradoxo de uma sujeição absoluta, combinada a uma capacidade avaliadora que por vezes manifesta-se livremente. Mas é importante frisar que tal reflexão não se estende à mulher negra. A distinção racial, nos textos, prevalece sobre a sexual. A mulher negra alia à falta de identidade que caracteriza o negro, a sujeição, fardo inevitável da vida feminina.

A supremacia do homem sobre a mulher se estabelece, primordialmente, na forma como utilizam a própria casa e no que esta representa para ambos. A casa, para o homem, é o lugar onde guarda a mulher, a fim de que ali esta cuide de seu conforto e lhe assegure a descendência. Ela própria aceita os limites de seu campo de ação. "Eu também vivo assim, dentro de casa", diz Adriana em **FM**. Dentro da casa, a hierarquia sexual se faz sentir insistentemente: "Vai para a tua cozinha e me deixa na sala", diz Vitorino. Vemos, assim que os textos vão habilmente instaurando a supremacia do homem e reafirmando, através da fala de personagens masculinos, a noção da inferioridade da mulher. Lemos, em **Ab**: "I do not expect you to understand, (he said), because you re a woman".

O homem jamais admite abertamente ser auxiliado por sua mulher. É dele o papel de provedor das necessidades econômicas da família, e uma dependência nesse sentido poria em xeque toda a sua supremacia. Quando Amélia, esposa de Lula, sustenta o engenho à beira da miséria, pensa: "Deus a livrasse que Lula soubesse de uma coisa daquela (...) Um senhor de engenho sustentado pelo trabalho de sua mulher". Assim, embora a capacidade crítica da mulher às vezes se manifeste livremente, e ela tenha uma força latente que a faça, em dado momento de **Ab**, constatar: "Não. Não precisávamos dele", a mulher dos dois textos endossa o mito criado por séculos de sujeição sobre ela própria e constata a vacuidade da própria existência, posta a serviço de uma missão que consiste, basicamente, em prover um descendente ao homem e, de um modo geral, em empenhar sua vida em função deste.

A outra voz crítica que se faz ouvir nos textos é a do branco pobre, representado pelo seleiro José Amaro e por Wash Jones, respectivamente. Da mesma forma que da mulher branca, parte do branco pobre usa crítica extremamente lúcida da engrenagem social. Após longos anos de total sujeição, ele é capaz de reações imprevisíveis. Assim, rebela-se contra a ordem estabelecida, escolhendo a própria morte como maneira de manifestar seu repúdio e de concretizar sua evasão. Ele vai, portanto, além da mulher, cuja crítica jamais se torna ação. No entanto, sua ação constitui apenas uma atitude de negação à vida. Ambos, sintomaticamente, usam como armas mortais seus instrumentos de trabalho. Amaro mata-se com a própria faca de seleiro; Wash Jones, dentro da sua casa, assassina a neta e a bisneta recém-nascida, antes de entregar-se num gesto não de submissão mas de violenta agressão — ao bando de cavaleiros, que vêm prendê-lo pela morte do coronel Sutpen. Ambos, portanto, abdicam da vida ao verificarem que não há lugar para eles dentro da engrenagem social.

Quanto ao negro, este constitui a figura mais enigmática dos dois romances. Os negros de **FM** e **Ab** encontram-se numa deliberada falta de identidade, que lhes impede qualquer manifestação verdadeiramente pessoal. Nada sabemos, na verdade, da vida daquela comunidade negra. Conhecemos a casa do senhor de terras, suas plantações, seus objetos pessoais. Conhecemos também os trajés, as jóias da dama senhorial. Os textos comentam detalhadamente sua educação, suas horas de lazer. Instruem-nos igualmente sobre a vida comunitária do branco pobre: sabemos da utilização de sua casa, de suas relações familiares. Mas a narrativa jamais transpõe a porta da senzala. E, também na fase posterior à abolição, a vida própria do negro — como seu rosto — é sempre um espaço vazio. Ele nos é invariavelmente trazido pela ótica do branco e, assim, sua atuação nos textos nos diz, paradoxalmente, mais do branco do que de si próprio.

FM e **Ab** propiciam uma reflexão a respeito do envolvimento mercantil existente na base da relação senhor de terras/escravo, com alusões ao comércio escravocrata de que dependera o regime e em suas origens. Denunciam também um esquema social desumano, que combinou a exploração de uma raça com valores supostamente cristãos. Mas abstêm-se de colocar tal reflexão e tal denúncia na boca de personagens negros, despojando estes assim de voz e de fisionomia próprias. Nessa deliberada recusa a uma penetração no mundo do negro, os textos evadem-se de questionar efetivamente a problemática racial. Preferem apresentar a condição negra como fatalidade irremediável, e a colocação do negro na parte mais baixa do edifício social como fato consumado, que o mito secular confirma e a prática religiosa endossa. A população negra é conferido um aspecto de enigma, e este calar sugere a existência de tensões que os textos preferem deixar em suspenso.

Na verdade, podemos unir sob um mesmo aspecto tipos tão diversos como o senhor de terras, o branco pobre, o negro e a mulher em geral; o comportamento de todos vem sublinhar uma decadência que atinge a sociedade de forma global. As diferentes ações, reflexões ou omissões dos personagens anulam-se perante o fato de que em nada alteram fundamentalmente o processo de decadência social.

O único exemplo, nos dois textos, de um personagem que julga efetuar uma ação social eficaz é o de Vitorino Carneiro da Cunha. Vitorino é uma curiosa (e inviável) síntese de senhor de terras e branco pobre: cioso da tradição e da estirpe como o primeiro (a quem se liga, por laços familiares), destituído de propriedade e de posição definida na engrenagem social, como o segundo, ele pensa transitar livremente entre dominantes e dominados, ignorando a rigidez das linhas divisórias entre as posições sociais. Ademais, a questão da de-

cadência não se coloca jamais para ele, que se prepara para o futuro com otimismo em uma sociedade decrépita. Vitorino, apesar de sua linguagem provocadora e irreverente, é paradoxalmente o personagem que crê na eficácia do regime. Os problemas sociais seriam resolvidos, segundo pensa, graças a sua franca e vigorosa atuação política. Mas o discurso de FM assinala o mundo de fantasias em que se move Vitorino, cuja atuação é absolutamente vã, nada acrescentando ao panorama social.

Observação semelhante faríamos a respeito do cangaceiro Antônio Silvino, cujos aparecimentos espetaculares apenas mobilizam emocionalmente a população, sendo totalmente desprovidos de um alcance social concreto. O cangaceiro surge em FM como a válvula de escape da população pobre, que transfere para ele seu anseio de poder e de justiça. Parte dessa população, portanto, o vê como justiceiro e eventual libertador dos pobres, em lugar de perceber que, pelo contrário, é fruto e parte integrante da própria crise social.

Podemos concluir, portanto, que na estrutura dos dois textos não existem elementos que assinalem uma transformação de valores, na formação de outro sistema social. A engrenagem daquela sociedade apresenta-se como um sistema fechado, dentro do qual não se admitem renovações. As próprias manifestações de ordem religiosa vêm duplicar as mesmas antigas distinções sociais que havíamos apontado, em lugar de representarem uma busca autêntica de valores espirituais. As ações de todos os personagens, conseqüentemente, reforçam a antiga ordem estabelecida, ou limitam-se a manifestações individuais sem qualquer alcance coletivo — como a morte do branco pobre assinala.

Observamos ainda que os dois textos diferem na forma como se colocam frente à questão da criação literária. Enquanto Ab propicia uma reflexão a respeito da própria praxis textual, FM omite-se nesse sentido. A divergência, no entanto, se desfaz, ao verificarmos em ambos uma aproximação essencial: delegando a seus personagens a maior parte da responsabilidade narrativa, os textos encorajam o leitor a escolher o próprio fio a seguir, em seu denso tecido textual. A presença do autor não se impõe sobre o leitor, pois não há nos textos um discurso privilegiado que dirija a narrativa. O leitor tem, assim, nas mãos, um amplo panorama social, oferecido através de vozes conflitantes e de pensamentos fragmentados.

FM e Ab, respectivamente, constroem uma sociedade que pode ser relacionada ao modelo social de determinada época e região. Mas ambos deixam claro que se movem em um universo de ficção, e que embora o mundo-de-fogo-morto de seus textos se articule a dados extra-literários, isto não significa que se subordine àqueles. Nossa leitura

ra, portanto, distingue neles uma dupla face: a de textos que afirmam (explicitamente ou não) a primazia da escritura sobre a intenção de seu escritor; e a de “monumentos” — para utilizarmos a expressão de Foucault — que expõem as forças sociais em conflito, justamente por não ser o social a sua meta.

Conforme escreve Roberto Schwarz, “ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência. Ao formá-la por sua vez o escritor sobrepõe uma forma a outra forma, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada — em que imprevisível dormita a História — que vão depender profundamente, força, complexidade dos resultados.”⁸

FM e Ab desvendam assim aspectos inéditos de uma sociedade, cujo entendimento se oferece como um permanente e apaixonante desafio ao leitor. E este, como o Quentin Compson de *Ab*, poderia dizer: “No. If I har been there I could not have seen it this plani”. (p. 190)

Esperamos que, em nossa tentativa de abranger em uma mesma leitura FM e Ab, tenhamos logrado abrir mais uma trilha — despretensiosa embora — para o entendimento desses textos. Está longe de nós a pretensão de ter efetuado uma leitura “privilegiada” de textos tão ricos que oferecem inúmeras possibilidades de abordagem analítica. Mas gostaríamos, ao final do trabalho, de reafirmar a necessidade de uma reformulação e sistematização nos estudos da literatura comparada. Parece-nos que um campo vasto como este, até o momento tão pouco ou mal explorado, merece maior atenção da crítica especializada, e de autores de maior competência do que a nossa. Que este trabalho seja, quando menos, uma contribuição nesse sentido.

Heloísa Foller Gomes

8 — Roberto Schwarz — “As Idéias fora do lugar”. In Estudos CEBRAP 3 São Paulo, Editora Brasileira de Ciências Ltda., 1973.

Obs.: Utilizamos as seguintes edições de FM e Ab —

Fogo Morto — R. J., José Olympio, 1973.

Absalom, Absalom! — N. Y., Vintage Books Editions, 1972.

ANÁLISE LINGÜÍSTICA E LITERÁRIA — INTERSECÇÕES E DISJUNÇÕES

Maria do Socorro Silva de Aragão

Para o desenvolvimento do tema de nossa dissertação partiremos da noção primeira e mais elementar de Linguagem.

O termo linguagem tem significado amplo e pode dar margem a muitas interpretações. Neste trabalho trataremos da linguagem humana como a faculdade ou capacidade que o homem tem de se comunicar através de signos vocais, duplamente articulados. Linguagem, portanto, como instituição humana, produto da vida em sociedade e instrumento de comunicação, uma vez que, através dela o homem comunica a seus semelhantes seus pensamentos, idéias, sentimentos, estados d'alma, o que permite afirmar ser a linguagem, de fato, o próprio fundamento da cultura.

A esse enfoque podemos alinhar uma das definições mais completas de linguagem, a de Charles Morris. Para ele, a linguagem é "um conjunto de sinais plurissituacionais, com significados interpessoais comuns a uma família de intérpretes, susceptíveis de serem utilizados pelos membros dessa família e de serem combinados de certos modos e não de outros".

E, mais sumariamente,

"Linguagem é um conjunto de consignos plurissituacionais, com restrições nos modos como se podem combinar".

Analisando esta definição podemos destacar 5 aspectos básicos na linguagem:

- 1 — A linguagem é constituída de uma variedade de sinais;

- 2 — Na linguagem cada sinal tem um significado comum a um determinado grupo de falantes;
- 3 — Os sinais devem poder ser utilizados com o mesmo significado por todos os indivíduos do grupo lingüístico;
- 4 — Os sinais devem ter uma mesma significação, qualquer que seja o contexto em que sejam usados;
- 5 — Os sinais devem ser estruturados segundo as regras estabelecidas pela comunidade que os utiliza.

A linguagem apresenta dois aspectos já apontados pelo próprio Saussure, quais sejam, (1) o seu aspecto social, a **língua** e (2) o seu aspecto individual, a **fala**, cada um deles com suas características próprias a distinguir um do outro mas, ao mesmo tempo tornando-os interdependentes. Como sabemos, só temos atos de fala se tivermos por base uma língua, mas, por outro lado, só conhecemos a língua através dos atos de fala. Neste trabalho não distinguiremos a língua da fala. Falaremos da linguagem, que inclui automaticamente ambos os aspectos.

Vimos, anteriormente, que a principal função da linguagem é servir de instrumento de comunicação dos indivíduos de um grupo qualquer. No entanto, a linguagem também apresenta outras funções, não menos importantes. Martinet, por exemplo, classifica em cinco as funções da linguagem, a saber:

- 1 — Instrumento de comunicação;
- 2 — Suporte de pensamento;
- 3 — Meio de expressão;
- 4 — Afirmação do Eu;
- 5 — Função estética.

Para Karl Bühler, três são as funções básicas da linguagem, ligadas ao falante, à mensagem e ao ouvinte, as quais vão constituir o modelo TRIÁDICO tradicional da linguagem:

- 1.º pessoa — falante = função expressiva;
- 2.º pessoa — ouvinte = função apelativa;

3.º pessoa — mensagem = função representativa.

Entendemos, contudo, que a teoria das funções da linguagem, proposta por Jakobson, é a mais completa. Jakobson começa por analisar o processo da comunicação a partir dos seus elementos constitutivos: o **emissor**, que inicia o processo da comunicação; o **receptor**, que recebe a comunicação; o **contato**, canal física e conexão psicológica entre emissor e receptor; o **contexto**, situação extra-lingüística, suscetível de verbalização; a **mensagem**, que é a codificação do contexto e, finalmente, o **código**, que é a estrutura lingüística comum ao emissor e receptor.

Baseado nesses elementos Jakobson propõe seis funções da linguagem nas quais há sempre o predomínio de um deles. Para Jakobson as funções são as seguintes:

- 1 — **função emotiva**, com o predomínio do emissor;
- 2 — **função conativa**, com o predomínio do receptor;
- 3 — **função poética**, com o predomínio da mensagem;
- 4 — **função referencial** com o predomínio do contexto;
- 5 — **função fática**, com o predomínio do canal;
- 6 — **função metalingüística**, com o predomínio do código.

Uma abordagem mais superficial nos diria que a análise lingüística de um texto deveria se centrar na função referencial e a análise literária, na função poética. Isto, contudo, não é verdade, pois em relação às funções da linguagem podemos ter poemas cuja função principal não é a poética, como, por exemplo, o poema "A Alma das Couzas Somos Nós", de Raul de Leoni, em que o Poeta usa uma linguagem filosófica, quase beirando a linguagem científica. Assim, de acordo com a predominância das funções, podemos identificar os poemas mensagem, os metalingüísticos, os fáticos, os emotivos e os conativos.

Qual seria, então, o objeto da análise lingüística do texto e qual o da análise literária?

Em primeiro lugar, não há uma análise lingüística ou uma análise literária do texto, mas análises lingüísticas e análises literárias. Para trabalharmos com o texto, lingüisticamente, temos que partir dos níveis de análise lingüística. Em fenômenos complexos com a lingua-

gem é necessário o estabelecimento de uma ordem nos fenômenos e nos métodos de análise, coerentes, organizados de acordo com os mesmos conceitos e critérios. Para estudarmos o texto temos, portanto, de delimitar as unidades de análise, as relações existentes entre essas unidades e os níveis para determinação dos procedimentos de análise.

Bernard Pottier, determinando a hierarquia do signo lingüístico, parte do morfema, como unidade mínima de significação. **Émile Benveniste** diz que a análise lingüística deve parar no nível fonemático, isto é, na unidade mínima de distinção, o fonema. Para ele o nível fonético, o do som, é infra-lingüístico. No entanto, entendemos que para uma análise lingüística completa devemos partir do som, uma vez que, embora não tendo valor distintivo, os traços acústico-articulatórios são importantes, pois são os FEMAS constitutivos dos fememas dos fonemas.

Deste modo temos, então, hierarquicamente:

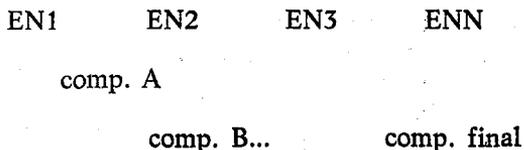
- 1) o som — como traço acústico-articulatório constitutivo do fonema;
- 2) o fonema — unidade mínima de distinção;
- 3) o morfema — signo mínimo de significação;
- 4) o vocábulo unidade mínima construída;
- 5) a lexia — unidade de comportamento;
- 6) o sintagma — unidade de função;
- 7) o enunciado — unidade mínima de enunciação.

Ao nível do enunciado, também chamado nível frasal, chegaria a análise lingüística. O nível imediatamente superior, o do texto, seria o campo da análise literária. Esse nível, segundo **POTTIER**, é a unidade intencional de comunicação fechada, de dimensão variada, podendo ir de um enunciado a uma série de milhares de enunciados (um romance, por exemplo).

Alguns autores falam de uma Lingüística Frásica ou Frasal, quando o seu estudo vai até o nível do enunciado, e de uma Lingüística Tranfrásica ou Transfrasal, quando chega ao nível do texto.

Claro está que a existência do texto implica a existência do enunciado, sem que aquele seja uma soma de enunciados. Como diz

POTTIER, o discurso se desenvolve com uma certa continuidade temática, em que conceptualizamos as suas partes, constantemente remodeladas pela conceptualização das partes seguintes. Afirma ele que transformamos sem parar o semântico em conceitual e que a compreensão do texto não é linear, fornecendo o seguinte esquema de compreensão do texto:



POTTIER chama de **Semântica Analítica** a que cuida dos níveis do morfema, da lexia e do sintagma, de **Semântica Esquemática** o nível do enunciado e de **Semântica Global** o nível do texto.

Estabelecida a hierarquia do signo, vejamos os níveis possíveis de análise:

— o infra-lingüístico, o lingüístico e, posteriormente, o supra-lingüístico, isto é, as várias possibilidades de análise literária do texto.

O primeiro nível de análise é o fonético, onde analisamos os sons da linguagem, seu valor Impressivo e Expressivo, as variantes estilísticas, regionais, sócio-econômico-culturais, as variações de ritmo, entonação, altura e intensidade, enfim, todos os aspectos sonoros, que em si não são distintivos, mas que, como parte significativa do signo, ajudam na significação final do mesmo.

Como segundo nível temos o fonológico, também significativo e não significativo, cujo elemento mínimo, o fonema, funciona como unidade distintiva de significação. Na análise fonológica podemos analisar os fonemas, sua estruturação fonética e sua combinatória. Podemos estabelecer comutações, sua pertinência, sua neutralização, determinado, a partir desta, os arqui-fonemas, e, ainda, ver a função fonostilística, que se centraliza na função expressiva desses elementos.

O terceiro nível de análise é o lexicológico, onde se faz um levantamento do léxico, sua estrutura e campo semântico, enfim, os aspectos quantitativos do léxico.

O quarto nível é o morfo-sintático, em que se estuda a estrutura morfológica do signo, sua forma e seu funcionamento, intra-signo quando se refere às relações existentes dentro do próprio signo e intersigno quando se refere às relações entre os signos.

Finalmente, temos o nível sintático-semântico, em que vemos a função e significação dos signos, quer dizer todas as relações in-

tra e inter-signos e todos os seus aspectos semânticos: semas específicos, genéricos e virtuais; arquisssemas; relações matemáticas entre os semas e os signos; campo semântico; polissemia; parassinonímias; enfim, tudo o que diz respeito ao aspecto de substância e forma de conteúdo dos signos lingüísticos.

Assim feito, verificamos que a análise lingüística do texto, sob todos os aspectos e em cada um desses aspectos de per si, é da maior importância para a análise e conhecimento do texto, do estilo do autor e da escola a que pertence. Porque através da linguagem, da utilização dos sons e fonemas, da escolha dos signos, da combinatória desses signos e do significado deles no contexto é que se chega ao pleno conhecimento e descoberta do texto literário. Como diz MAX BENSE —

“Texto é algo que é feito com a linguagem portanto a partir da linguagem, algo porém que, ao mesmo tempo, a transforma, acresce, aperfeiçoa, interrompe ou reduz”.

Portanto, a linguagem utilizada no texto literário não é a linguagem normal, usada apenas como meio de comunicação. Como afirma Eduardo Portela (Teoria da Comunicação Literária).

“O discurso literário é a expressão superlativa da linguagem, porque a linguagem fala na poesia. É por isso que a fonte da criação é a linguagem literária. Ela rompe a separação entre significado e significante. Quando diz uma palavra, a palavra **casa** por exemplo, esta palavra é ao mesmo tempo e sentido. O signo lingüística aqui não é arbitrário, e por isso, a concepção da linguagem para a lingüística e para a literatura não é rigorosamente a mesma”.

Ao falarmos em discurso literário devemos fazer a distinção entre discurso poético e narrativo. Jean Cohen, ao definir linguagem literária e ao determinar os tipos de discurso literário, chama de “poema em prosa” o que outros autores chamam de **narrativa** e de “poema em verso” ao que os autores chamam de **poética**. Justificando, ao nível da linguagem, essa distinção, ele diz que o poema em prosa é aquele onde há predomínio do nível semântico da linguagem e que o poema em verso é aquele em que sobressai o nível fônico da linguagem. Especificando mais ainda os caracteres poéticos da linguagem, faz o seguinte esquema:

poema em prosa	—	caráter fônico	(-)	semântico	(+)
prosa versificada	”	”	(+)	”	(-)
poesia integral	”	”	(+)	”	(+)
prosa integral	”	”	(-)	”	(-)

Concluindo sua análise COHEN diz que a diferença entre prosa e poesia é de natureza lingüística, isto é, formal. Não está nem na substância sonora nem na ideológica, mas no tipo de relações que o poema institui entre o significante e o significado, de um lado, e os significados entre si, de outro.

Já ROLAND BARTHES ao definir narrativa dá uma visão não só lingüística mas semológica, a mais ampla possível. Diz ele "... a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias, está presente no mito, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinho, no *fait divers*, na conversação... a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade" e conclui... "a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida".

Muitos são os modelos propostos para análise da estrutura da narrativa, Nenhum, porém, conseguiu esgotar as possibilidades de significação do texto. Diz BARTHES: "Para conduzir uma análise estrutural é necessário pois em primeiro lugar distinguir muitas instâncias de descrição e colocar estas instâncias numa perspectiva hierárquica (integratória)". É o que se tentou fazer ao se estabelecer os níveis da narrativa. Três são os níveis de descrição propostos:

1 — o nível das funções (Propp e Bremond)

2 — o nível das ações (Greimas)

3 — o nível da narração (Todorov).

(1) O nível das funções é de caráter conteudístico e se divide em duas grandes classes:

a) **distribucionais** (ou funções propriamente ditas — funções de Propp);

b) **integrativas** (ou índices). As distribucionais são basicamente sintáticas, e as integrativas, de caráter semântico. Estudando as regras de combinatórias funcionais ROLAND BARTHES dá as três principais linhas atuais de pesquisa:

— A primeira, de CLAUDE BREMOND, chamada **lógica**, onde este Autor reconstitui a sintaxe dos comportamentos humanos empregados pela narrativa.

- A segunda, de LÉVI-STRAUSS e GREIMAS, chamada **lingüística**, onde eles tentam descobrir oposições paradigmáticas nas funções.
- A Terceira, de TODOROV, dos **personagens**, ao nível dos personagens, onde o Autor estabelece regras de combinação, variação e transformação para os predicados de base. O nível das funções seria, segundo BARTHES, o primeiro nível de significação da narrativa.

(2) **O nível das ações** centra-se nos personagens da narrativa. GREIMAS tenta descrevê-los e classificá-los segundo suas ações, isto é, segundo o que eles fazem. Para GREIMAS o personagem equivale ao ator e os actantes são classes de atores. Os actantes são sujeito x objeto / doador (destinador) x destinatário / adjuvante x oponente /. Além dos actantes propõe GREIMAS três categorias actanciais:

- a) a Modulação do querer (sujeito / objeto)
- b) A Modulação do saber (destinador / destinatário)
- c) A Modulação do poder (adjuvante / oponente).

No entanto, estas categorias e actantes só se definem e só têm significação quando integradas ao nível da descrição ou narração.

(3) **O último nível é o da narração** (discurso) proposto por TODOROV. Este nível trata da narrativa como comunicação dos signos do narrador e do receptor. Há, aqui, três aspectos a serem levados em consideração:

O **primeiro**, em que há uma predominância do narrador (eu) sobre o personagem, é o que TODOROV chama de “a visão por trás”, em que o narrador sabe mais que o personagem. Neste caso, como diz BARTHES “a narrativa não é então mais que a expressão de um eu que lhe é exterior”.

O **segundo** aspecto é aquele em que o narrador se iguala ao personagem “é a visão com”. O narrador é ao mesmo tempo interior e exterior a seus personagens, uma vez que sabe tudo a seu respeito, sem se identificar com nenhum deles.

O **terceiro** aspecto é aquele em que o personagem se sobrepõe ao narrador — é a “visão de fora”. Neste aspecto o narrador sabe menos que os personagens, cada personagem passa a ser o emissor da narrativa.

A análise desses três tipos de concepção da narrativa é, no entanto, pouco convincente porque, como diz BARTHES, nos leva a crer que o narrador e os personagens são pessoas reais, o que não é verdade, pois, como se sabe, “quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é” nas palavras do próprio BARTHES.

Após a explicitação das várias possibilidades de análise linguística e literária do texto, vemos que ambas apresentam pontos em comum numa primeira etapa, uma vez que partem da linguagem. Numa segunda fase apresentam disjunções, seguindo cada uma um tipo de enfoque diferente, e, finalmente, na última etapa, ambas se juntam, numa integração perfeita para a descoberta e conhecimento do texto literário. Resumindo graficamente, teríamos:

Descoberta e

Conhecimento do Texto

Análise Linguística

Análise Literária

Linguagem

As críticas feitas às análises linguísticas e literárias do texto têm certa razão na medida em que apenas sejam analisadas partes isoladas da obra e não o seu conjunto. Deve-se observar que o estilo é função da língua como um todo e que o manejo desta determina a estilística do texto.

Encerrando, vejamos a utilização da linguagem magistralmente feita por Jorge de Lima no seu poema “Distribuição da Poesia”:

DISTRIBUIÇÃO DA POESIA

Jorge de Lima

Mei silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Escutai meus irmãos: poesia tirei de tudo
para oferecer ao Senhor.
Não tirei ouro da terra
nem sangue de meus irmãos.
Estalajadeiros não me incomodeis.
Bufarinheiros e banqueiros
sei fabricar distâncias
para vos recuar.
A vida está malograda,
creio nas mágicas de Deus.
Os galos não cantam,
a manhã não raiou.
Vi os navios irem e voltarem.
Vi os infelizes irem e voltarem.
Vi homens obesos dentro do fogo.
Vi ziguezagues na escuridão.
Capitão-mor, onde é o Congo?
Onde é a Ilha de São Brandão?
Capitão-mor que noite escura!
Uivam molossos na escuridão.
Ó indesejáveis, qual o país,
qual o país que desejais?
Mei silvestre tirei das plantas,

sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Só tenho poesia para vos dar,
Abancai-vos meus irmãos.

DEBATE DO PROF. LAURO JUNKES, NA QUALIDADE DE DEBATEDOR, NA PALESTRA DA PROFA. MARIA DO SOCORRO ARAGÃO.

Antes de iniciar o debate propriamente dito, cabe-me agradecer a distinção merecida ao ser convidado a participar deste Congresso como debatedor, por deferência especial da incansável Prof.^a Elizabeth Marinheiro, dinâmica organizadora do mesmo.

Cabe-me, ainda, felicitar a Comissão Organizadora pela tentativa de, através de várias conferências e debates, aproximar e integrar a Lingüística e a Literatura. O divórcio entre estas duas áreas precisa ser superado. Se a Lingüística, devido a seu reconhecido desenvolvimento, conquistou certa autonomia ou, então, aproximou-se mais da Antropologia ou das Ciências Sociais em geral, é preciso voltar a integrá-la com a Literatura, pois esta última tem naquela uma base de estudo.

Roman Jakobson coloca o problema da forma seguinte: "A insistência em manter a Poética separada da Lingüística se justifica somente quando o campo da Lingüística pareça estar abusivamente restringido, como, por exemplo, quando a sentença é considerada por certos lingüístas a mais alta construção analisável, ou quando o escopo da Lingüística se confina à gramática, ou unicamente a questões não semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referências às variações livres".

Há, pois, necessidade de uma integração de áreas, de um entrosamento da análise lingüística com a literária para um estudo mais aprofundado e científico do texto literário.

A conferência que a Prof.^a Maria do Socorro Aragão acaba de pronunciar, visando tal objetivo, desenvolveu-se num nível de muita clareza, procurando tornar simples uma questão complexa.

Senti, no entanto, uma divisão muito nítida em duas partes: de um lado a análise lingüística e de outro a literária, bastante distintas e não suficientemente integradas. Isto causou-me um certo receio de encontrar acentuada a dicotomia forma (mais relacionada com a análise lingüística) e conteúdo (mais pertinente à análise literária). Confirmando essa diferenciação em duas partes distintas, a análise lingüística pareceu-me mais orientada para a poesia, enquanto o modelo estruturalista de análise literária se volta profundamente para a narrativa.

A parte mais extensamente desenvolvida — a análise lingüística — demonstrou o domínio e segurança da conferencista em seu campo.

Quanto ao modelo de análise literária aqui apresentado, simplifica demasiadamente o modelo estruturalista francês, sobretudo no terceiro nível — o da narração, segundo Todorov — em que é levantado apenas o aspecto da visão do narrador. Se a análise literária propriamente dita da obra de arte literária começa onde termina a lingüística, o modelo aqui apresentado parece muito redutor e deficiente para obter uma visão profunda da obra literária.

Análise lingüística e análise literária não devem constituir dois tipos autônomos de análise. Aplicadas ambas ao texto literário, devem integrar-se, complementar-se e aprofundar-se mutuamente.

É preciso ter presente que a Literatura é a arte da palavra; ou, como bem coloca Gilberto Mendonça Teles, “a obra literária é antes de tudo a instauração de um determinado tipo de linguagem dentro das possibilidades do idioma”; ou ainda, Barthes escreveu que “a literatura não é mais que uma linguagem, isto é, um sistema de signos: sua existência não está na mensagem, mas no sistema”.

No entanto, sem tendenciosidade, reconhecemos que a obra literária é código e mensagem, ou mensagem num código — união indissolúvel. O código é essencialmente constituído pela linguagem, e a linguagem é o objeto fundamental da Lingüística. Mas, no estudo da Literatura não podemos restringir-nos ao exame do código pelo código, e sim relacionar código e mensagem, mostrar como a linguagem é veiculadora da mensagem, do tema. E a análise puramente lingüística muitas vezes tem se restringido a dissecar o código em si.

Aliás, o estudo da Lingüística pára no nível da frase, como bem o anotou a conferencista. E o texto literário, como um discurso, transcende a frase, não é uma simples adição de frases, e sim “uma unidade superior à frase, translingüístico” (G. M. Teles). Portanto, a ciência do discurso, que transcende a frase, é inacessível ao modelo lingüístico, embora não liberta do mesmo. E assim, embora reconheçamos a

validade e a necessidade da contribuição lingüística para o estudo da obra de arte literária, sabemos que esta não esgota tal estudo, tendo Nicolas Ruwet ressaltado muito bem que a análise lingüística deve ser orientada como disciplina auxiliar em relação à poética.

Assim, a análise lingüística pode contribuir no plano fônico, no morfológico, no sintático, no semântico. No entanto, tal análise, num primeiro nível, será incompleta e até certo ponto irrelevante se não for completada pela análise literária, se a análise destes aspectos do código não vier confirmar a mensagem, a temática, se não atingir uma visão global da obra literária. A obra de arte literária é um todo coeso em que tudo deve ser funcional e, embora estratificada em várias camadas, estas devem ser consideradas como centripedas, concêntricas e indissolúveis pois, no dizer de Anathol Rosenfeld, "o que importa é compreender e fazer compreender a função das partes e camadas até os mínimos detalhes de som, ritmo, melodia, palavra, oração, estilo, perspectiva, atmosfera, para mostrar a eficácia e o sentido dos elementos no todo da obra, a cooperação das partes e camadas na organização total".

Para tal resultado, é sumamente benéfica a integração da análise lingüística com a análise literária, áreas que ainda não se deram as mãos na medida em que o deveriam. Um dos lingüistas que mais contribuiu para a aproximação dos estudos lingüísticos com os literários foi sem dúvida Roman Jakobson, principalmente no seu estudo "Linguística e Poética", em que apresentou um modelo de linguagem poética. E mais do que um modelo teórico, estudos como "Os Oxímoros Dialéticos de Fernando Pessoa" ou a análise feita em conjunto com Lévi-Strauss sobre o poema "Les Chats" de Baudelaire, constituem demonstrações práticas da contribuição lingüística para a análise literária.

A estilística constitui campo privilegiado para o entrosamento dos estudos lingüísticos com os literários, e Michael Riffaterre, em sua **Estilística Estrutural**, tenta uma abordagem mais completa da obra literária, baseando-se no modelo estruturalista.

Jean Cohen, em **Estrutura da Linguagem Poética**, construiu outro modelo, introduzindo inclusive critérios científicos, ao aplicar a estatística ao estudo do estilo.

Também Roman Ingarden procura abranger a obra de arte literária na totalidade de seus aspectos lingüístico-literários ao sistematizar na **Obra de Arte Literária** a contribuição fenomenológica, estratificando a obra literária em várias camadas: formações fônico-lingüísticas, unidades de significação, objetividades apresentadas, aspectos esquematizados e o que chamaríamos as camadas mais profundas.

O próprio Formalismo Russo muito se fundamentou na Lingüística para seu modelo de análise literária e uma Prof.^a da UFSC — Maria Helena Camargo Régis — defendeu dissertação de Mestrado na USP sobre **Linguagem e Versificação em Broquéis** (Editado pelo Movimento/UDESC), em que aproveita principalmente as contribuições dos Formalistas, além de outras, para uma exaustiva análise formal de alguns poemas de Cruz e Souza.

Ainda um último exemplo prático que gostaríamos de citar é um ensaio da Prof.^a Lia Pereira Jardim, da Universidade Federal de Goiás, intitulado “Subsídios Fonológicos e Semânticos na Leitura do Texto Literário”, trabalho apresentado na XXV Reunião Anual da SBPC, em 1973, na UFRJ e publicado nos Anais da Reunião — **Interrelacionamento das Ciências da Linguagem** (Ed. Guernasa, 1974).

Estas são algumas observações e contribuições que trazemos sobre o tema da conferência: “A análise lingüística e a literária: intersecções e disjunções”.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A “FORMAÇÃO DO CRÍTICO LITERÁRIO” (*)

Vital Duarte

Nossa presença no IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA prende-se a três razões que reputamos importantes, capazes de justificá-la. **Primeira:** ao honroso convite que nos foi generosamente formulado pelo Exmo. Sr. Dr. Tarcísio de Miranda Burity, MD Secretário de Educação e Cultura da Paraíba e pela Exma. Dra. Elizabeth Marinheiro, operosa Coordenadora deste Conclave, para atuarmos como Debatedor do escritor conterrâneo Juarez da Gama Batista. Depois, o desejo de tentarmos conseguir estímulo para os escritores e artistas de parcos recursos, de nossa sofrida área Nordeste, ora em situação de inferioridade, em relação à de outros centros do país, por não possuírem condições para divulgação de suas obras. Finalmente, à imperiosa necessidade de prosseguirmos em defesa de algumas reivindicações de OLINDA-MONUMENTO NACIONAL, inclusive a de sua escolha para sediar o futuro Congresso. De outra forma, nossa participação neste magno Encontro, que já possui foros de internacionalidade, não teria nenhuma significação, por não sermos técnico e nem entendermos de crítica literária.

Por outro lado, se assomamos a esta tribuna, reservada a preeminentes vultos nacionais e estrangeiros, estudiosos do fenômeno literário

(*) Conferência proferida no IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, em Campina Grande — PB, em setembro de 1977.

e interessados na problemática da cultura brasileira, num verdadeiro desafio ao futuro, na qualidade de palestrante de horizontes limitados, é porque fomos colhido de surpresa, pelos nobres organizadores desta gigante Assembléia cultural, para substituir a um ilustre conferencista ausente por motivo superior.

Assim, neste forum de debates de elevado padrão pertinente à "Crítica Aplicada ao Verso e à Prosa e Posicionamentos Críticos", nossa palavra de alegre nordestino será simples, desativada, sem o poder sugestivo do estilo oratório, e carente de vôos e clarão de eloquência. Nela, portanto, só haverá um mérito: o da sinceridade. E é com esta prerrogativa que iniciamos nossa digressão, escolhendo "Considerações sobre a "Formação do Crítico Literário", tema, aliás, defendido pela Academia de Artes e Letras de Pernambuco, por ocasião em que, solicitada, ofereceu valiosos subsídios à elaboração da "CARTA DE PRINCÍPIOS" deste Congresso.

Não esperem os senhores congressistas, um trabalho tão profundo quanto o assunto: apaixonante e fértil em interesse. Tentaremos despertá-los, ousadamente, para o que de há muito vêm defendendo categorizados mestres no Brasil: a formação e o treinamento do crítico literário em Universidades de Letras, adquirindo um lastro firme de conhecimento técnico, podendo "ir mais além do que o simples pragmático de horizontes simples".

A crítica literária constitui disciplina da ciência da literatura, assim entendida hodiernamente, segundo a filosofia aristotélica.

Destina-se à análise e interpretação do fenômeno literário da arte da linguagem, do texto e não do contexto da obra nem do autor, alcançando parâmetros de interpretação para muitos inatingíveis, segundo ajuizada conceituação do escritor Afrânio Coutinho, autor de várias obras editadas pelo MEC e um dos ilustres conferencistas a honrar o IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA de Campina Grande.

Esse inconfundível mestre, incontestavelmente, uma das maiores autoridades em crítica literária, sugere com justeza e propriedade, que o importante assunto seja objeto de estudos literários "nas Faculdades de Letras, com empenho e seriedade", devendo, portanto, constituir uma disciplina a merecer as maiores atenções por parte dos educadores universitários.

Num país como o Brasil, integrante geograficamente, de um continente como a América Latina, é inegável o relevante papel que desempenham, historicamente, as Universidades e Faculdades de Letras, na formação das elites nacionais, agora indicadas para a formação do

crítico literário, medida aliás preconizada e já bastante aferida por participantes deste Certame.

Com profundidade e segurança, Afrânio Coutinho afirma que a crítica literária não é compatível com a improvisação, repelindo o amadorismo e a hipertrofia do individualismo da era de Anatole France, devendo ser encarada como exercício, com espírito profissional, por elementos capacitados a nível de padrões universitários em bases concretas.

Exige, portanto, formação, estudo e tirocínio, largo trato dos fenômenos estéticos e literários, tão defendido pelo mestre de nosso vernáculo, José Lourenço de Lima, professor da Universidade Federal de Pernambuco e membro da Academia Pernambucana de Letras e da Academia de Artes e Letras de Pernambuco, cujos conhecimentos só podem ser adquiridos e assimilados nas Universidades e Faculdades, em cursos técnicos de letras.

Atualmente, tendo para uma especialização como disciplina científica e autônoma, incompatível com a imprensa não especializada quase sempre tece elogios rasgados ao autor da obra, não lhe analisando a essência do texto. A crítica já está dirigida para a cátedra, a revista especializada e principalmente, o livro.

A nova crítica é uma crítica estética, inspirada pelo italiano Croce, que deu impulsos à compreensão moderna do fenômeno estético autônomo, enquanto a crítica do final do século XIX era a crítica esteticista.

"A crítica estética procura captar os elementos que propriamente conferem à obra o valor e a linguagem da arte, enriquecendo o diálogo humano pela vibração que o artista informa na sua obra". Ela reflete, sem dúvida, a expressão direta da interioridade humana na sua autenticidade.

A análise e a crítica, são duas operações distintas, como acentua o crítico Eduardo Portela. "A análise é a preparação para a crítica e esta envolve a análise por dirigir-se para o julgamento, tudo levado à interpretação que é outra das tarefas da crítica".

A crítica, portanto, é uma função reflexiva e não gênero literário, acentua Afrânio Coutinho, com o que não concorda o escritor Juarez da Gama a vê-la substituída pela "análise".

A propósito, mencionamos alguns dos pilares do espírito humano de atividade reflexiva da natureza crítica: os "Diálogos", de Platão; os "Ensaio", de Montaigne e Bacon; os "Pensamentos", de Pascal e a "Poética", de Aristóteles, entre outros. Voltaire elevou-se na atividade reflexiva e crítica, desprezando a imaginativa.

A palavra "ensaio", é sinônimo de "estudo", em nossa termi-

nologia literária; cuja origem de derivação semântica, é francesa. Já Montaigne imprimiu o "ensaio" como pequena "digressão".

Sabemos que o Brasil é pouco propenso aos debates teóricos no terreno da literatura, resultante, talvez, da escassez de técnicos na formação de uma mentalidade apta para revisão e precisão do vocabulário da crítica literária, em todos os seus aspectos e sob os mais variados ângulos.

Como pioneira de renovação dos estudos literários, de conformidade com as novas técnicas da ciência literária, Afrânio Coutinho menciona, no Brasil, a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, um bom início para tornar-se a crítica "uma ciência da literatura, com recursos e métodos próprios de abordagem do fenômeno literário, visando a tríplice finalidade de analisá-lo, interpretá-lo e julgá-lo, evitando-se o "mero comentarismo jornalístico de cunho objetivo". como soe acontecer.

A crítica é, portanto, a análise e o julgamento da obra, no verdadeiro sentido instituído pelo seu fundador, Aristóteles, o que aliás não é compreendido nem seguido pelo amorosismo que não possui formação adequada e técnica para tal mister.

Numa Universidade, os candidatos à profissão de crítico literário, irão assimilar o aprendizado "ao exame da obra, na sua intimidade estético-literária, nos seus elementos estruturais e intrínsecos".

O grande mal da literatura brasileira, ou mais precisamente da crítica, consiste exatamente ser feita por pessoas "sem o saber dos livros e menos ainda o da vida". Urge, portanto, encontrar-se um denominador comum para corrigir-se tal anomalia.

"A literatura é arte literária, alude José Veríssimo, embora não seja, como afirmam alguns escritores, um crítico literário, nem um historiador da literatura, como o foi Sylvio Romero que em sua monumental obra, incluiu todo acervo de nossa cultura; da cultura brasileira.

A ausência, portanto, de base universitária na formação do crítico literário, conduz a divinização das faculdades institivas e improvisadoras, contra cuja falha devem os poderes educacionais brasileiros, sobretudo o Ministério da Educação e Cultura, desenvolver o maior empenho, numa válida tentativa de salvar em tempo útil, a operação afeitoridora e valorativa dos postulados aristotélicos, contrários ao platonismo, em prol da autonomia da literatura nacional.

Afrânio Coutinho, autor "Da Crítica e da Nova Crítica", que é um livro, marco de novas diretrizes exegéticas para melhor apreensão e avaliação do "fenômeno literário", assegura que havendo uma ciência a que incumbe disciplinar e policiar o uso dos vocábulos, a

semântica, hoje extraordinariamente desenvolvida, inclusive com direções e especializações nova ao rumo da semiótica ou semastologia, ciências do sentido das palavras, razão pela qual seria interessante desenvolvermos sua ação em nosso idioma, particularmente no setor de atividades que nos interessa a crítica literária. E essa indispensável tarefa cabe, exatamente, às Universidade de Letras.

Afirmava em 1954, esse categorizado técnico: "É a operação que se impõe, se não quisermos continuar a laborar nesse caso terminológico, sem saber o sentido preciso de termos os mais comezinhos em crítica como a definição dos próprios gêneros literários".

Joel Pontes, jornalista e professor da UFPE, reconhece que a crítica necessita ser "aprendida" e indica uma revolução metodológica, fazendo sentir a imperiosa necessidade do aprendizado do ofício, sob pena de se perder no plano do objetivismo caracterizante de tal atitude.

E torna-se mister que haja sensibilidade à idéia aqui enfatizada e tão brilhantemente defendida, também, pelo crítico Eduardo Portela, um dos homens de cultura que honra a galeria da atual geração da literatura brasileira.

Esperamos, com tais explanações, haver concorrido para a adesão dos congressistas para a adoção de medida fundamental para a formação do crítico literário e estaremos contribuindo para assegurar ao gigante Brasil, em futuro que se anuncia cada vez mais próximo, a posição que realmente merece e que, agora, já podemos dizer, que começa a desfrutar, líder incontestado do continente sulamericano.

Seria de bom alvitre, portanto, que o IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, examinasse o problema e deliberasse recomendar ao Ministério da Educação e Cultura que todas as Universidades e Faculdades de Letras do País, criem uma disciplina dessa importante especialidade, sob pena de não passarmos do estágio da improvisação que não constrói e nem desenvolve a cultura nacional.

BIBLIOGRAFIA

- COUTINHO, Afrânio — “Por uma crítica Estética” — Rio 1953.
- PONTES, Joel — “O Aprendiz da Crítica” — Recife — PE.
- LIMA, José Lourenço de — Artigos publicados no Jornal do Comércio do Recife — 1977.
- PORTELA, Eduardo — “Literatura Brasileira — Origem e Controvérsia” — 1977. C. Grande — IV CBCL.
- COUTINHO, Afrânio — “Da Crítica e da Nova Crítica” — MEC — 1975.
- NAMORA, Fernando (portugal) — “Literatura, Comunicação e Sociedade * Conferência proferida no IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária — C. Grande — PB 1977.

(*) Conferência proferida no IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, em Campina Grande — PB, em setembro de 1977.

DA SUJEIÇÃO DO TEATRO A UMA POLÍTICA CULTURAL: CONSEQUÊNCIAS.

R E S U M O:

O não comparecimento do conferencista, fez a Coordenação do Congresso tomar a decisão de transformar o horário em mesa redonda para um debate do tema, sob a presidência do Debatedor.

Entretanto, por não haver manifestação do público presente, o Debatedor assumiu a posição de Conferencista, fazendo, de improviso, uma conferência dirigida.

Depois de se situar em sua posição, passando, inesperadamente e por força das circunstâncias, de debatedor a conferencista de uma tese que não recebera, quando debateria com um homem de quem não conhecia a tendência, pró ou contra; depois de se situar, apresentou seu ponto de vista.

Disse que falar da sujeição do Teatro a uma Política Cultural, era, no seu entender, falar do Teatro Engajado. E que o Teatro Engajado, político, religioso ou que finalidade tenha, não lhe agrada, pois é um Teatro de propaganda e a propaganda dirige o espírito do homem, não lhe permitindo opções.

Partidário da teoria hegeliana de que toda idéia alheia deve ser uma tese para se chocar com nossas próprias idéias, no caso uma antítese para aflorar além como síntese, já agora uma nova tese para a escada infinita, acha que o Teatro, como qualquer outra Arte, tem de oferecer opções. Nunca extremismos, nunca propaganda dirigida.

Disse que o Teatro Engajado só faz sentido como um teatro de agressão; "de protesto, não de aprovação; de violência, não de louvor", citando Eric Bentley que dá o exemplo clássico de um jesuita

que escreveu uma peça para defender Pio II das acusações de outra peça, "O Vigário", de Hochhuth, "tipo do projeto de antemão condenado do fracasso".

Relembrou que naquele mesmo palco do "Teatro Municipal Severino Cabral" há pouco um Festival de Teatro transformou-se em festival de contestação, com várias nuances, declaradas ou insinuadas, quando se ressaltou o que um Governo ou um Regime deixou de fazer, sem, por outro lado, apresentar o que esse mesmo Regime fez de bom, um dos poucos países do mundo onde não se fala em atentados a bombas, terrorismo, etc., dirigindo-se a opinião pública, mediante uma propaganda bem elaborada, da qual o Teatro de contestação é parte integrante, sempre no sentido do "contra", sem opção para o "a favor".

É isso que lhe repugna no Teatro Engajado, no Teatro de propaganda: o autor querer que aceitemos sem discussão o seu Ideal como sendo a nova Verdade, quando a História está cheia de decepções quando o Ideal passa ao Real.

Lembrou Quasímodo, o poeta italiano que disse: "não gostaria de pertencer à Esquerda, nem à Direita, tão pouco ao Centro. Gostaria de estar, única e exclusivamente, no lugar onde se respeite a dignidade humana. Por que, então, obrigatoriamente colocar-se como Engajado Alienado, duas palavras como quaisquer outras? Por que ser obrigatoriamente rotulado de alienado quem não se engaja na contestação em Moda?"

O próprio Brecht, o sempre citado do Teatro Engajado Político, oferece opções. Citou como exemplo "O que diz sim e o que diz não".

Pedi, no final, para que não aceitassem também suas palavras como a Verdade: "recebam-nas, na modéstia deste improviso, levem-nas para casa, dirijam-nas, formem sua própria síntese, sem aceitar a verdade de ninguém mas remoendo todas as idéias para que, assim o fazendo, eu possa chamá-los de Homens. Aceitando, pura e simplesmente as idéias alheias em forma de propaganda, vocês não podem ser chamados de homens: são macacos". Cada homem tem de elaborar dentro de si sua cultura artística. Independente de palavras, fórmulas ou Escolas. Citou o poeta Figueiredo Agra:

"Fazer a arte
sem o azar
das palavras ou dos modelos
e com a sorte
das coisas compreendidas"

Do auditório vieram, apenas, três perguntas:

1) — Se há verdadeiramente um plano para estruturar o Teatro brasileiro.

Resposta: O que se chama interiorizar o Teatro brasileiro é mandar em rebolado com fêmeas fabulosas vestidas apenas com três confetes, tudo pago. Em aqui chegando, ainda arranjam dispensa da taxa do teatro — que se cobra aos amadores — hospedagem por conta da Prefeitura e cobram “modestos ingressos” equivalente mais ou menos a um décimo do salário mínimo regional. Acha que o Teatro Brasileiro, como as demais Artes, deve ser estimulado de baixo para cima, acompanhando e fazendo parte da cultura deste povo. O segredo está em apoiar, violentamente, o Teatro Amador.

2 — Se acredita numa futura e única linguagem teatral brasileira, em oposição aos regionalismos, folclores regionais, etc.

Respondeu falando do óbvio: o Brasil é um milagre de união lingüística e que, pouco a pouco, no seu entender, o nordestino vai se infiltrando pela comunicação em massa, sendo hoje sensível nosso linguajar, principalmente no Sul, onde já se diz com naturalidade coisas como “não foi não” e onde recebem com alegria os versos de João Gonçalves em “Severina Xiquexique”, aquela moça que “botou” uma butique, etc. Quanto ao regionalismo ou ao folclore regional, recebeu de Márcio Souza, um regionalista das selvas amazônicas, uma grande lição num único verbo: transcender. Feito para um círculo fechado de apreciadores ou iniciados, acha que não leva a nada.

3 — Se considera a pornografia ou o palavrão usualmente empregado em Teatro uma forma de engrandecer a Cultura.

Respondeu com duas opções:

a) — a pergunta que lhe chegou por escrito, sem assinatura, era uma crítica a seu próprio Teatro, desejava explicar que costuma empregar a malícia, o duplo sentido, sem ir diretamente ao pornográfico, pois considera que, membro que é de uma raça por excelência maliciosa, o fez na velha história de adoçar a pílula para fazer engolir o remédio amargo, no caso a mensagem cultural que sempre oferece em pinceladas, considera-se um mobralense em matéria de Teatro, é da opinião que a Arte deve crescer com o povo para que esse povo possa atingir a maturidade devidamente culto. E que o tipo de cultura que ainda hoje lhe impomos, de cima para baixo, copiando culturas alheias já sedimentadas, é como lançar-lhe em cima um rochedo impenetrável que fatalmente o esmagará.

b) — Se não se tratava de uma possível crítica, respondeu que não. A pornografia, o palavrão, o gesto-pornô ou que nome tenha, colocado no palco ao cru, não chega a ser cultura, não precisa ser ensinado. A natureza por si mesma se encarrega de ensinar. Em muitos casos, com distorções.

“A BAGACEIRA — Uma Estética da Sociologia”

Nelly Novaes Coelho

Sumamente grata pela feliz oportunidade que me foi dada neste IV Congresso de Crítica Literária, de ser debatedora de minha dinâmica colega, Profa. Elizabeth Marinheiro, cumpre-me dizer, de início, que não pretendo, aqui, entrar em nenhum debate. E isso porque a natureza do estudo desenvolvido pela autora não o permite, a não ser que refutássemos ou puséssemos em dúvida o suporte teórico por ela utilizado (as posições de Holand Barthes e André Jolles). O que, evidente, não se justificaria, pois ambas as perspectivas de leitura justificam-se plenamente, tendo-se em vista o objetivo proposto pela conferencista, ao escolher o romance de José Américo de Almeida, *A BAGACEIRA*, como matéria de sua pesquisa. Objetivo que, como ela mesma esclareceu, no início de sua exposição, visou compreender a obra escolhida, não como um simples enunciado romanesco (embora importante no domínio do nosso romance regionalista de 30), mas como um discurso narrativo organicamente estruturado em vários níveis: o nível das **funções** (no sentido que essa palavra tem em Propp), o das ações (greimas) e o da **narração** (Todorov).

E como acabamos de ver e ouvir, — seja pela demonstração do “quadro” onde a Professora Elizabeth sintetizou graficamente e de maneira exaustiva os componentes da complexa estrutura narrativa do romance em questão, — seja pela clareza e objetividade de sua exposição, alicerçada em rigorosa base epistemológica, não nos fica margem alguma para discordâncias em face dos resultados obtidos.

Ressaltamos apenas que, a nosso ver, a excelência de sua análise morfológica ou melhor, de sua leitura crítico-descritiva, deveu-se

principalmente à feliz junção dos dois enfoques teóricos escolhidos: o que se limita à “forma” do texto-em-si (Propp, Greimas, Todorov, Barthes...) e o que investiga determinada “forma” em suas ligações com formas antecessoras no tempo e no espaço (André Jolles e suas “formas simples” como lendas, sagas, provérbios, etc.). Assim é que tivemos na exposição que acaba de ser feita pela Autora, não só a orgânica interna que entrelaça as várias unidades e sub-unidades narrativas de A BAGACEIRA (— funções cardinais, catálises, índices, informações...), como também a confluência, nesse romance, das duas vertentes que se cruzam em seu espaço textual: o discurso mítico (— a linguagem poética espontânea, natural, criada pela coletividade anônima e que arraiga nas forças autênticas do meio em que surge) e o discurso artístico (— linguagem individual, literária, conscientemente ciaborada como arte).

Adotando essa linha de pesquisa sugerida por A. Jolles, a Autora faz aflorar à superfície do texto de A BAGACEIRA, a matéria lingüística viva que lhe serve de húmus e que o romancista paráibano havia incorporado em sua linguagem literária individualizada, mostrando-se assim um autêntico continuador do processo evolutivo da literatura brasileira.

Antes, porém, de concluir nossa resenha do excelente estudo apresentado pela Professora Elizabeth permitimo-nos sugerir-lhe uma outra perspectiva de leitura, no que se refere a uma possível (ou impossível) classificação histórico-literária do autor em foco.

Como ficou claro em sua exposição, há uma discordância flagrante entre os teorizadores e críticas, no sentido de que uns apontam José Américo de Almeida como “modernista” (que sob o influxo do Modernismo paulista de 22 teria inovado o romance regionalista), e outros o dizem um regionalista ligado à tradição embora ampliando-a.

A nosso ver, pela mera leitura comparativa entre A BAGACEIRA e certas obras que marcaram os primeiros vinte anos deste século, e também levando em consideração que o pensamento positivista era o que dominou nosso cenário intelectual oficial até os anos 30, cremos que será fácil compreender José Américo como um escritor “fronteiriço”, — um escritor onde convergiram influxos de duas épocas, — do século XIX que findava e do século XX que surgia.

De um lado, formado pelas idéias positivas (— valorização do momento, meio e raça para a compreensão do homem e de sua obra), naturalmente atingido pelo magistério de Sílvio Romero, influenciado pela linguagem exuberante, eloquente e sensual da prosa narrativa de fins do século e que perdura entre nós até a eclosão de 22 (cf. Euclides da Cunha, Coelho Neto...), e aceitando a idéia tradicional de ro-

mance (— narração de uma situação dramática em que o humano e as paixões estão em jogo — cf. Coelho Neto), José Américo dá continuidade à Tradição.

De outro lado, obviamente alertado pelos novos tempos em que a Justiça Social se fazia impor revolucionariamente (cf. Revolução Comunista de 1917 e conseqüências...) e alertado também pelo “sentimento da terra” que, entre nós, apontava para a necessidade de se atingir a verdade nacional (— descobrir o Brasil autêntico, diversificado em suas várias e distantes regiões, conforme os exemplos dados por Afonso Arinos, Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto e principalmente Monteiro Lobato com URUPÊS—1918), José Américo se mostra inovador e consegue imprimir em A BAGACEIRA uma tônica diferente: introduz o trágico onde antes só havia o realismo fotográfico e típico e torna-se um **marco** (não propriamente o iniciador ou o modelo) dos novos caminhos que, dos anos 30 em diante, se abrem para o nosso romance. Caminhos que não só descobrem o Brasil para os próprios brasileiros, como também descobrem a nova linguagem narrativa que o neo-realismo norte-americano (influenciando pela técnica cinematográfica) oferecia como urgente inovação à literatura ocidental.

Acreditamos que esse hibridismo de influências explicaria bem a natureza da obra de José Américo. Falta a pesquisa que o confirme e esta é a sugestão que aqui deixo como proposta de ampliação da análise de A BAGACEIRA que você, Elizabeth, conduziu até aqui com tanto inteligência, rigor e sensibilidade.

É o que eu tenho a dizer.

Muito grata pela atenção de todos.

OS LIMITES DA INTERTEXTUALIDADE *

Gilberto Mendonça Teles

Com este trabalho, *Montagem: processo de composição em INVENÇÃO DE ORFEU*, Luiz Busatto, professor da Universidade Federal do Espírito Santo, conquistou o título de Mestre em Letras na PUC do Rio de Janeiro, cabendo-me, por sua escolha, o privilégio de ter sido o seu orientador de tese.

Se a maior parte dos alunos de Pós-Graduação (Mestrado, principalmente) dependem do orientador até para a escolha do tema da tese, há no entanto aqueles que desde logo, no correr dos cursos, sabem selecionar os assuntos que se lhe deparam e se agarram à idéia com que mais se identificam. São os que, no momento oportuno, sabem manifestar as suas preferências, discutindo as suas abordagens e propondo soluções realmente importantes. Foi o que se deu com Luiz Busatto, que chegou a ver ridicularizada a sua descoberta sobre o poema de Jorge de Lima, justamente porque ela destoava dos modelos de estudo então em voga, quando falar de influência, de história literária e de literatura comparada era "sinal" de completa desatualização literária. Mas só uma pessoa que tivesse como ele um forte conhecimento do latim e fosse, além disso, um lúcido leitor da epopéia virgiliana e da *Invenção de Orfeu*, poderia mesmo descobrir a íntima relação textual das duas obras, mas relações indiretas, através da tradução de Odorico Mendes, não da primeira edição da *Eneida* brasileira, de 1854,

* Preparado especialmente para o IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária, de Campina Grande, este trabalho foi ampliado e publicado como Prefácio ao livro *Montagem em Invenção de Orfeu*, de Luiz Busatto, editado no Rio de Janeiro, por Âmbito Cultural Edições, em 1978. E fará parte da coletânea de ensaios que o autor reunirá em *A Retórica do silêncio*, a sair pela Editora Cultrix, em 1979.

e sim da segunda, do Virgílio brasileiro, de 1858, a que traz também as traduções das Bucólicas e das Geórgicas.

Tratando-se de edição bilingüe, o Virgílio brasileiro transformou-se num dos textos mais usados para o ensino do latim, como aliás esperava o tradutor: “tenho que a minha obra sem inconveniente pode ser lida nas classes de latim; porque tal é a versão que, se os estudantes não meditarem no texto, só com ela não saberão reduzir à ordem gramatical, e talvez colham o fruto de aprender alguma coisa da língua materna”. Embora a observação de Odorico Mendes pareça visar apenas aos aspectos gramaticais e lingüísticos do texto literário, decorrência talvez da dialética tradução/versão comum ao ensino do latim e de línguas estrangeiras, é bom sublinhar que a sua preocupação com a leitura, com a especificidade da versão e com a meditação sobre o texto constituem os caminhos que conduzem ao sentido, ou seja, à direção mais vasta que deveria tomar todo trabalho escolar, fazendo o aluno passar das camadas lingüísticas às sutilezas retóricas e destas à história e à cultura do povo latino ou de qualquer outro povo de tradição literária conhecida.

Como se vê, um método de permanente atualidade no ensino de literaturas estrangeiras e que foi muito bem assimilado por Luiz Busatto num seminário dos jesuítas. Mercê dessa cultura clássica e armado com os instrumentos teóricos da atualidade, ele pôde imediatamente perceber no poema de Jorge de Lima as marcas lingüísticas e retóricas da linguagem de Odorico Mendes, bem como a ressonância temática da epopéia virgiliana. E, ciente das novas teorias sobre a produção do texto literário, Busatto soube também encontrar no poema brasileiro os sinais conscientes/inconscientes de um processo de enunciação em que alguns elementos metalingüísticos emergiam como balizas naturais, não talvez para a orientação do leitor, mas talvez do crítico que lhe descobrisse a técnica de produção, semelhante à escrita dos palimpsestos, em que traços da escrita original se interferem na leitura da segunda escrita, criando com ela relações de alto efeito poético e, ao mesmo tempo, de perigosas conseqüências estilísticas. Num texto como o de Invenção de Orfeu, o leitor caminha continuamente entre limites.

I — OS LIMITES

A fim de tratar da matéria da arte, a retórica distinguia as “questões finitas” das “questões infinitas” e estudava os quatro tipos de status, isto é, de classes de pergunta que o juiz deveria fazer à vista de declarações contraditórias relativas à causa. Um desses status era o de **finitionis**, cujo objetivo era verificar se a denominação era ou não adequada. Para Lausberg, “a designação de uma coisa ou reali-

dade há de orientar-se não só por seu conteúdo efetivo e real, senão também pelo uso estandardizado da linguagem da lex". Daí a função da definição, a perífrase que, "por ser mais detalhada, é também mais larga que a denominação da coisa mediante uma só palavra; e por isso também mais clara e precisa que um só termo".

Desta forma, dentro do espírito do trabalho de Luiz Busatto, nos pareceu válido traçar, ainda que de maneira sumária, as margens de alguns desses "limites", sublinhando os elementos, as condições e até certos tipos de discursos paralelos relacionados com o seu estudo, participando portanto da teoria que o envolve, e estrutura. É por isso que este prefácio, cujos "limites" teóricos procuramos traçar noutra lugar, se preocupará mais com o balizamento de um caminho de leitura do problema levantado no estudo de Luiz Busatto. Achamos que é importante que o leitor reveja alguns problemas teóricos e algumas formas ligadas à história da literatura, a fim de poder, com mais largueza, tirar as suas próprias conclusões dos problemas levantados no seu livro. O primeiro desses problemas está ligado ao da imitação.

1. A Imitação

Tanto o termo grego *mimesis* (*mimese* em português) como o latim *imitatio*, empregados pela antiga retórica para designar os mesmos aspectos de relação da obra com a "realidade", chegaram à língua portuguesa, adquirindo inevitáveis diferenças semânticas que se devem levar em conta nos estudos literários. Enquanto o termo grego, motivado talvez pelo seu próprio significante, permaneceu restrito à linguagem técnica dos especialistas, conservando a complexidade teórica que vem desde Platão e Aristóteles, o termo latino se popularizou, alargando a sua significação que passou a referir-se, de maneira um tanto difusa, não só ao sentido primitivo, o da poética e da retórica, como também ao sentido da criação literária a partir de um modelo, chegando a descambar no pejorativo, quando o modelo era apenas passivamente imitado. Do conceito de imitação de um escritor, fácil foi passar ao de imitação de todo um período literário, o que justifica o aparecimento de escolas e correntes ao longo das literaturas, como também toda uma metodologia da crítica e da história literária.

Na verdade, a maior parte desses significados podem ser detectados na variedade de sutilezas com que a retórica tratou o problema da imitação. O conceito de *mimese*, conforme já escrevemos noutra estudo, possui, inicialmente, uma dimensão semiológica, uma vez que, na sua acepção mais ampla, trata da "cópia" da realidade em todas as obras de artes. Tal conceito permitiu a classificação das artes em

“artes práticas” e “artes teóricas”, levando em consideração a capacidade de “criar”, “representar” e “contemplar” que assinalam o objeto e o objetivo de cada uma delas. Nesta classificação, a poesia ocupa, entre as “artes práticas”, o primeiro lugar, pois a sua relação com o real contido na linguagem é mais pura e se dá através de figuras e tropos, havendo portanto autêntica **criação**, ao passo que as formas de ficção (romance, novela, conto) apenas **representam**, não criam o real. E a representação é sempre uma simples mimese da realidade, tendo que servir-se da língua e dos hábitos vigentes na sociedade, a fim de que possa representá-la. Opondo-se às “artes práticas”, existem as “artes teóricas”, aquelas que, como o ensaio, a crítica e a história literária, não criam nem representam nada, apenas **contemplam** (Cf. o grego *theoria*) o real das obras literárias, mantendo com elas relações de pura contemplação teórica, de verificação e de valorização, como no julgamento crítico.

Qualquer que seja, porém, a classificação dos graus e tipos de imitação, ela estará sempre subordinada a dois princípios básicos: imita-se a natureza a partir da língua ou imita-se a natureza a partir da linguagem das obras literárias, ou seja, a imitação da imitação, no sentido mais próximo do pensamento platônico. O primeiro princípio da imitação se verifica por intermédio de vários artifícios de representação, como a **sermocinatio** (ou **ethopéla**), que é a imitação por astúcia e fingimento. O segundo se dá através de uma obra de arte tomada como modelo: inicialmente, para o exercício escolar; depois para a leitura, sendo, segundo Lausberg, que a “primeira imitação empírica se converteu, numa etapa superior, em uma **imitatio** dirigida pela ars, de forma que, a partir daí, a **imitatio** pode considerar-se como uma parte da ars”.

Os romanos aprenderam com os gregos o jogo da imitação: Cícero recomendava que se imitasse o **decorum** de Demóstenes; Quintiliano ensinava que a imitação retórica não era uma simples cópia dos modelos, mas uma maneira e uma oportunidade de tomar contato com as suas virtudes; Horácio pregava a obediência à tradição literária e advogava que a imitação era bem diferente do plágio: “Matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial, aberto a todos, e tão-pouco procurarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra” (*Arte poética*, 131-5); e Longino dizia que para se atingir o sublime um dos caminhos era o da imitação: “a emulação dos grandes gênios do passado, tanto em prosa como em verso” (*Du sublime*, XIII, 2). Mas é bom que se diga que a imitação

por si só nunca foi suficiente. Ela deveria estar motivada pelo intuito de superação do modelo. Aliás, sempre se evitou, entre os clássicos, a cópia ao pé da letra, o **plágio**. “A idolatria dos clássicos — escreve Massaud Moisés — pressupunha a originalidade, a conveniência e a verossimilhança. Imitava-se os temas, os processos, os recursos estilísticos, as soluções estruturais, mas de molde a preservar a autenticidade individual”.

A “teoria” do gênio no fim do século XVIII fez com que a obra passasse a ser vista como portadora de uma mensagem fortemente original, própria de pessoas altamente dotadas como o gênio, a que, por um passe de mágica, se igualaram todos os escritores. Tal concepção encontrou larga acolhida no espírito romântico, propenso a liberdade e em busca de um sentido (direção/significado) para a sua obra e para a sua época. Data daí a preocupação cada vez mais crescente com a Originalidade, procurada tanto nos temas nas formas e nas técnicas, principalmente depois das vanguardas no século XX. Depois disso toda a estética da imitação recebeu violenta modificação, perdendo-se a pertinência de se tomar de um autor o processo de invenção, de elocução e de estilo, a não ser para servir-se dele, conscientemente, na elaboração de outro texto, mas modificando-o originalmente e deixando no texto novo algumas balizas indicadoras do procedimento. Corre por aí uma das margens, um dos limites da criação literária.

2. A Influência

O termo influência: (do latim medieval *influentia*, tomando inicialmente no sentido astrológico, passou a significar “fluir para dentro”) provém realmente da literatura comparada, nos primeiros anos do século XIX, embora seja conhecida desde a antiguidade grega. A concepção romântica da originalidade pôs em xeque o conceito de imitação da estética clássica e o comparativismo resultante das investigações filosóficas acabou pondo em confronto as obras literárias. De início, se pensou na relação das obras nacionais com as obras estrangeiras, como se pode ver na classificação dos plágios de Charles Nodiel (*Questions de littérature légale*). Desse confronto ganhou corpo o problema da influência. Gustave Lanson, nos seus *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, dedica um capítulo ao estudo da noção de influência distinguindo: 1) a *idéia* que o francês faz do estrangeiro; 2) a *difusão real* dos livros estrangeiros, de modo a estabelecer o *conhecimento efetivo da literatura estrangeira* na França, mas ressaltando que “conhecimento não é forçosamente influência”; 3) o *empréstimo* de assuntos e formas, sendo que “uma exploração material não implica sempre uma

dívida de arte” e “pode-se tomar emprestado os assuntos de uma literatura e não lhe tomar nada de seu gênio”; 4) finalmente, “A verdadeira influência é aquela que se percebe numa literatura, quando nem a tradição anterior nem a originalidade individual se dão conta de uma modificação súbita, que só a introdução de uma parcela de alma ou de gosto estrangeiro pode fazer compreender pela tendência ou pela forma constatada. A bem dizer, é menos na escolha de assuntos que na manifestação de um espírito que consiste a verdadeira influência: ela se marca menos pela materialidade dos empréstimos que pela penetração dos gênios; há cores e torneios de pensamento. P. Van Tieghen tentou sistematizar as influências, dizendo, em *La littérature comparée*, que elas são sempre parciais: certos elementos da obra original são assimilados, outros são deixados de lado. A sua tese fundamental é de que os escritores não imitam senão o que já levam consigo, de maneira inata: idéias latentes, sentimentos inconscientes ou subconscientes.

Estudiosos mais recentes, como Claude Pichois e André M. Rousseau, distinguem imitação de influência, conforme já mostramos em **Camões e a poesia brasileira**: “A influência se experimenta de maneira mais ou menos consciente: penetração lenta, osmose, ou melhor, visitação, iluminação, não apresenta caráter sistemático algum diferente da imitação”. A imitação propriamente dita tem que ser estudada em relação com a estética reinante. Mas esta, do classicismo ao romantismo, mudou de acento. Assim, a estética romântica rompeu com a imitação e procurou firmar a criação individual, de modo que o conceito de **originalidade** se subordina ao conceito de imitação até o fim do classicismo, passando a subordinar-se ao de influência, depois do romantismo. Agora, em face de uma obra com que o seu espírito encontra identificação estética, o escritor, em vez de imitar, como nos tempos clássicos, procura conscientemente **atualizar** os elementos que lhe parecem importantes na estruturação de sua obra. Mas não resta dúvida de que à margem de sua consciência fluem imagens, construções estilísticas e até traços do assunto de obras literárias que o tenham impressionado. Mas sempre de maneira parcial, nunca total. Aí seria então o plágio.

3. O Plágio

Ao tratar da ênfase como tropo de palavras que, “mediante um conteúdo significativo inexato”, expresse “um conteúdo designativo mais exato”, a retórica distinguia a **ênfase semântica**, tipo de contração do significado, da ênfase sintática, que “consiste na subordinação sintática (e, por isso, também semântica) de uma importante rea-

lidade". A este tipo de ênfase que abrangia o significante e o significado (e, portanto, a totalidade do signo), a retórica dava o nome de **plágio**, isto é, "obliquidade", conforme a etimologia grega. Era oblíquo, por se opor à expressão sintática direta (**Eyth**). O termo latino **plagium** é de origem grega e significa primeiramente a venda de escravos alheios por meios indiretos, sendo **plagiarium** o que vendia ou comprava pessoa livre como se fosse escravo ou quem vendesse escravo alheio. Este é o sentido antigo, do qual proveio o sentido moderno de plágio literário, ou seja, a posse ou a venda de escrito alheio. É possível, portanto, que o sentido primitivo do termo **plágio** seja a ênfase sintática (**plágion**) da retórica, passando depois, no latim, a designar um fato social (a venda do escravo alheio) e, posteriormente, a posse de texto alheio, tal como chegou até nós, inserindo-se como fato social por se tratar de roubo intelectual, como se pode ver na moderna definição de plágio dada por Edmundo Bergler (**O Plágio**): "Adoção como própria da propriedade intelectual de outrem, sem que se cite a origem verdadeira".

A história do plágio, tanto nas produções artísticas como nas científicas, parece ser bastante antiga, tendo-se notícias dele entre os clássicos gregos e latinos. Platão, por exemplo, acusou Eurípedes de ter plagiado a filosofia de Anaxágoras, sendo que o próprio Platão não ficou isento dessa pecha. Em Roma chegou a circular um livro sobre os plágios atribuídos a Virgílio. O poeta Marcial assim se refere aos plagiadores, segundo a tradução de Edmundo Bergler:

Roubando-me os versos tu poeta te chamas
e com tal detentas a fama dum trovador.
E pretendes ser águia dentada
com peças de marfim índio compradas;
Assim Licoris se reconhece formosa
quando com pó aclara à sua pele verdoosa.
Assim como te elogiam de poeta
caracóis postiços adornarão a tua calva.

Pelo livro de Georges Mauevert (**Le livre des plagiats**) se vê que bem poucos escritores se salvaram da pecha de plagiários na literatura francesa, tendo sido denunciados, dentre outros: Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Corneille, La Fontaine, Racine, Molière, Diderot, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Balzac, Stendhal, Victor Hugo, Musset, Baudelaire e Anatole France. No Brasil, é bem conhecida a polêmica em torno de dois poemas de Raimundo Correia, atingindo inclusive os poetas mais recentes, como a polêmica de Mário Chamie e Afonso Ávila. Recentemente, nos Estados Unidos, conforme lemos nos jor-

nais, um cientista provou que todo o trabalho astronômico de Ptolomeu tinha sido plagiado de não sei que outro cientista.

A famosa frase de Lautréamont nas *Poésies*, quando ele diz que "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace pour l'idée juste", constitui na verdade o coroamento de todas as discussões relativas à imitação, às influências e ao próprio plágio e abre toda uma perspectiva nova para a análise do texto, sobretudo depois do trabalho dos atuais estruturalistas franceses. Conforme vimos, o escritor do passado, ainda que fiel ao modelo, imprimia marcas pessoais e intransferíveis à sua obra. Se usava o empréstimo, não o dissimulava, procurando antes superá-lo. Daí o conceito espanhol de que "em literatura só é lícito o roubo que vai seguido do assassinato", o que quer dizer que só é válido o plágio que for melhor que a obra plagiada.

Estudando a **imitação**, a **influência** e o **plágio**, creio que se poderia passar por cima de sinônimos como **cópia** e **pastiche** para dizer alguma palavra sobre a **alusão**, a **paráfrase** e a **epígrafe**, "a seguir", o **prefácio**, a **paródia**, a fim de completar a visão das formas que, de uma maneira ou de outra, guardam relações com o estudo de Luiz Busatto e que, a meu ver, ajudará o leitor no julgamento da atitude criadora de Jorge de Lima.

4. A Alusão

Outro tipo de figura que guarda semelhança com o trabalho de Luiz Busatto é a **alusão** (lat. *allusionem*, isto é, chegar brincando, indiretamente). Na sua significação ampla é empregada para designar todo tipo de referência indireta, sobretudo intencional, a um texto literário ou a elementos dele, desde que esteja dentro de um universo artístico-literário conhecido. Numa acepção mais restrita, o termo guarda a função de uma figura de pensamento (metalogismo), através da qual se desperta no espírito do leitor de alguma coisa da qual não se falou expressamente, mas que se supõe conhecida. Para Sainz de Robles, a alusão guarda uma proposição com a **alegoria**: esta é como um espelho, que reflete a totalidade; enquanto aquela é como um fragmento desse espelho, refletindo apenas uma parte do contexto a que remete. Vale a pena transcrever do **Pequeno dicionário de arte poética**, de Geir Campos, a citação de Tillyard sobre a alusão: "sua função principal é adensar a significação de certas passagens, consistindo a sua obliquidade em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo leitor, virá emprestar-lhes um sentido adicional". A sua obliquidade a aproxima do plágio, constituindo

portanto um daqueles “limites” a que estamos nos referindo. Um excelente estudo sobre a alusão se pode ler no **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, de Henri Morier.

5. A Paráfrase

Etimologicamente, a **paráfrase** quer dizer desenvolvimento, esclarecimento, sendo um tipo de discurso que se constrói ampliando as idéias de um outro. Trata-se na verdade de um processo por meio do qual as idéias de uma obra são reproduzidas de maneira mais ampla noutra obra. Na retórica, as modificações se davam de acordo com vários **modi**, dentre os quais a **adjectio** (“agregação de um novo elemento ou de vários novos elementos que não pertenciam ao conjunto”), a **detractio** (“pela subtração de um ou de vários elementos ao conjunto do fenômeno e os **tropi** (adequação dos tropos à substituição). A crítica muitas vezes não passou de simples paráfrases dos textos estudados.

A lingüística transformacional se interessou pelo problema da **paráfrase**, conforme Jean Dubois (**Dictionnaire de linguistique**): “Um enunciado A se diz **paráfrase** de um enunciado B se A contém a mesma informação que B, sendo maior que ele. Pode-se dizer assim que a frase passiva é a paráfrase da frase ativa correspondente”. A gramática gerativa se baseia inteiramente na noção de paráfrase e a análise do discurso não pode hoje prescindir da teoria da paráfrase, um dos possíveis limites no sentido da originalidade do texto literário.

6. A Paródia

O termo grego **paródia** significou, primeiro, o contracanto, o que se ouve ao lado, passando depois à literatura com o sentido de imitação humorística de um modelo série. Os elementos que caracterizam o estilo e o espírito de um autor ou de um texto são retomados noutra discurso com o propósito de ridicularizar o primeiro texto. É por isso uma das mais antigas composições que se conhecem, como a **Batrachomy ama quia** (batalha das rãs e dos ratos), dos tempos de Homero. Sabe-se que Aristófanes parodiou Êsquilo e Eurípedes; e Aristóteles tratou da paródia na **Poética**. Foi muito conhecida na literatura latina, tanto que Cícero chegou a descrever algumas de suas espécies. A **paródia** pode-se referir ao texto ou a algumas de suas partes. A epopéia, tal como se deu na Grécia, foi sempre motivos de paródias. É que, celebrando um herói, dava motivo a “celebrar” um anti-herói, o herói-cômico, o pícaro, como no **D. Quixote** e como num sem-número de epopéias burlescas, conforme registramos em **Camões** e a poesia

brasileira. No seu **Diccionario de la literatura mundial**, Joseph T. Shipley resume os três tipos fundamentais da paródia: 1) "Verbal, na qual a alteração de uma palavra trivial uma peça literária. 2) Formal, na qual o estilo e os amaneiramentos de um escritor se usam como tema de zombaria. Estes dois níveis são só humorísticos. 3) Temático, em que a forma e o espírito do escritor são caracterizados. No fundo, este terceiro tipo de paródia constitui uma crítica eficaz de um escritor por outro". Também a paródia se inscreve assim entre os discursos marginais, ou seja, discursos que estabelecem com o modelo uma relação de identidade, de semelhança e de diferença, constituindo "limites" do conceito de originalidade.

7. A Epígrafe

A **epígrafe**, que já estudamos em "O Código do código: a estela de Stella", neste livro, é também uma forma de discurso paralelo, com a circunstância de apontar, ao mesmo tempo, para dois outros discursos: para aquele a que serve de vestíbulo e para aquele de que provém, funcionando como elemento de relação do texto com o contexto e sendo portanto um dos indicadores culturais da obra.

8. O "Seguir"

Entre os tipos de discursos paralelos, não se pode deixar de mencionar o da **Cantiga de seguir**, título do livro em que Wilton Cardoso estudou, em 1977, e de forma admirável, uma indicação teórica da fragmentária "Arte de trovar" que aparece no **Cancioneiro da Biblioteca Nacional** de Lisboa. Segundo o estudioso mineiro, o anônimo tratadista medieval é bastante explícito quando trata desse tipo de cantigas, que "São paráfrases de cantigas anteriores, as quais se faziam a son (vale dizer — seguindo a música de outra cantiga), en palavras (a saber — conforme os versos da cantiga modelo) e en todo (isto é — reelaborando o motivo tomado à primeira cantiga)". Como se vê, o trovador seguia, procurava seguir um modelo de cantiga conhecida, recolhendo da tradição não só as formas lingüísticas mas também a forma retórica que, entretanto, através de vários níveis e técnicas (son, palavras e o todo), era integralmente reproduzida na sua composição, a **cantiga de seguir**. Trata-se, portanto, de um procedimento intertextual, de um texto declaradamente feito com textos de outrem, que poderia até atingir a forma do **centão**, quando a estrutura do poema provém inteiramente de poemas conhecidos. Vale a pena transcrever mais um trecho do excelente trabalho filológico de Wilton Cardoso: "Em qualquer caso, quer colhendo diretamente a canção tradicional,

quer tomando-a de outro poeta que já a traduzira em criação individual, quer enfim sujeitando, pela consciência que tinha dos próprios padrões, como ficou claro no caso de D. Denis, a inspiração alienígena aos hábitos indígenas de compor, o que efetivamente fazia era **seguir**, na larga esteira da poética do tempo, uma cantiga preexistente ou fixada”.

9. O Prefácio

O **prefácio** é também um discurso paralelo, mesmo que seja escrito pelo próprio autor, como era mais comum antigamente. Vejam a este respeito as observações que fizemos no “Prefácio” deste livro.

10. O Manifesto

A palavra **manifesto**, já existente no latim, está ligada a **manus**, a mão; e a **festus** (por **fastus**), o sagrado, o festivo, indicando portanto, desde o início, o caráter sagrado (e também festivo...) de uma proclamação, de um texto programático feito (escrito) por quem deseja mostrar ao povo e ao público especial de determinada classe (geralmente política, artística e literária) o sentido “sagrado” e a importância de suas novas idéias, procurando assim chamar a atenção para o movimento. É interessante a ênfase que se põe na função conativa da linguagem dos manifestos; é como se o seu autor (ou autores), ciente de que serão benéficas a crítica ao **status quo** e a propagação da nova maneira de pensar e agir, se sentisse na obrigação de dar uma satisfação ao público, pedindo-lhe desculpas por obrigá-lo a mudar de idéias e de gostos. Geralmente, o manifesto expõe sinteticamente os pontos essenciais da nova ideologia (ou contra-ideologia?), sempre visando, no fundo, a atrair a simpatia e as afinidades estéticas e espirituais dos leitores. Importante documento para o estudo das tendências e dos mais revolucionários, como os das primeiras décadas deste século, o **manifesto** é um discurso misto de linguagem (de criação) e metalinguagem (de crítica), uma vez que se vale da linguagem poética para apresentar e divulgar idéias teóricas e críticas sobre as artes e a literatura, como nos famosos manifestos futuristas de Marinetti, nos dadaístas de Tzara e nos de Oswald de Andrade. Nesse tipo de discurso paralelo, o jogo da linguagem e da metalinguagem tem-se verificado de três maneiras:

a) — A linguagem é totalmente crítica, metalingüística, como no manifesto unanimista de Jules Romains, “Os sentimentos unânimes e a poesia” (Cf. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**).

b) — A linguagem, com forte intencionalidade poética, serve de introdução e de conclusão à linguagem crítica, que ocupa o centro do texto, como nos manifestos literários de Marinetti.

c) — A linguagem poética e a linguagem crítica se fundem na produção de um texto novo, fragmentário, que constitui em si mesmo um exemplo de renovação e vanguarda, como nos manifestos de Oswald de Andrade ou como no “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e onde se lê, em **post-scriptum**, a frase de Maiakóvski, para quem “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Pode-se dizer, portanto, que existem hoje um gênero e um estilo de manifesto, muitas vezes mais importante como manifestação teórica do que as obras produzidas pelos diversos movimentos ou pelo redator do manifesto, como é o caso conhecido de Marinetti.

II — A INTERTEXTUALIDADE

Como todo grande poeta, Jorge de Lima, por meio de palavras, metáforas e alusões bastante sintéticas, disseminou ao longo de seu poema os índices, as “dicas” para a compreensão mais profunda da estrutura de Invenção de Orfeu, principalmente na estrofe XXIX do canto I, quando fala em “palimpsestos humanados” e diz que

Esse imensíssimo poema
onde os outros se entrelaçam

é um “poema alheio”.

Estão aí os índices que, referenciados e sistematizados, encontram apoio nos mais recentes teóricos do texto literário, como, por exemplo, a teoria da intertextualidade, estudada por Julia Kristeva, Jacques Derrida e Roland Barthes, dentre outros. Desde 1966, quando redigia a sua tese **Le texte du roman** (publicada em 1970), Julia Kristeva havia procurado definir a permutação de textos, a “inter-textualité: dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent”. Mas é no capítulo final de **Introdução à semanálise**, de 1969, intitulado “Poesia e negatividade”, que Julia Kristeva traça de maneira magistral as linhas teóricas do espaço textual e, sobretudo, da lógica” poética na ocupação desse espaço. Falando do discurso estranho no espaço da linguagem poética, Kristeva escreve que “O significado poético remete a outros significados discussivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos”. Assim, para ela, “o enunciado poético é um subconjunto de um

conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos". Esse espaço ela o denomina de intertextual, constituindo a intertextualidade o processo de relacionamento dos diferentes discursos no espaço intertextual; e denominando-se intertexto, segundo deduzimos, o lugar do espaço intertextual. "Nesta perspectiva — acrescenta Kristeva —, claro é que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com o outro".

Estudando a obra de Lautréamont, Kristeva tem observações fundamentais para o estudo da poesia moderna, como ela mesmo o diz. "Para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: **eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual**" (grifamos). Daí a "lei" que ela expressa: "o texto poético é **produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um outro texto**" (grifamos).

Os dois princípios de Kristeva — o do espaço intertextual e o da negatividade da poesia — podem ser testados, didaticamente, num poema de Manuel Bandeira, aliás numa quadrinha denominada "O amor, a poesia, as viagens", datada de 1933 e publicada na **Estrela da Manhã**. Muito tempo depois, em **Mafuá do malungo**, Bandeira publicou outra quadrinha, desta vez com o nome de "Trova", variante do primeiro poema, por sua vez variante de uma forma popular divulgada no folclore brasileiro. Mas a que nos interessa aqui é a primeira:

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa — um deserto...
— Pará, capital Belém!...

A começar pelo título. "O amor, a poesia, as viagens", pode-se ler no pequeno poema de Bandeira uma série de códigos que se cruzam e se negam para formar a significação poética possível nesse espaço intertextual, que é o poema. Vejam-se, resumidamente, os seus principais códigos legíveis:

1. Código lingüístico: todos os fonemas, todas as palavras, consideradas isoladamente, fazem parte da linguagem comum: e todos os significados podem ser testados denotativamente como significados da língua. Do ponto de vista semântico, pode-se dizer que todos

os semas são essenciais à comunicação, o que equivale a dizer que autor e leitor participam dos mesmos significados neste nível. Do ponto de vista poético, é claro que existem **semas** particulares que estabelecem o poder conotativo do texto, mas isto faz parte de outro código.

2. **Código etnológico:** O modelo do poema-quadrinha de Bandeira é uma forma simples, quer dizer, uma forma de trova popular existente no folclore brasileiro. Sílvio Romero registra inúmeras variantes: "Atirei limão cheiroso/na janela do meu bem,/deu na clara, e na morena,/deu na mulata também". Ou ainda: "Atirei um limão verde/lá detrás da sacristia,/deu no ouro; deu na prata,/deu na moça que eu queria". Outra variante, de tema ibérico: "Atirei com balas de ouro/nas muralhas de Castela,/matei duas castelhanas/que estavam de sentinela". Americano do Brasil registra a seguinte variante: "Atirei bala de bronze/no poço do amor tirano,/de improviso foi ao fundo:/logo veio o desengano". Uma das mais antigas variantes talvez seja a seguinte: "Atirei um limão verde,/de tão verde foi ao fundo:/o povo acordou dizendo/Viva D. Pedro Segundo". Deixei para o fim a cantiga de "Despedida" que Sílvio Romero registra em Sergipe:

Atirei um limão verde
Lá na torre de Belém;
Deu no ouro, deu na prata,
Deu no peito de meu bem.

Atirei um limão verde
Na mocinha da janela;
Ela me chamou doidinho,
Doidinho ando eu por ela.

Este é possivelmente o modelo etnológico de que se valeu Manuel Bandeira.

3. **Código geográfico:** O lugar lírico dos dois primeiros versos do poema de Bandeira se contrapõe aos lugares geográficos, como Lapa, Pará e Belém e se correlaciona com o deserto lírico oposto a Lapa, bairro do Rio de Janeiro, onde o poeta viveu e que ainda é célebre pela sua boêmia. Note-se que a Belém da cantiga folclórica, que remetia do porto de Lisboa, foi substituída pela cidade brasileira.

4. **Código escolar:** O verso final, "Pará, capital Belém...", remete para uma época em que o ensino da geografia se fazia cantado em coro pelos alunos: Pará, capital Belém, Maranhão, capital São Luís,

etc. A conotação pode atingir inclusive reminiscências de amores juvenis.

5. **Código retórico:** A forma de quadra popular, com versos de redondilha maior, o jogo das figuras, a forma de rima, o subjetivismo, tudo isso inscreve o poema numa tradição literária bastante conhecida.

6. **Código lírico (poético):** O processo de negatividade que se instaura logo no início do poema (p. exemplo: o verbo “atirar” traduz uma ação lógica, mas o objeto atirado, “um céu aberto”, nega imediatamente essa lógica e desse jogo dialético se estabelece, não uma síntese poética, mas, como se disse, um processo de negatividade que se manifesta em vários outros níveis: estrófico, sintático, semântico), e a confluência de todos os códigos mencionados e mais os possíveis de serem detectados criam no espaço intertextual o complexo de significação do poema que, como se viu, era realmente na verdade nas suas dimensões. A análise deste código constitui na verdade uma metanálise que procura atingir os semas especiais que o autor acionou em todos os códigos aqui reunidos.

Três anos depois do estudo de Kristeva, Jacques Derrida publicou *La dissemination*, onde, tratando do que ele chama de enxertos escreve quase a mesma coisa sobre o entrecruzamento dos discursos num texto, sem empregar no entanto o termo **intertextualidade**. Um ano depois, em 1973, Roland Barthes, que já havia desenvolvido a noção do texto plural, publicou *Le plaisir du texte*, onde, numa referência a Stendhal, diz encontrar Proust nele e comenta: “Saboreio o reinado das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”. A obra de Proust é o seu ponto de referência; e é a isto que Barthes chama de “uma recordação circular. E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito — quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”.

É inegável que tais teorias sobre o texto abriram perspectivas novas para o estudo da literatura e constituem, afinal, o reconhecimento de uma realidade da criação literária que o escritor (o poeta, o ficcionista) havia sempre compreendido e o crítico teimava em desconsiderar. A partir dessas teorias é fácil compreender melhor o sentido dos versos de La Fontaine, na “Épître à Huet”, na famosa querela dos Antigos e Modernos: “Mon imitation n’est a point un esclavage./ Je ne prends que l’idée et les tours et les lois / Que nos maitres suivaient eux mêmes autrefois./ Si d’ailleurs quelque endroit, plein chez

cux d'excellence, / Peut entrer dans mes vers sans nulle violence, / Je l'y transporte". Como é também fácil compreender Voltaire na sua XXVII carta filosófica, em que afirma que "Tudo é imitação. (...) Os espíritos mais originais pisoteiam um nos outros". A afirmação de Lautréamont de que "O plágio é necessário" já não causa espanto, como também os versos de Drummond se enchem de maior ressonância à luz de tais concepções:

Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakovski.

Aliás, o poeta de **A rosa do povo** nos falou recentemente que estava convencido de que o poeta está sempre trabalhando a **mesma obra**, como se houvesse um fundo permanente (o seu "armazém do factível"?) sempre retomado mais ou menos diferentemente pela vida a fora. Concepção que se aproxima da visão teórica de Roland Barthes, para quem existe um "princípio de abstração" que nos permite ver na língua geral da narrativa, cada poema constitui falas, no sentido saussureano. "Para nós — diz Roland Barthes —, um texto é uma fala que remete para uma língua, é uma mensagem que remete para um código, é uma **performance** que remete para uma **competence**".

Processos e técnicas de composição de outras artes, como a **colagem** da pintura cubista, a **polifonia** e o **simultaneísmo** da música, a **montagem** do cinema, bem como as próprias invenções da literatura de vanguarda foram os caminhos abertos pelos escritores, confundindo as várias correntes da crítica, preocupada ou com a Beleza ou com o Sentido (um único sentido) da obra literária que, agora, explora a beleza e o sentido das próprias formas da linguagem. O esforço para superar-se e se colocar à altura da criação é que fez a crítica e as técnicas de análise se desdobrarem para chegar à teoria da intertextualidade como uma das suas maiores conquistas neste século. É realmente curioso que só com o advento da lingüística moderna, que coincidiu aliás com as primeiras manifestações de vanguarda na Europa, começa a crítica a tomar conhecimento da profundidade do espaço textual, como é o caso das experiências do próprio Ferdinand de Saussure no estudo dos anagramas nos textos clássicos, como se pode ver melhor no livro de Jean Starobinski, **As palavras sob as palavras**. E foi preciso que a estilística encontrasse a metodologia semiológica, bem

como os diferentes processos de abordagem do texto na atualidade para que se chegasse ao princípio das diferenças e às margens da intertextualidade na produção do texto literário.

Todas as referências à **imitação** e à **influência**, assim como o problema das figuras e dos discursos paralelos que mencionamos acima, têm que ser revistos em face da teoria da intertextualidade que, se possui as suas **margens**, não possui "limites" a não ser o da língua e o da cultura. Pois todas as formas de **referência**, tanto no plano comum da denotação, como no mais vasto da conotação, constituem os possíveis de significação do texto. Elas são motivadas pelo contexto ideológico e pela própria língua, além, é claro, da própria literatura, através dos seus universais, de seus estilos de época e, o que é mais comum, da forte impressão causada pela leitura de um estilo fortemente individual. Assim, inconscientemente, muitos elementos se filtram na produção literária, tal como, conscientemente, os escritores se apropriam de elementos da tradição literária, aceitando as influências, utilizando-as em forma de alusão, de paráfrase, de paródia e de tantos outros recursos retóricos de discursos paralelos. Inclusive, o plágio: mas aí se interferem valores éticos e jurídicos na defesa da obra plagiada.

Ora, toda essa digressão sobre os discursos paralelos, sobre os limites diferenciais da intertextualidade, vieram a propósito do livro de Luiz Busatto, o primeiro trabalho da crítica brasileira a dar sentido de atualidade teórica ao processo de produção poética de **Invenção de Orfeu**. Busatto mostra como Jorge de Lima se valeu da técnica de montagem cinematográfica para inserir no seu poema alguns temas, motivos e formas discursivas da Eneida, da **Divina comédia**, do **Paraiso perdido**, e de **Os Lusíadas** e até da própria **Invenção de Orfeu**, num processo de recorrência e circularidade que nos remete simbolicamente para a própria estrutura do poema, fechado em si mesmo, como uma ilha. Segundo escrevemos em **Camões e a poesia brasileira**, Jorge de Lima "lança pela primeira vez as bases de um grande poema metalingüístico, pois nesse livro tudo conquista a ilha e sabe que tem de viver nela para sempre, por isso inventa também um companheiro, **Orfeu**, que é, por sua vez, o inventor da poesia. É a poesia sobre a poesia, a linguagem sobre a linguagem: a metalinguagem". Chegamos a escrever, em 1973, que o poema de Jorge de Lima "É o mais surpreendente e o mais difícil e talvez o mais belo livro da poesia brasileira, o livro que atualiza a nossa lírica no plano universal das grandes obras do Ocidente". É a nossa epopéia lírica, em que, evidentemente, as palavras epopéia e lírica se completam para a expressão de uma nova idéia, de um gênero superior ainda não deno-

minado, tal como já havia tentado obter, em nível pan-americano, Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade). / Todos os planos da nossa realidade cultural — européia e sul-americana — aparecem em **Invenção de Orfeu** numa simbiose altamente criadora, em que os mitos se entrelaçam com as impressões de leitura, com os traços da cultura luso-brasileira, com a metafísica, como a Poética, enfim, um texto em que signos, símbolos e mitos, num jogo entre o real e o irreal, remetem para uma realidade maior, que é a do próprio texto, com o seu sistema semiológico, com a sua poesia”.

Partindo do ponto de vista de que “**Invenção de Orfeu** pede ao passado literário apenas o motivo, a margem onde se inscreverá como texto”, Luiz Busatto descreve os autores, as obras e algumas formas do que ele denomina intertexto, pondo-nos diante do problema central de sua tese: mostrar a maneira pela qual Jorge de Lima se valeu da tradução de Odorico Mendes para atingir e requisitar elementos da epopéia de Virgílio e dar-lhes atualmente sobre as formas da epopéia e da lírica, soube entretanto agarrar-se à metáfora náutica, dessacralizando-a, e soube ver o texto de Jorge de Lima como uma travessia marítima por dentro de várias linguagens do mundo ocidental, uma “viagem escritural”, portanto. É nessa viagem que o trabalho de Busatto se empenha em documentar os vários **tópoi** da épica clássica, como o da Fama, “voz pública, filha da Terra, representada por numerosas bocas e ouvidos”, como os “olhos” da cauda do pavão. Ou como o episódio da morte de Priamo, rei de Tróia.

Veja-se o texto de Jorge de Lima, sobre o qual fizemos em 1975 na 2.^a edição de nosso estudo sobre **Camões e a poesia brasileira** os seguintes comentários: “Trata-se de um processo de criação literária que chega a bordejar os limites do plágio, uma vez que, a nosso ver, rompe os limites da intertextualidade, como se o poeta brasileiro houvesse mesmo trabalhado sobre um palimpsesto, apagando uma e outra palavra, substituindo-as, modificando-as ou aproveitando-as integralmente”:

DE pesada ARMADURA, um VELHO o ventre
TRÊMULO VESTE, INÚTIL gládio À CINTA,
e ENTRE o torpe INIMIGO A MORRER, PARTE.
QUEM De cidades CEM REINOU SOBERBO
É CADÁVER; Nas ruas O último ato
corre exangue, dos crânios DECEPADos.

(**Invenção de Orfeu**, VI, VIII)

Compare-se agora com a tradução feita por Odorico Mendes:

De ociosa ARMADURA o VELHO os ombros
TRÉMULOS VESTE, INÚTIL ferro À CINTA,
ENTRE basto INIMIGO A MORRER PARTE.
QUEM D'Asia em povos CEM REINOU SOBERBO:
É CADÁVER Na praia o corpo informe
Jaz sem nome, e a cabeça DESTRONCADA.

(Eneida, Livro II).

Luiz Busatto transcreve logo a seguir o texto latino, dando-nos assim um triângulo textual que excita a imaginação do tradutor, do comparatista e do estudioso das técnicas literárias. A transcrição em caixa alta permite visualizar imediatamente os pontos de contatos entre os dois textos, contatos que se dão ao nível do fonema, do morfema, da palavra, da frase e das figuras, fato que lhe permitiu, pegando uma deixa do próprio poeta, estabelecer a teoria da técnica do palimpsesto: um texto é raspado, parcial ou totalmente, para que sobre ele se produza outra escrita, mas de tal maneira que a segunda escrita deixe transparecer a primeira. Se atentarmos também para as supostas diferenças, notaremos que elas se nivelam semanticamente. É o caso de **pesada** em relação a **ociosa**, de **o ventre** em relação a **os ombros**, de **gládio** em relação a **ferro**, de **torpe** em relação a **basto**, de **ciudades** em relação a **Ásia**, como também se podem perceber as semelhanças dos dois versos finais.

Mas é claro que este é apenas um dos inúmeros exemplares de que o Prof. Busatto se valeu, documentadamente, de maneira a dar dignidade a seu trabalho, conferindo à crítica universitária, das teses de Mestrado, um alto lugar nos Cursos de Pós-Graduação no Brasil, uma vez que soube conjugar com o seu bom gosto literário, com a sua visão clássica da leitura do texto, os instrumentos teóricos mais eficazes da atualidade.

Rio de Janeiro, 25 de março de 1978

QUADRO DE HONRA

Presidente de Honra	— Ministro Ney Braga
Grande Homenagem	— Ministro José Américo de Almeida
Patrono	— Governador Ivan Bichara Sobreira
Homenagem Especial	— Secretário Tarcísio de M. Burity
Madrinha	— Sra. Virgínia Veloso Ribeiro
Homenagem Póstuma	— Crítico Virgínius da Gama e Melo

COORDENAÇÃO GERAL

Profa. Dra. Elizabeth Marinheiro

SECRETÁRIA

Profa. Lucie Mayer Motta

PRESIDENTES DE COMISSÕES

Divulgação e Comunicação
Recepção
Hospedagem

Escritor Epitácio Soares
Historiador Amauri Vasconcelos
Dra. Tamar Araújo Celino

— e —

Social

Prefeitura Municipal

Dr. Amir Gaudêncio

(Presidente da PBTUR)

Finanças

Profa. Hiani Siqueira Pequeno

Assuntos Extraordinários

Major Valdir Dâmaso

CO-PARTICIPAÇÃO

Imprensa falada e escrita de Campina Grande

CARTA DE PRINCÍPIOS

O IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, promoção da Secretaria de Educação e Cultura do Governo da Paraíba, co-patrocinada pela Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Regional do Nordeste (URNE) e Prefeitura de Campina Grande, a realizar-se de 20 a 25 de setembro de 1977, na cidade de CAMPINA GRANDE, reger-se-á por um CÓDIGO DE ÉTICA, desenvolvendo-se segundo um TEMÁRIO elaborado para o Conclave, cujas dimensões terão em mira os OBJETIVOS constantes deste DOCUMENTO, complementadas por INDICAÇÕES, PROPOSIÇÕES, SUGESTÕES, RECOMENDAÇÕES, MOÇÕES E PROGRAMA ARTÍSTICO-CULTURAL.

II — CÓDIGO DE ÉTICA

1.º — RESPEITO E LEGITIMIDADE

Consistindo na veneração e lealdade às instituições nacionais, à ordem jurídica legítima, aos direitos humanos e aos fundamentos morais e espirituais que caracterizam a estrutura da nacionalidade brasileira.

2.º) — ESTÍMULO E INTEGRAÇÃO

Predisposição a motivar e estimular a vontade soberana dos congressistas, no fórum de debates, destacando o alto sentido dos objetivos do conclave, cujas explanações, sugestões, proposições, indicações, recomendações, moções e mensagem, devem ser criteriosamente examinadas, visando um denominador comum para o incremento da Crítica Literária no Brasil, em toda sua plenitude.

3.º) — PLANIFICAÇÃO E EFICIÊNCIA

Manter o firme propósito de dignificação e valorização dos congressistas no encaminhamento das decisões tomadas pelo plenário do certame, com finalidades bem definidas e capazes de surtir os efeitos almejados e alimentar o humus de nossas esperanças na grandeza cultural da Nação Brasileira.

4.º) — PRIMADO DA VERDADE

Adoção do princípio de que o Conclave deve se basear na autenticidade de uma política inspirada no primado da verdade, não se imiscuindo, jamais, em assuntos relacionados com discriminações raciais, religiosas, político-partidárias ou de contestações e revanchismos contrários à filosofia do vigorante regime brasileiro.

5.º) — LIBERDADE DE EXPRESSÃO

Compreensão da imperiosa necessidade de ser assegurada a plena liberdade de expressão nos debates a cargo dos “conferencistas e debatedores”, bem como dos demais “participantes”, nos exames dos objetivos, das proposições, indicações, moções, mensagem, sugestões e nas comunicações do Certame, sem quaisquer distorções, visando maior rendimento dos trabalhos.

6.º) — IMPESSOALIDADES NOS ANSEIOS

Pela firme determinação “do prazer de servir e servir bem” à Nação Brasileira, como um todo e não a pessoa, órgãos ou facções, na expressão de Gabriela Mistral, captando-se os interesses e as aspirações intelectuais de grupos e representações e auscultando-se o atendimento dos anseios nacionais no campo da literatura e das artes em geral, promovendo e colhendo os reflexos da ação multiplicadora de todas as decisões do Encontro.

7.º) — CRÍTICA É CRIAÇÃO

— A Crítica literária coloca-se dentro de uma filosofia de vida, que a transcende e, por isso, a valoriza.

— A literatura é expressão e interpretação total da vida.

— A Crítica deve ser objetiva. Isto é, deve libertar-se dos pontos de

vista puramente individuais do próprio crítico, numa tentativa de devolver ao autor e à obra a sua autonomia.

- Esse expressionismo crítico é uma superação do impressionismo,
- A crítica deve ser humanista ou personalista no sentido da primazia da pessoa humana como valor.
- A crítica literária é vida em união com todas as angústias, perplexidades, interrogações, aspirações e vicissitudes dos homens de nosso tempo.
- O fim da crítica é essencialmente a verdade.
- A primeira condição para o exercício da crítica é a liberdade.

III — TEMÁRIO

1.º) — DOS CONFERENCISTAS

- a) — “A Crítica de Romance na obra de Tristão de Athayde”, por Antônio Carlos Villaça (Rio);
- b) — “Da sujeição do teatro a uma política cultural: consequências”, por Carlos Henrique de Escobar (Rio);
- c) — “Abordagem estilística da Poética de Paulo Corrêa Lopes”, por Elvo Clemente (RS);
- d) — “Uma Leitura Crítica da Poesia Brasileira Atual”, por Nelly Novaes Coelho (SP);
- e) — “Proposições sobre o Formalismo no Brasil”, por Fábio Lucas (SP);
- f) — “Crítica aplicada à Ficção”, por Juarez da Gama Batista (PB);
- g) — “Os limites da intertextualidade em Invenção de Orfeu”, por Gilberto Mendonça Teles (Rio);
- h) — “Literatura Brasileira: Origem e Controvérsia”, por Eduardo Portella (Rio);

- i) — “A disposição crítico-ensaística como acento ficcional em Osman Lins”, por Ricardo Soares (C. Grande);
- j) — “Alguns Aspectos do Ensino da Crítica Literária nos Cursos de Pós-Graduação”, por César Leal (PE);
- k) — “Evolução da Crítica Literária Brasileira”, por Afrânio Coutinho (Rio);
- l) — “Da Existência Precária: O Sistema intelectual no Brasil”, por Luiz Costa Lima;
- m) — “A Bagaceira: Estética e Sociologia”, por Elizabeth Marinho (Campina Grande);
- n) — “A linguagem poética de Fernando Pessoa”, por Leodegário de Azevedo Filho (Rio);
- o) — “A análise linguística e a literária - intersecções e disjunções”, por Maria do Socorro Aragão (João Pessoa);
- p) — “Linguagem, Pensamento e Níveis de Abstração”, por Moacir Carneiro (Campina Grande);
- q) — “O Universo do Discurso Literário: Semiótica e Psicanálise”, por Cidmar Teodoro Pais (SP);
- r) — “A Literatura Portuguesa e as novas tendências da Crítica”, por João Décio (SP);
- s) — “Literatura, Comunicação e Sociedade”, por Fernando Namora (Portugal);
- t) — “Pragmática do Texto Literário”, por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (Portugal);

2.º) — DOS DEBATEDORES — PROFESSORES

Marcos Agra	(C. Grande)
João de Assis	(C. Grande)
Dr. Ademar Dantas	(Campina Grande)
Luiz Augusto Crispim	(João Pessoa)

Jurandy Moura	(João Pessoa)
Sonia Lúcia	(João Pessoa)
Francisco Dantas	(João Pessoa)
Tereza Calvet	(Portugal)
Luiz Marchuschi	(Recife)
Vital Duarte	(Recife)
Irma Chaves	(Recife)
Joel Pontes	(Recife)
Zélia Santiago	(Natal)
Ronaldo Cunha Lima	(Campina Grande)
Romero Figueiredo Agra	(Campina Grande)
Caslos D'Alge	(Ceará)
Luiz Tavares Júnior	(Ceará)
Raimundo Asfóra	(Campina Grande)
Lauro Junkes	(Sta. Catarina)
Francisco Baltar	(Recife)
Figueiredo Agra	(Campina Grande)

3.º) — DOS PRESIDENTES DE SESSÕES

Jornalista Epitácio Soares (Campina Grande)
 Prof. João Batista dos Santos (FURNE — Campina Grande)
 Reitoria da Universidade Federal da Paraíba
 Reitoria da Universidade Regional do Nordeste
 Prof. Milton Ferreira de Paiva — CCHLA/UFPB
 Prof. João Maurício — SEC de C. Grande
 Acadêmico Aurélio de Albuquerque — APL/João Pessoa
 Historiador Amauri Vasconcelos — Campina Grande
 Escritor Higinio Brito — SEC — PB.
 Poeta Pedro Gondim — João Pessoa
 Associados de Campina Grande
 Jornal da Paraíba de Campina Grande
 Deputado José Fernandes de Lima
 Dr. Ferreyra dos Santos — AALP/Recife
 Historiador Deusdedith Leitão — Cajazeiras — Pb.
 Major Valdir Dâmaso — Campina Grande
 Câmara Municipal de Campina Grande
 Historiador Humberto Nóbrega
 Dr. Stênio Lopes (Campina Grande)

4.º) — DOS HOMENAGEADOS COM O TROFÉU DO IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA — PRÉ-CINQUENTENÁRIO DE "A BAGACEIRA".

IV — OBJETIVOS GERAIS

1.º) — Apresentar sugestões ao MEC visando:

- a) — Introdução da DISCIPLINA CRÍTICA LITERÁRIA nas Universidades e Faculdades de Letras Brasileiras, para a “FORMAÇÃO DO CRÍTICO LITERÁRIO”, evitando-se, destarte, os improvisadores e o amadorismo sem técnica, de conformidade com o princípio defendido por Afrânio Coutinho e Eduardo Portella.
- b) — Defender a tese de que o Instituto Nacional do Livro (INL), com tantos e assinalados serviços prestados à Nação, na interiorização do livro, seja autorizado a reinstalar em cada uma das regiões geográficas do Brasil, um Departamento para, não só fornecer, diretamente e com maior eficiência, obras às bibliotecas públicas ou particulares, devidamente matriculadas como, principalmente, prestar ajuda aos escritores e artistas sem condições de divulgarem suas produções.
- c) — Estudos para adoção de uma política de estímulos aos artistas brasileiros, premiando-lhes a capacidade criativa e auxiliando-os na aquisição de material técnico, inclusive através de cursos e estágios para o aprimoramento do potencial de sua capacidade. No Brasil são promovidos com bastante ênfase “festivais de arte”, mas, lamentavelmente, “o artista” permanece esquecido.
- d) — Padronização do livro didático — Considerar a alta importância desse trabalho seletivo, atualmente tão necessário à boa formação da juventude que se inicia nos 1.º e 2.º graus, como também, à complementação, tão necessária aos moços universitários. Esta sugestão julgamos ser bastante aferida pelo Ministério da Educação e Cultura, em face do nível decrescente do aproveitamento do ensino nas duas etapas supra mencionadas.

Iniciativas no mesmo sentido, deverão se estender à divulgação de trabalhos artísticos na sua plenitude, correspondendo assim, ao surto de desenvolvimento atualmente verificado nos diversos Estados da vasta área Nordeste, não se confinando exclusivamente à poética.

- e) — Transformação da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA) em órgão de cultura oficial, já que se trata de entidade campinense, idealizadora do IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária, com 18 anos de serviços prestados ao Estado e ao Brasil, com registro no Ministério de Relações Exteriores do Brasil, por ter sido o primeiro órgão nordestino a representar a Nação Brasileira — em missão diplomática — nas terras de Camões e Cervantes.

Era o ano de 1972, quando a FACMA — sob a chancela da Secretaria de Estado da Informação de Portugal e Governo Brasileiro — levava a mensagem Sesquicentenária da Independência brasileira ao IV Centenário de “Os Lusíadas”, numa espécie de Acordo Luso-Brasileiro, conforme consta nos Anais do Itamarati e nos arquivos do Teatro do Palácio Foz, de Lisboa.

No solo de Garcia Lorca, a FACMA recebeu as honras da “Casa do Brasil” e filmou para a Televisão espanhola, ficando o Embaixador João Cabral de Melo Neto no propósito de remanejar o filme para o Brasil.

Por esta e outras razões, a FACMA reivindica do Ministério de Educação e Cultura a construção de sua sede própria, para melhor desenvolvimento artístico-cultural dos seus quase 300 associados, os quais vêm atuando à mercê de favores custosos.

- f) — Federalização da Universidade Regional do Nordeste como toda população campinense deseja, de acordo com o pensamento unânime dos Representantes da Paraíba no Congresso Nacional e, finalmente, nos termos em que essa sonhada Federalização é posta pelo Deputado Otacílio Queirós.

Na pior das hipóteses, que seja criado — dentro da maior brevidade — o CAMPUS II, conforme propositura do Vereador Genésio Soares de Carvalho.

2.º) — ESTUDOS

- a) — Para encontrar-se uma solução, tentando suprir o “deficit” de EDITORAS, principalmente no Nordeste Brasileiro, objetivando, prioritariamente oferecer condições a escritores de parcos recursos reconhecidos, para que possam publicar suas obras, uma vez que a falta de incentivo ao poder criador de autores nordestinos que permanecem no anonimato, reduz, quantitativa e qualitativamente, as possibilidades de revelação de reais valores que ficam impossibilitados de colaborar no desenvolvimento cultural da Pátria Brasileira.
- b) — Que a medida proposta na alínea a se estenda ao autor brasileiro, de um modo geral.
- c) — Visando a adoção de um Corpo Crítico (composto de pessoal especializado) para as Secretarias de Educação, estaduais e municipais, a fim de que ao mesmo seja confiada a tarefa de examinar os chamados Concursos Literários; a medida tem por objetivo estimular os Críticos Literários de cada região brasileira e combater o “texto-consumo”, o “caipirismo” e a “para-literatura” que, não raro, se verifica nas premiações inconsequentes. Por outro lado, poder-se-á deixar que esses Concursos sejam julgados pelas Academias de Letras e Conselhos Estaduais de Cultura.
- d) — Objetivando eliminar os Concursos nas Universidades Federais para os professores que são portadores dos Títulos de Doutor e Docente Livre.
- e) — Quanto aos escritores mortos, e que deixaram obra póstuma a ser aproveitada, o IV C B C L lembra alguns dentre muitos:
 - 1 — Matias Freire, versos inéditos, em poder de dona Marieta Castro.
 - 2 — Oscar de Castro: um volume de psicanálise de tipos populares e um volume de crítica de arte.
 - 3 — Botto de Menezes: Ensaios — Versos.

- 4 — J. Flóscolo da Nóbrega: um volume sobre Humanismo Ateu e um volume sobre arte.
- 5 — F. Seráfico da Nóbrega: um romance — “Mandacaru”
- 6 — Hortêncio Ribeiro: uma coletânea de artigos pela imprensa e conferências.
- 7 — Arthur Coelho: um livro de contos — “Um brasileiro em Sing-Sing e outros contos americanos”.
- 8 — Demócrito Massa: uma novela de crítica de costumes políticos sob o título “Trapésio”.

Assim, pois, e como parte da ação objetiva que pretende desenvolver em prol da cultura brasileira e da cultura regional, o IV C B C L estimula as autoridades responsáveis para que criem um órgão destinado ao recolhimento desse tesouro fugidío e examinem a possibilidade de sua publicação. Mediante, claro, uma seleção rigorosa quanto à originalidade e esmero do artesanato.

3.) — RECOMENDAÇÕES

- a) — Observância da “Sistematização da Bibliografia Brasileira” e citações de trabalhos publicados em livros ou revistas especializadas, atribuição que poderia ser destinadas do País, muitas das quais já se encontram trabalhando sem tréguas pelo progresso desenvolvimentista nacional.
- b) — Constituição de uma COOPERATIVA-EDITORIA, com a finalidade precípua de obter recursos para serem empregados na execução e divulgação de trabalhos culturais de autores, carentes de meios necessários à publicação de suas obras, sobretudo quando não conseguirem obter apoio oficial. Uma comissão de alto nível selecionaria os trabalhos apresentados.
- c) — Que a Universidade Federal da Paraíba, tome a seu cargo a publicação na sua imprensa, de toda a obra de Virgínius da Garça e Melo, uma das maiores expressões culturais paraibanas, quiçá brasileiras.

- d) — Insistir junto aos órgãos componentes, sejam de âmbito Municipal, Estadual ou Federal, no sentido de que consigam nos seus orçamentos, auxílios financeiros às Instituições culturais, como Academias de Letras, Artes, Institutos Históricos, Geográficos, Arqueológicos e Estatísticos, Museus e Arquivos, cujos órgãos (muitos não oficiais), sobrevivem com dificuldades, mas constituem fortes sustentáculos da estrutura cultural e do progresso desenvolvimentista nacional.
- e) — Insistir junto aos órgãos competentes no sentido de criar a Associação Nacional dos Professores de Teoria e Crítica Literária.
- f) — Que determinadas Universidades brasileiras tomem a seu cargo a inclusão das disciplinas Teoria e Crítica Literária no programa dos seus Concursos, retirando-as numa área de Concentração Básica e Específica.

4.º) — INCENTIVOS

- a) — Para a instalação, na cidade de Areia, na Paraíba, do “MUSEU DA RAPADURA”, considerando oportuna a iniciativa que pelo seu pioneirismo no Brasil, merece as atenções deste Congresso, em virtude de os “Museus”, na concepção moderna, constituírem organismos vivos que retratam períodos de nossa cultura, como “testemunhas da grandeza de um povo”.
- b) — Oficializar a instituição de prêmios literários e artísticos em espécie, por meio de órgãos credenciados, possibilitando aos literatos e artistas divulgarem suas obras.
- c) — Instituir a concessão de auxílios substanciais aos pesquisadores brasileiros idôneos, ao campo da História, da Sociologia e das Artes, para realização de investigações literárias, artísticas ou científicas, inclusive nas fontes, com a exigência de apresentação pelos mencionados pesquisadores, de relatórios dos trabalhos realizados.

5.) — EXPOSIÇÕES

Adotar o critério de, durante o Congresso, organizar exposições de livros de autores nordestinos, bem como de trabalhos artísticos que comprovem o quilate cultural do Nordeste.

6.) — INICIATIVA

Exaltar o trabalho desenvolvido por Nelly Novaes Coelho que, tomando conhecimento da poética nacional, praticamente tornou possível a edição de uma série de obras da coleção *Sólesis* divulgando-se, desta forma, no Brasil e no estrangeiro, muito do que aqui se faz em termos de literatura, de modo que a mensagem de muitos e grandes valores não se perca à falta de oportunidade.

V — INDICAÇÕES, SUGESTÕES, PROPOSIÇÕES E MENSAGEM

a) — HOMENAGEM

- 1 — Ao Sesquicentenário da implantação dos Cursos Jurídicos no Brasil, pela elevada significação do evento, ocorrido a 11 de agosto de 1977, patrimônio maior da cultura jurídica brasileira que primeiro se manifestou em Olinda e São Paulo.
- 2 — Ao Pré-Cinquentenário de “A Bagaceira”, obra do Imortal José Américo de Almeida, que marcou o nascimento do Romance Social do Nordeste, determinando a segunda etapa do Modernismo literário brasileiro.

b) — INDICAÇÕES

1 — Ao MEC e ao Congresso Nacional

Solicitando que seja acelerado o andamento da Proposição em estudos no Conselho Federal de Cultura e do projeto de lei n.º 1.440, de 1975, do deputado pernambucano Fernando Coelho, visando ERIGIR a tri-

-centenária OLINDA em CIDADE MONUMENTO NACIONAL, considerando ser essa tradicional primeira Capital pernambucana, recordista do pioneirismo nacional, onde teve início a formação da Literatura Brasileira, segundo Silvio Romero em sua monumental "História", indicando haver sido composta na vetusta Marim Tabajara (1592-1601), o primeiro poemeto brasileiro intitulado "Prosopopéia", por Bento Teixeira, cuja cidade foi berço da primeira escritora nacional e instalou o primeiro teatro e o primeiro ensino religioso do Brasil; antiga metrópole que fortaleceu a vocação de "um Brasil hispanicamente cristão e ortodoxamente ibérico", burgo eclesiástico e acadêmico que Duarte Coelho fundou em 1535, transformando num laboratório do saber, de virtudes e de fé, centro irradiador de inspirações civilizadoras e cristianizadoras do Nordeste Brasileiro.

- 2 — Solicitando que seja acelerada a aquisição, para o Brasil, do filme que registra o trabalho artístico da Fundação Manuel Bandeira, na capital espanhola, neste 18.º aniversário da entidade paraibana.

2 — AO PRESIDENTE DA CÂMARA FEDERAL

Solicitando que seja examinada a possibilidade de dar andamento ao projeto de lei n.º 612/72, de autoria do ex-Senador Paulo Guerra, recentemente falecido, proposição já aprovada pelo Senado da República, instituindo o 6 (seis) de setembro, como o DIA DO HINO NACIONAL, cuja importante matéria se encontra na mencionada Casa Legislativa, inexplicavelmente, há mais de seis anos, sem solução, em que pese a patriótica iniciativa, que vem sendo defendida com pertinência pelo escritor Leduar de Assis Rocha.

c) — PROPOSIÇÃO

- 1 — Submetendo à decisão do plenário do Congresso, indicando OLINDA — PE, para sediar o V CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, numa justa homenagem à cidade que deve ser considerada berço da cultura brasileira.

- 2 — Submetendo à decisão do Governador do Estado da Paraíba um esquema de concentração artístico-cultural que determinará melhor divisão artística. Com esse objetivo, propõe-se a seguinte escala de realização definitiva:

Na cidade de João Pessoa:	simpósios de Música, Cinema e Danças.
” ” ” C. Grande:	Conclaves de Literatura e Artes Plásticas.
” ” ” Areia:	Festivais de Arte em geral, sejam eles de inverno ou verão.
” ” ” Patos:	Simpósio de Folclore e Arte Popular.
” ” ” Cajazeiras:	Simpósios e festivais de Teatro.
” ” ” Sapé:	Encontros de Educação e Pedagogia.

Porém, na certeza de que Campina Grande e João Pessoa são os dois maiores centros culturais do Estado, o IV CBCL sugere que sejam dedicados maiores recursos financeiros a estes dois centros.

- 3 — Solicitando à Prefeitura de Campina Grande integral apoio ao que é proposto neste item 2, alínea C, capítulo V, da presente CARTA.
- 4 — Solicitando ao Prefeito de Campina Grande a transformação do “Curso Permanente de Teatro de Campina Grande”, mantido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado, em Grupo Oficial de Teatro da Cidade.
- d) — SUGESTÕES À COORDENADORIA DO CONCLAVE
- 1.º — Que seja instituída e mandada cunhar a “Medalha Comemorativa” ao Certame ou na falta desta, a distribuição de Certificados aos participantes.
- 2.º) — A confecção de uma “Placa Comemorativa ao Evento”, para afixação no Teatro “Severino Cabral”, onde se

realizará a Promoção Cultural, assinalando a condição de haver sido Campina Grande, sede do IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, numa justa homenagem à "Rainha da Borborema".

c) — MENSAGEM AOS JOVENS

O IV CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA, num elevado gesto de compreensão com a juventude estudantil, que constituirá o Brasil de amanhã, formule votos para que ela se reencontre, objetivando sua verdadeira destinação na formação da nacionalidade, não se deixando enganar com falsas promessas, nem envolver-se com idéias exóticas demolidoras de consciências, de famílias, de religiões e de pátrias; que olhe para si própria, para seus amados pais e aqueles que lhe proporcionaram condições de prosseguimento em seus estudos, bem como tenha um pouco de ternura e de amor para esta grande esmeralda que é a nossa Pátria Brasileira, que jamais se manchará na ignomínia e à qual todos juramos fidelidade, não permitindo que ideologias esdrúxulas possam sequer atingi-la, sequer maculá-la, quanto mais dominá-la.

VI — PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL

1.º) — LANÇAMENTO DE LIVROS

Inclusão dos já previstos pela Coordenadoria do Congresso, além de outros que possam ser apresentados durante o mesmo.

Campina Grande, setembro de 1977

Redigimos e subscrevemos:

ACADEMIA DE ARTES E LETRAS DE PERNAMBUCO

ACADEMIA PARAIBANA DE LETRAS

FUNDAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL MANUEL BANDEIRA
(FACMA)

CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA DA PARAÍBA

ESCRITOR ANTÔNIO CARLOS VILLAÇA

ESCRITOR OZIAS NACRE GOMES

ESCRITOR HIGINO BRITO

DEPARTAMENTO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE REGIONAL
DO NORDESTE

CÂMARA DE VEREADORES DE CAMPINA GRANDE

VEREADOR GENÉSIO SOARES DE CARVALHO

VEREADOR JOSÉ LUIZ JÚNIOR

VEREADOR JOÃO FERNANDES

VEREADOR JOSÉ TARGINO

N O T A S:

- I — Seguem-se 602 (seiscentas e duas) assinaturas
- II — Todos os conferencistas do IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária foram convocados, oficialmente, para colaborar na redação dessa carta.

Composto e Impresso
em A UNIÃO — Cia. Editora
BR 101 — Km 3 — Distrito Industrial
João Pessoa — Pb.