

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 tónicas 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 usava 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 castruística 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 ceticismo; 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 columnismo) 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 valoração 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.