

AS CONSONÂNCIAS ENTRE O HISTORIADOR E O CRÍTICO LITERÁRIO O OLHAR MÓVEL E A IMAGEM TRANSCENDENTAL DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA NA GERAÇÃO DE 45

Autor: Rafael Fernando Braga Lima
Orientador: Erivan Cassiano Karvat

INTRODUÇÃO

A leitura inicial que fizemos de Sérgio Buarque de Holanda partiu de um de seus clássicos, **Raízes do Brasil**, que me garantiu alicerce para, então, desejar trabalhar com o autor. Averiguando um pouco de sua biografia, fomos ao encontro de um componente pouco estudado de Sérgio, isto é, Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário. Um trabalho organizado por Antonio Arnoni Prado reúne praticamente toda a produção de Sérgio, para revistas e jornais no campo da crítica literária, entre 1920, quando publicou o seu primeiro escrito, e 1959, quando encerrou suas atividades literárias para dedicar-se integralmente a sua atividade de historiador.

As primeiras divulgações do jovem Sergio Buarque de Holanda traz a imagem de um leitor espirituoso e algo extravagante. Sérgio Buarque de Holanda, escritor com uma suscetibilidade crítica exacerbada, com complexificada aptidão literária e certa disposição lúdica para o escárnio, um provocador com sensatez, se não de maneira dissimulada fastidioso, é por vezes um autor desconcertante para o leitor imprudente. Possuidor de uma erudição que parece beirar o improvável e de um aparato crítico invulgar empenhou-se desde o princípio de sua atividade profissional, aos 18 anos, em proferir a análise literária, em todas as suas especificidades formais.

No primeiro capítulo deste trabalho **A Crítica Literária no Brasil**, procuramos demonstrar como a “moderna” crítica se fundamentava após o surgimento das Faculdades de Filosofia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Até a década de 1930, a hegemonia na imprensa diária era da crítica de rodapé, ou seja, do “homem de letras” que tinha como veículo fundamental o jornal. A partir da metade da mesma década, surgiu um novo modelo de crítico que tinha como base não mais o autodidatismo, fazendo com que o “leitor-que-sabe-tudo” começasse a perder proeminência para um novo paradigma, o do crítico universitário.

Podemos observar que há dois paradigmas de crítica em disputa bem refulgentes, de um lado, o “Homem de Letras” e de outro o crítico universitário. Ambos se encontravam momentaneamente, lado a lado, nas páginas da imprensa diária. Iniciava-se uma mudança nos critérios de validação daqueles que exerciam a crítica literária. O que legitimava a crítica literária nas primeiras décadas do século XX, não se validava mais em meados dos anos de 1940. Estes acontecimentos faziam surgir um intelectual cuja efigie não cabia mais nas funções do jornalista ou do crítico, cronista até então supervalorizadas. A passagem daquilo que Flora Süssekind denomina de crítico-cronista para o *crítico-scholar* incluía, portanto, um terceiro elemento, institucional, no que tange às vicissitudes por que passou a crítica literária brasileira: a universidade.

Ainda no primeiro capítulo, Sérgio Buarque de Holanda é apresentado de maneira sucinta, porém tentamos enquadrá-lo no íterim da imprensa diária, para melhor compreensão de suas fontes que serão apresentadas no último capítulo desta pesquisa. Neste primeiro momento o autor só aparecerá para suscitar questionamentos acerca de seu adágio como crítico literário.

Para melhor fundamentar a problemática desta análise em seu segundo capítulo, expusemos o pensamento de quatro autores considerados clássicos da historiografia literária. Em **Modernismo X a Geração de 45**, podemos observar os olhares de Antonio Candido, de Afrânio Coutinho, de Alfredo Bosi e de Wilson Martins acerca destes dois períodos da literatura brasileira. Autores que, por vezes, se digladiam e por outras se complementam. Para alguns autores a **geração de 45** é um outro período que surge após o modernismo ou, simplesmente uma terceira fase do mesmo. Contudo, há alguns que crêem que 1945 é um momento totalmente antagonico ao movimento que os precedeu.

Esta divergência acontece porque cada autor analisado no segundo capítulo é de uma vertente literária distinta, tanto do nosso objeto o autor Sérgio Buarque de Holanda, como também um do outro. Antonio Candido e Afrânio Coutinho são dos quatro autores escolhidos, os que tiveram mais relação com o período modernista, entretanto, um contato mais conciso com a fase heróica a da década de 1930; Alfredo Bosi e Wilson Martins não tiveram esse contato, já que nasceram em épocas diferentes. No caso de Sérgio Buarque, ele era um modernista e também historiador analisando a geração sucessora ao período a 1922. Contudo, apesar de não serem historiadores cada um deles é legitimado por um ambiente que torna possível, que aquilo que esboçem seja digno de apreciação.

A construção do conceito de **geração de 45** deve-se a pelo menos quatro personalidades do mundo literário: Sérgio Milliet, Tristão de Ataíde, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Domingos Carvalho da Silva. O ensaísta Sérgio Milliet apontou, em 1946, a presença de poetas de uma nova corrente que tentava voltar ao equilíbrio das construções poéticas. A poesia dos poetas de 45 se consolidou como expressão de lirismo nobre, sobriedade poética e decantação voluntária. Sérgio Milliet atribuía aos poetas da **geração de 45** os seguintes traços: revalorização da palavra; a criação de novas imagens; a revisão dos ritmos e a busca de novas soluções formais.

Um ano depois Tristão de Ataíde assinalou a aparição de um movimento neomodernista na literatura brasileira. Coube, também, ao ensaísta classificar a poesia posterior à Semana de Arte Moderna em três fases: de 1922, denominada Modernismo; 1930, pós-modernismo e 1945, neomodernismo. Portanto, a denominação de neomodernistas está respaldada pelo crítico Tristão de Ataíde e tem o respaldo teórico-literário de Domingos Carvalho da Silva, porta-voz do grupo.

Inúmeros críticos literários, ao demarcar, na história da literatura brasileira, o espaço da **geração de 45**, nomeiam os poetas desse período de neoparnasianos. Tal geração, estigmatizada pela busca de uma tradição ultrapassada, não foi, todavia, devidamente estudada. Combatida pelos modernistas e pela **geração de 50** (a dos poetas concretos), os escritores do início do pós-guerra ficaram na linha de fogo das vanguardas e, com isso, talvez, embotou-se o verdadeiro valor de inúmeros autores. É preciso lembrar que essa geração nos legou um João Cabral de Melo Neto e que o próprio Carlos Drummond de Andrade foi influenciado pela estética de 45.

Não cabe a esse trabalho, entretanto, rastrear os equívocos a envolver esse grupo. O fato é que eles foram influenciados por diversas

estéticas, o que contradiz a opinião de alguns críticos. Muitos dessa geração serão exímios leitores de Rimbaud e Lautréamont, o próprio Cabral irá marcar, em seu livro de estréia, intitulado **Pedra do sono**, a influência do surrealismo. Surrealista também era Bueno de Rivera, poeta mineiro que, por sua discrição, permanece até hoje desconhecido pelo grande público. Isolado na capital mineira, o autor de **Mundo Submerso** irá delinear uma poética do absurdo, visionária, completamente integrada aos preceitos do surrealismo.

Recursos como os poemas-piada, o prosaísmo e a aparente falta de construção haviam sido utilizados pela primeira geração modernista para combater o rigor formal parnasiano. Consolidado o movimento, porém, esses recursos começaram a parecer excessivos para bom número de poetas, que procuraram retomar formas tradicionais, ainda que as recriando com novos ritmos. Os poemas **Cabelos, os Meus Cabelos**, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e **Soneto Ocasional**, de Domingos Carvalho da Silva, são exemplares dessa retomada do apuro formal. Outros traços formais relevantes seriam a busca da precisão da linguagem, a contenção emocional, a tendência estetizante e o estudo das teorias poéticas.

No último capítulo **Um olhar modernista sobre a geração de 1945: Sérgio Buarque de Holanda e a Geração de 45** é analisado alguns olhares acerca de Sérgio Buarque crítico literário e como seu ofício de historiador influenciava na sua maneira de analisar uma obra literária. Não obstante, para dar melhor embasamento as fontes, é também neste momento que demonstramos como o próprio autor se via no ofício de crítico para os rodapés das páginas da imprensa diária. Neste momento é que o objetivo deste trabalho é mais avaliado, **lugar social**, uma **prática** científica e uma **escrita** Neste caso em

especial tanto o jornal quanto a academia podem ser pensadas como veículos de saber, na qual podemos observar “um mesmo movimento que organiza as idéias que nelas circulam”, sendo “impossível analisar o discurso independentemente da instituição em função da qual ela se organiza silenciosamente”.

1. A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL

Podemos observar que houve no século XX um reconhecimento categórico que a linguagem está no centro de toda atividade humana. Sabe-se hoje que, sendo ela produzida pelo complexo jogo de relações que os homens estabelecem entre si e com a realidade, ela passou também a ser, a partir do próprio momento de sua constituição, um elemento modelador desse mesmo conjunto de relações.

Fonte do prazer e do medo, essa **substância impessoal** é um recurso poderoso para a existência humana, mas significa também um dos seus primeiros limites.¹ Falar, nomear, conhecer, transmitir, criticar, esse conjunto de atos se formaliza e se reproduz incessantemente por meio da fixação de uma regularidade subjacente a toda ordem social: o discurso. “A palavra organizada em discurso incorpora em si, desse modo, toda a sorte de hierarquias e enquadramentos de valor intrínsecos às estruturas sociais de que emanam”². Para Michel Foucault o discurso se articula em função de regras e formas convencionais, cuja contravenção esbarra em resistências firmes e imediatas³. Assim, maior do que a própria afinidade que se supõe existir entre as palavras e o real, talvez seja a homologia que elas guardam com o ser social⁴.

Dentre muitas formas que assume a produção discursiva, a que nos interessa aqui, é a crítica literária, particularmente a crítica literária no Brasil. Dedicada a analisar livros, romances, poemas e outras obras

de Literatura, escritores como Victor Hugo, Émile Zola e Machado de Assis faziam crítica literária ao mesmo tempo em que publicavam seus próprios trabalhos. Diferente do que acontece em outras áreas, vários autores consagrados exerceram (e até hoje exercem) crítica literária, comentando trabalhos de colegas e, por vezes, passando de vidraça a atiradores de pedras.

Para René Wellek a palavra “crítica” é tão largamente usada em tantos e diferentes contextos, desde o mais familiar ao mais abstrato, desde a crítica a uma palavra ou de uma ação até a crítica política, social, histórica, musical, artística, filosófica, bíblica entre outras tantas, que devemos limitar-nos à crítica literária, para chegar a distinções mais compreensíveis⁵.

1.1. O “homem de letras” e o crítico acadêmico

A crítica literária brasileira sofreu muitas transformações. Primeiramente é necessário ressaltar quando se crê ter início à crítica moderna no Brasil, os anos de 1940 e 1950 estão marcados pelo triunfo da chamada crítica de rodapé, na qual o crítico brasileiro também chamado de “homem de letras”, estava fundamentalmente ligado à não-especialização e utilizava-se de um ambiente muito específico para exercitar a crítica, que era o jornal. Entretanto, colunas, rodapés e suplementos literários abrigavam posturas conflitantes a respeito do exercício da crítica. Com a criação das Faculdades de Filosofia no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos de 1930, surge de um modelo de crítico ligado a especialização acadêmica, cujas formas de expressão seriam o livro e a cátedra, deixando, desta maneira, estes conflitos cada vez mais nítidos.

Toda produção discursiva é legitimada por um lugar social. Na década de 1970, Michel De Certeau, em **A operação historiográfica**,

afirmava que pensar a relação do trabalho dos historiadores no tempo é pensar acerca de uma **operação** que combina um **lugar social**, uma **prática** científica e uma **escrita**. Neste caso em especial tanto o jornal quanto a academia podem ser pensadas como veículos de saber, na qual podemos observar “um mesmo movimento que organiza as idéias que nelas circulam”, sendo “impossível analisar o discurso independentemente da instituição em função da qual ela se organiza silenciosamente”⁶. A instituição não dá apenas uma estabilidade social a produção de saber. “Ela a torna possível, e sub-repticiamente, a determina”⁷.

De acordo com Flora Süssekind o crítico de rodapé apresentava três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência (já que se travava de convencer rapidamente leitores e antagonistas) e a adaptação às exigências a ao ritmo industrial da imprensa, ou seja, a uma publicidade, uma difusão bastante grande, e, por fim, a um diálogo estreito com o mercado e movimento editorial seu contemporâneo⁸.

Neste solo comum da crítica jornalística, ocupando pés de página ou colunas exclusivas, apresentavam-se então os nomes mais diversos: Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, Olívio Montenegro, Agripino Grieco, além do onipresente Álvaro Lins que, segundo Carlos Drummond de Andrade pode ser considerado “o imperador da crítica brasileira entre os anos de 1940 e 1950”, que colaborava regularmente com os jornais *Correio da Manhã (RJ)*, *Diário Pernambuco*, *Diário de Notícias (BA)*, *Jornal do Comércio (PE)*⁹.

Podemos observar que há dois paradigmas de crítica em disputa bem refulgentes, de um lado, o “Homem de Letras” e de outro o crítico universitário. Ambos se encontravam momentaneamente, lado a lado, nas páginas da imprensa diária. Inicia-se uma mudança nos critérios

de validação daqueles que exercem a crítica literária. O que legitimava a crítica literária nas primeiras décadas do século XX, não o fazia em meados dos anos de 1940. Estes acontecimentos fazem surgir um intelectual cuja efigie não cabe mais nas funções do jornalista ou do crítico cronista até então supervalorizadas.

Exemplar do poder de tais funções chegaram a garantir para seus portadores é o caso de Humberto de Campos, capaz não apenas de forçar Paulo Barreto (João do Rio) a interromper a seção "Pall-Mall Rio" publicada em *O País*, depois de parodiá-la impiedosamente durante o segundo semestre de 1916 no jornal *O Imparcial*; como também de vencer, sem muito esforço, Lima Barreto na disputa de uma vaga na Academia Brasileira de Letras em 1919¹⁰.

Em meados de 1940 anunciava-se a crescente perda de poder do intelectual sem especialidade, deste "leitor-que-sabe-tudo", que dominava o jornalismo literário. Em prol de um modelo, universitário, de crítico.

A passagem daquilo que Sússekind denomina de crítico-cronista para o *crítico-scholar* incluía, portanto, um terceiro elemento, institucional, no que tange às vicissitudes por que passou a crítica literária brasileira: a universidade. Segundo Carlos Guilherme Mota, foi no final dos anos de 1940 que os resultados do trabalho universitário se fizeram sentir¹¹. Para Antonio Candido, um dos mais importantes resultados é a formação de um pensamento radical de classe média, marca registrada da geração de 1945, à qual Candido é pertencente¹².

"Críticos, críticos e mais críticos",¹³ assim definia Antonio Candido em depoimento para nova geração em 1945. Ao contrário da geração anterior do modelo tradicional de crítico, que agora passava a ser observado com desconfiança por gerações de críticos e críticos-scholars, ressaltava-se que todos começavam pelo artigo de crítica, como os seus maiores começavam pela poesia. Neste sentido Sússekind aponta

que podemos compreender os embates como os de Candido e Oswald de Andrade, em 1943, e de Afrânio Coutinho e Álvaro Lins durante a década de 1950¹⁴. Neste jogo não está apenas a avaliação da obra de ficção de Oswald, num caso, ou o destino da crítica de rodapé, no outro. Mas, sobretudo, as normas que passam a regular o exercício do comentário literário e a qualificar ou desqualificar os que se dedicam a ele, agora segundo critérios de "competência" e "especialização" originários da universidade.

Especialização implicaria, pois, inevitáveis restrições tanto nos assuntos a serem abordados pelos críticos, quanto pelos mesmos critérios de reconhecimento de sua qualificação. Desta maneira, parecia uma perda de poder iminente, no que se referia ao crítico, e necessária delimitação de campo tanto para produção crítica quanto para a ficção, como explicou Antonio Candido em "Literatura e Cultura de 1900 a 1945":

Vista a luz da evolução literária, esta divisão do trabalho significa o aparecimento de um conflito no interior da literatura, na medida em que esta se vê atacada em campos que haviam sido até aqui (numas fases mais, noutras menos) seus campos preferenciais. Um Alencar ou um Domingos Olímpio eram, ao mesmo tempo, o Gilberto Freire e o José Lins do Rego em seu tempo; a sua ficção adquiria significado de iniciação ao reconhecimento da realidade do país. Mas, hoje os papéis sociais dos romancistas e do sociólogo já se diferenciaram, e a literatura deve retrair, se não profundidade, certamente o âmbito da sua ambição¹⁵.

De certo modo, era também assim que a crítica universitária atuava sobre o jornalismo literário de 1940 e 1950: como uma retração no âmbito de sua ambição. Daí, o comentário de Candido na **Folha da Manhã** de 11 de julho de 1943: "A distinção entre os limites da crítica é uma questão mais cultural do que específica. A medida que se vai enriquecendo uma cultura, as suas produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente, se diferencia também"¹⁶.

Nos sub-itens que se sucedem irei apontar aonde se encaixa meu objeto, que é a visão de um historiador (Sérgio Buarque de Holanda) e crítico literário que surgiu no período modernista e observou com acuidade as mudanças tanto da crítica, quanto da literatura, **flutuando** pela semana de 1922 e passando para as linhas estetizantes da geração de 1945.

1.2. Modernismo pelo viés da crítica literária

O estudo da história literária coloca-nos sempre diante de dois problemas fundamentais, quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais as relações que o movimento mantém com outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época.¹⁷

Para retornar à distinção apresentada pelos “formalistas russos”¹⁸ diríamos que se trata, na história literária, de situar o movimento inovador: em primeiro lugar dentro da série literária, a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. Decorre daí que qualquer nova proposição estética deverá ser encarada em duas faces (complementares e, aliás, intimamente conjugadas; não obstante, às vezes relacionadas em forte tensão): enquanto **projeto estético**, diretamente ligada às modificações operadas na linguagem, e enquanto **projeto ideológico**, diretamente atada ao pensamento (visão de mundo) de sua época.

De acordo com João Luiz Lafetá, essa distinção que pretendemos

usar no exame de um aspecto do Modernismo brasileiro é útil porque operatória; não podemos, entretanto correr o risco de torná-la mecânica e fácil: na verdade o **projeto estético**, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu **projeto ideológico**. Deste modo, é possível concluir que, a despeito de sua artificialidade, a distinção estético/ideológico, desde de que encarada de forma dialética, é importante como instrumento de análise. Distinguimos o **projeto estético** do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu **projeto ideológico** (consciência do país, desejo de busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções).¹⁹

A experimentação estética é revolucionária e caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese ou representação direta da natureza, mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia, subverteu assim os princípios da expressão literária.²⁰ Por outro lado, inserindo-se dentro de um processo de conhecimentos e interpretação da realidade nacional, característica de nossa literatura, não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, não procurou abalar toda a visão do país que subjazia à produção cultural anterior à sua atividade.

Nesse ponto de encontro, aliás, uma curiosa convergência entre projeto estético e ideológico: assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urba-

nização enfim, pelo desenvolvimento do país, iriam estalar e desaparecer em parte. Segundo Lafetá, o Modernismo destruiu as barreiras dessa linguagem "oficializada", acrescentado-lhe a força ampliadora e libertadora do folclore e da literatura popular.²¹

Tal consciência entre o estético e o ideológico se deve em parte à própria natureza da poética modernista. O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas européias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do cultural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. O senso do fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística.²² Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular, distorcendo assim nossa realidade, e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século.

Outro fator que permite essa convergência é a transformação sócio-econômica que ocorre então no país. O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o conseqüente processo de urbanização por que passamos nessa época, começam a configurar um Brasil novo. A atividade de industrialização já permite comparar uma cidade de São Paulo, no seu cosmopolitismo, aos grandes centros europeus. Esse dado é decisivo já que a literatura moderna está em relação com a sociedade industrial tanto na temática quanto nos procedimentos. Lafetá expõe, que no Brasil a arte moderna não nasce com o patrocínio dos capitães-de-indústria; é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os

escritores e artistas da nova corrente. Lafetá cita a obra **Movimento Modernista** de Mario de Andrade onde o autor afirma com humor: "Nenhum salão de ricaço tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais..."

A convergência de projeto estético e de projeto ideológico deu as mais radicais, mais tipicamente modernistas do movimento: o **Miramar** e o **Serafim**, Oswald de Andrade, o **Macunaíma** de Mario, a contundência estética da poesia **Pau-Brasil**. A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional. Daí a força renovadora modernista, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinqüenta anos depois, faz com suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda.

Em seguida, dando continuidade irei adentrar em algumas das visões acerca da geração de 1945, aproximando-me assim de meu objetivo que é a visão de Sérgio Buarque de Holanda a esta geração.

1.3. A pluralidade da geração de 1945

Os autores que integraram a Geração de 1945, entre eles Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e Lêdo Ivo, são também admitidos como neomodernistas, e apresentam como traço comum à busca de um maior rigor na elaboração poética. O mais curioso, de acordo com Wilson Martins é que, paralelamente à doutrina da responsabilidade política do escritor e do artista, composta a suposta gratuidade da estética do Modernismo (condenada por Mario de Andrade), tomavam corpo às tendências estetizantes da chamada "geração de 45"²³. Devido a essa preocupação, foram chamados de "neoparnasianos" por seus opositores. Ainda que retomem certos princípios característicos do Parnasianismo²⁴,

e mesmo do Simbolismo, todos esses autores se filiaram ao movimento modernista, inclusive João Cabral de Melo Neto, que se incluía entre a Geração de 1945, mas que, segundo os críticos, não pode ser enquadrado em grupo nenhum, tamanha a originalidade de sua obra.

Martins aponta que se não era o retorno, era a reinclusão do Parnasianismo em nossa história literária, assim como a poética tradicional seria reincorporada pelos escritores da “geração de 1945”²⁵. O curioso é que a crítica dos “homens de 22”, a de Mario de Andrade ou a de Sérgio Milliet, já era clara e espontaneamente estetizante, o que lhe conferia inesperada afinidade com o novo quadro de valores.

Como estamos vendo os críticos da “geração de 45” eram, simultaneamente, alguns “homens de 22”, como Alceu Amoroso Lima o já citado Sérgio Milliet, e os que pertenciam à camada geológica posterior, como Álvaro Lins e Antônio Cândido. Mas, como se definia, em perspectivas críticas, a “geração de 45”? Foi, antes de mais nada, um retorno ao esteticismo e à retórica, no que mostrava consanguínea com novas concepções críticas e vice e versa, marcando, com clareza e decisão, o primeiro passo em direção ao formalismo. Para Wilson Martins, a posição da “geração de 45” era deliberadamente antimodernista e assim foi tomada em seu período de esplendor, ainda que se registrasse, nos últimos anos, dois esforços complementares de reconstrução histórica: um, para conciliá-lo com o movimento de 1922, em vez de opor-se a ele; outro, para criar-lhe, retrospectivamente, uma doutrina coerente, tentativas, desnecessários acentuar, inconciliáveis e contraditórias entre si²⁶.

Mas ser da geração de 45 é isso exatamente: colocar acima de regionalismos, academismos, versilibrismos, modernismos e outros preconceitos peremptos o clima de objetividade artística, o espírito de pesqui-

sa estética, sem desprezo por nenhuma solução de amplitude literária ou humana. Isso tudo mostra sem avareza que, quando um grupo de poetas jovens de São Paulo lançou, em dezembro de 1947, a *Revista Brasileira de Poesia*, e defendeu, no congresso de maio de 1948, a tese de uma nova poesia no Brasil, não estava tentando temerariamente a tomada do “poder poético”: estava no exercício de uma missão que lhe fora outorgada pelos próprios teóricos do movimento literário de 1922. Estamos, portanto diante de um problema: temos a Geração de 45 e não temos ainda definidos nitidamente os seus característicos. O modernismo, ao contrário do que afirmei em minha tese de 48, não foi, portanto superado. Os poetas de 45 não se consideram apenas reformadores do modernismo, mas os seus melhores intérpretes²⁷.

Para Afrânio Coutinho, “com a geração de 45 a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pelo movimento de 22, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode”²⁸. É preciso lembrar, aliás, que essa preocupação com a forma já vinha se apresentando em poetas da geração anterior, como Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima.

Recursos como os poemas-piada, o prosaísmo e a aparente falta de construção haviam sido utilizados pela primeira geração modernista para combater o rigor formal parnasiano. Consolidado o movimento, porém, esses recursos começaram a parecer excessivos para bom número de poetas, que procuraram retomar formas tradicionais, ainda que recriando-as com novos ritmos. Os poemas **Cabelos, os Meus Cabelos**, de Péricles Eugênio da Silva Ramos²⁹, e **Soneto Ocasional**, de Domingos Carvalho da Silva³⁰, são exemplares dessa retomada do apuro formal. Outros traços formais relevantes seriam a busca da precisão da linguagem, a contenção emocional, a tendência estetizante e o estudo das teorias poéticas.

No campo temático, os autores da Geração de 1945 manifestaram preferência pela poesia existencial e social. O poema **Com a Poesia no Cais**, de Domingos Carvalho da Silva³¹, ilustra o compromisso social e a postura crítica diante da realidade que caracterizam os autores do período, e que alcançam alto grau de expressividade em **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto³².

Dando seqüência a esse capítulo, por fim, irei denotar as idéias de Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário, já que meu objetivo neste trabalho é a visão do historiador (Sérgio) acerca da geração posterior ao movimento modernista, a geração de 1945. Doravante demonstrarei como o olhar de Sérgio Buarque historiador influencia diretamente o que concerne a crítica literária.

1.4. Sérgio buarque de holanda o historiador crítico literário

Sérgio Buarque de Holanda, historiador de notoriedade que inicia sua carreira como crítico literário no período modernista. Sérgio deu início ao exercício da crítica nos primeiros meses de 1920, quando seus artigos começaram a circular pelas páginas do **Correio Paulista**.

Quem lê a trajetória intelectual do jovem Sérgio Buarque de Holanda, recuando, por exemplo, à fase da convivência com Afonso d' Escragnoille Taunay, no velho Colégio São Bento e das escapadas do Café Vienense em companhia dos futuros modernistas Mario e Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Rubens Borba de Moraes, desde logo se apercebe de que muito cedo despontariam nele as duas faces do grande intelectual que muito em breve viria a ser, a do historiador e a do homem de letras³³.

Um das contribuições mais originais de Sérgio Buarque de Holanda à crítica literária vem justamente de sua sensibilidade de historiador. De acordo com Antonio Arnoni Prado, Sérgio tinha consciência

de que o primeiro passo da crítica está na própria elaboração do poético, em cada passo em cada época, as tarefas que assumem em face desse processo aprofundam os reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar em seu público e em sua época.³⁴

Da perspectiva de Sérgio, não há como compreender o esforço de criação poética fora das circunstâncias históricas, sociais ou culturais que correspondem ao instante de criação da obra em si mesma.³⁵ O efeito que lhe interessa mostrar é o de que, apesar das aparentes dissonâncias entre a lógica da ficção e a leitura de seu significado no momento em que se instaura, perdura sempre entre eles um traço de união que as torna inconfundíveis.

Para João Ricardo de Castro Caldeira, o caminho que Sérgio Buarque segue para esta constatação vem pelo estudo das circunstâncias. Nas mãos de Sérgio, os diários, as cartas, a crônica de uma vida ou de uma época, a leitura histórica, ao contrário de meras referências, entram como fundamentos na busca desta unidade entre o **homem que pensa e o homem que sente**, de cuja perspectiva procura aproximar-se para compreender as diferentes instâncias que cercam as relações entre o universo da obra e o universo de seus leitores.

Num dos primeiros artigos que publicou na imprensa quando ainda tinha vinte anos, já era clara no cronista que surgia a tendência para farejar o estético nas transformações do cotidiano. De acordo com Antonio Arnoni Prado, já se revelara pelas páginas do **Correio Paulista** a intuição de historiador que seria, ao rastrear na evolução da nossa vida literária os programas com que as diferentes gerações se empenhavam na identificação de um estilo genuinamente nacional³⁶.

Muito mais que um crítico meticuloso é paradoxalmente o faro de historiador que, na crítica de Sérgio Buarque, contribui para enriquecer

a dimensão estética da literatura.³⁷ Na verdade, era a maneira que interrogava essas convergências que dava singularidade a tudo que leu e escreveu enquanto crítico. Sérgio Buarque de Holanda tem uma distinção de outros críticos, ele não procurava dentro da literatura a relação com a história, e muito menos que é da perspectiva da história que se situava para conceber suas reflexões literárias.

Segundo Caldeira, seu foco era uma espécie de **olho móvel a flutuar** sobre o que chamou de **paisagem transcendente** da obra, ou seja, aquele plano virtual que não pertence efetivamente ao mundo histórico nem ao mundo da ficção, “a dimensão em que nasce e se expande o núcleo da composição, a inteligência central e a moldura da verdade ficcional legitimada como símbolo à parte, mas interferindo vivamente nas instâncias da realidade do mundo em que se insere.”³⁸

Segundo João Ricardo da Costa Caldeira, Sérgio transcende a essas mediações para ajustá-las ao campo virtual de onde a crítica literária pode contribuir para recriar os momentos essenciais no processo de composição da obra. No entanto, “se a meta é a fisionomia literária, o modo de compreendê-la não deixa nunca de pressupor a análise minuciosa do conjunto das circunstâncias de quem depende o seu processo de significação e leitura no tempo e no espaço em que essa obra vai circular.”³⁹

No entanto, antes de avançar na direção sugerida, seria interessante retomar uma consideração feita por Sérgio Buarque de Holanda sobre este período de militância na imprensa. Ao ser inquirido anos mais tarde por Homero Senna a propósito da lição que havia recolhido desta atividade, ele respondia de maneira paradoxal que não se considerava um crítico literário. E completava sua resposta com as seguintes palavras:

A função, que desempenhei por algum tempo, de analisar obras alheias nu rodapé de crítica, foi-me útil Poe que me obrigou a variar, mas confesso que tive de fazer um grande esforço para exer-

cê-la. Obrigado a tratar de assuntos que não eram, muitas vezes, de minha especialidade, a crítica, para mim, foi uma experiência interessante e fecunda. Abandonei-a, porém, porque nela não me sinto à vontade. E deste então venho recusando sempre as oportunidades que me têm surgido de voltar a esse gênero⁴⁰.

No final da década de 1920, Sérgio Buarque partiria para Berlim. Não obstante, contrariando sua afirmação de que não era crítico literário, ele voltaria na década de 1940 e 1950 ao exercício da crítica na imprensa brasileira, depois de uma fase de profundo desinteresse pela poesia e ficção, “o crítico que agora nos fala é o modernista que adapta novos conceitos sobre a transformação do romance”. Na verdade segundo Arnoni Prado, Sérgio acreditava que os homens de 1940, por força do modernismo ainda permaneciam românticos, daí recuperar, como 1922 recuperou, a idéia de que **em todo verdadeiro poeta existe um crítico vigilante e enérgico** que não é lícito separar em nome da sistematização pedagógica ou de um programa a seguir.

Para Sérgio Buarque de Holanda, o **crítico ideal** seria aquele que conseguisse ajustar-se, enriquecendo-o de perspectivas novas, aquele momento da obra em que a consciência crítica transmuda em criação literária, tarefa ao seu ver inviável, mesmo levando em conta “que o rumo que esse alvo parece indicar representa a única alternativa provável para as formas de subjetivismo que têm impedido com freqüência para as formas de subjetivismo que têm impedido com freqüência na crítica”⁴¹. O esforço crítico, neste caso, deveria “ser íntimo do ato de criação e eminentemente associado aos horizontes e experiências pessoais do autor criticado”⁴², desta maneira, incluindo o seu clã e sua época.

Ao apresentar o seu livro **Tentativas de Mitologia** (1979), ele indicava o percurso complexo de seu aprendizado. As palavras de Sérgio eram: “Só eu sei o que isso me custou de aplicação obstinada, as vezes quase desesperada, de arrebatamentos, vigílias, insônias, leituras ou releituras, paciências, impaciências, horas de transe e desfalecimento”⁴³.

2. MODERNISMO X A GERAÇÃO DE 1945

Na primeira parte deste trabalho foi demonstrado a questão da crítica literária no Brasil, especificamente aquela crítica apontada como “moderna” que tem início a partir da década de 1930. Foi evidenciado que o ambiente da crítica literária era um espaço muitas vezes conflituoso, onde a crítica de rodapé se “digladiava” com um outro tipo de crítica que passou a existir em meados da década de 1930. Com surgimento das Faculdades de Filosofia no Rio de Janeiro e em São Paulo esse lugar social torna-se cada vez mais rixoso, pois, com o aparecimento deste crítico acadêmico a crítica de rodapé começou a se esfalçar.

O objetivo deste trabalho é apontar a visão de um historiador crítico literário acerca de uma geração que surgiu após o período “heróico” do modernismo, a chamada geração de 1945. Sérgio Buarque de Holanda tem uma visão distinta sobre a literatura e a crítica literária, busca não um olhar generalizante, mas sim uma visão mais pontual acerca dos movimentos literários que emergiram no decorrer de sua vida intelectual.

Sérgio Buarque como membro do movimento modernista atua na crítica literária de maneira conspícua. Respalado em sua genialidade de historiador perpassa pelos ambientes literários promovendo um discurso dispar muitas vezes com escárnio, como só um membro do modernismo poderia fazer. O que podemos notar é que é a égide de historiador que transforma sua crítica em algo fecundo.

Para dar significado ao pensamento de Sérgio Buarque será necessário redigir alguns adágios no que tange os movimentos literários aqui propostos, ou seja, o Modernismo e mais especificamente a Geração de 1945. Os autores que serão utilizados são considerados “clássicos” no que se refere a história da literatura. Utilizarei quatro autores:

Antonio Cândido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e Wilson Martins demonstrando seus antagonismos e seus complementos.

Quando falamos em história da literatura, é freqüente imaginar que a tarefa do historiador se resume a acompanhar, através dos tempos, o percurso de um objeto a que se chamou literatura. Um questionamento exposto por José Luis Jobim é se realmente existiria este objeto, que permaneceria o mesmo, desde a sua criação, para vários e sucessivos receptores⁴⁴.

O que a própria história da literatura nos mostra é que houve sucessivas e diferentes representações daquilo a que chamamos “literatura”. Ou seja, a nossa civilização ocidental concebeu de modos diferentes o que denominou “literatura”: dependendo do momento, do ponto de vista, do lugar a partir do qual se fala, ela pode não ser a mesma coisa. Desta maneira, uma parte do problema da história literária consistiria em investigar quais foram as representações que se construíram para este termo.

De acordo com Jobim, se produzimos uma história da literatura partimos do pressuposto de que um determinado universo de autores e obras, consagrados como clássicos pelo cânon que herdamos, constitui necessária e suficientemente nosso objeto⁴⁵, no entanto, teremos um resultado diferente do que se partimos do pressuposto de que a primeira tarefa do historiador é a de determinar seu objeto. Neste caso, como aponta o próprio autor, a própria definição, bem como os critérios que a fundamentam, seria parte daquela tarefa.

Cada época tem seu quadro de referência para identificar a literatura, tem suas **normas estéticas**, a partir das quais efetua julgamentos. Em outras palavras, cada época tem suas convenções, valores, visões de mundo, formando um certo universo, cujos elementos interdependentes mantêm entre si relações associativas e funcionais, em

constante processo⁴⁶. Uma obra pode ser considerada literária (ou não) em função de um julgamento (crítica literária) que, em cada período, é consequência das normas estéticas a partir das quais se julga. Ou seja, considerar um texto como literário (ou não) dependerá do contexto.

2.1. Afrânio Coutinho⁴⁷: a fase estética do modernismo

O Modernismo não se restringiu à Semana de 1922, nem tampouco à fase heróica de 1922 a 1928 ou 1930. Modernismo, como aponta Afrânio Coutinho, é o período que, inaugurado pela Semana, vem até nossos dias, valorizando o espírito moderno, o atual e novo, em detrimento do passado⁴⁸. O nome vai perdendo o caráter ou sentido restrito da origem, aquele sentido revolucionário de moderno, efêmero, presente, para então assumir o tom de uma definição de toda época estilística. Tende, pois, a estratificar-se e convencionar-se como denominação.

Desta maneira como aponta Coutinho, não é justo declarar como fizeram alguns autores, que o Modernismo morreu.⁴⁹

Estudado na sua evolução, distingue-se nitidamente no Modernismo uma sucessão de fases, a que corresponderam diferenças das várias gerações em sua atitude perante a vida e a arte. Não obstante, as diversidades dos grupos que viveram o movimento durante essas fases, divergências regionais ou doutrinárias, cada camada ou fase, vista em perspectiva, ofereceu certa camada ou fase, vista em perspectiva, ofereceu certa unidade geral.⁵⁰

De acordo com Afrânio Coutinho em a **Introdução a Literatura no Brasil**, Tristão de Ataíde divide o movimento em três fases: o Pré-modernismo, o Modernismo, o Pós-modernismo, situando-se a Semana de 1922 no início da segunda fase, que, por sua vez se estenderá

até cerca de 1930. Desta maneira, visto por este olhar, o Modernismo propriamente dito compreende três gerações diferentes e sucessivas, as de 1922, 1930 e 1945. “A primeira fase, de 1922 a 1930, a que corresponde a denominação de Modernismo, de Tristão de Ataíde; a segunda fase de 1930 a 1945, corresponde a designação de Pós-modernismo; a terceira fase, de 1945 em diante, a que corresponde com o estereótipo de Neo-modernismo, do mesmo crítico”⁵¹.

Na pesquisa histórica é um lugar comum afirmar que os eventos anteriores vêm antes dos posteriores, os antecedentes antes dos consequentes, as causas antes dos efeitos e assim por diante. Certamente, se adotarmos essa perspectiva, diremos que o Pré-modernismo vem antes do Modernismo, ou aquele é antecedente e este consequente. Mas será que não poderíamos dizer que foi o consequente que gerou o antecedente? Afinal, sabemos que o Pré-modernismo só virou antecedente depois do Modernismo ter ocorrido: a criação deste termo determinou a criação daquele, e não o contrário. Em outras palavras, ao criar o termo Pré-modernismo, o que o historiador fez foi traduzir uma tentativa de descrever o antecedente a partir do consequente, uma tentativa de representar o que vem antes a partir da imagem do vem depois⁵².

O que podemos observar, contudo, é que não parece haver discrepância de tal ordem entre essas fases que justifiquem os prefixos *pós* e *neo* antepostos a palavra Modernismo, que dariam a entender alterações radicais da mesma. Como bem observou Wilson Martins, que ressalta a distância relativa em que nos encontramos é a unidade temporal do movimento, apesar das diferenças regionais, grupais ou geracionais, é o caráter “modernista” das várias gerações literárias brasileiras desde 1922⁵³.

Cada geração que participou o movimento tendo trazido a sua tendência marcada, o seu texto “colorido”, era aparentemente natural que as várias fases oferecessem fisionomia estética especial, em conformidade com as tendências e preferências da geração dominante. Era assim que a primeira fase é a da ruptura, executada pela geração de 22. Era uma geração revolucionária, tanto na arte quanto na política. Seu objetivo, segundo Coutinho, era a demolição de uma ordem social e política fictícia, colonial, uma arte e uma literatura artificiais, produzidas à custa da mimese estrangeira, desligada da realidade nacional. Deste modo, esta primeira fase era uma geração “moderna”, que se rebelou contra toda a sorte de “passadismo”, em nome dos interesses do seu presente e das aspirações do futuro. Era uma geração crítica e anarquista, uma geração de combate, cujas armas foram a piada, o escárnio, a agitação, o escândalo, e não é de espantar que haja despertado a reação da injúria, vaia, apupo, descompostura com bem aponta Coutinho⁵⁴.

Destarte, a primeira fase é heróica, aventureira, romântica, polêmica, destruidora, caótica. Seus anos mais fecundos foram, como diz Manuel Bandeira, de 1924 a 1930, “os anos de maior força e valor”⁵⁵. Ela abriu caminho, pela ânsia de pesquisa estética e de liberdade criadora, para o esplendor do movimento, na segunda⁵⁶. Foi uma fase predominantemente “poética”, em que se firmaram as principais conquistas formais e estéticas do movimento no terreno da poesia. Seus agentes foram os que fizeram a Semana ou surgiram do remoinho por ela provocado, e já estavam relacionados nos diversos grupos da Semana e depois dela.

A segunda fase do movimento modernista colheu os resultados da precedente, substituindo o caráter destruidor pela intenção construtiva, “pela recomposição de valores e configuração da nova ordem estética”⁵⁷. Com a batalha chegando ao derradeiro, doravante os membros da

nova geração tiraram os efeitos do desmonte e aplicaram novas fórmulas estéticas obtidas com a revolução em tentativas de novas sínteses.

A poesia prossegue a tarefa de purificação de meios e formas iniciada antes, ampliando a temática na direção da inquietação filosófica e religiosa, com Vinício de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, ao tempo em que a prosa alargava sua área de interesses para incluir preocupações novas de ordem política, social e econômica, humana e espiritual. À piada sucedeu a gravidade de espírito, a seriedade de alma, propósitos e meios. Uma geração grave, preocupada com o destino do homem e com as dores do mundo, pelos quais se considerava responsável, deu à época uma atividade excepcional⁵⁸.

Apesar da frequência da poesia, sob a perspectiva de Afrânio Coutinho, foi principalmente na prosa que esta fase mais se elevou, desde quando, em 1928, com *A Bagaceira* de José Américo de Almeida e **Macunaíma** de Mario de Andrade, se iniciava a “década do romance” modernista⁵⁹, início ruidoso de uma era de extraordinário esplendor, em se distinguindo uma plêiade de artistas dotados de poderosa capacidade criadora.

Por fim, uma terceira fase a chamada geração de 1945, para a qual Coutinho assinala que haveria um apuramento formal cada vez mais preciso, a um esforço de recuperação disciplinar, contenção emocional, severidade de linguagem, no campo da poesia. Na ficção, haveria uma certa estagnação do romance, enquanto se procurava revitalizar o conto, à custa de novas experiências no plano da linguagem, da pesquisa psicológica, da técnica expressionista. Um grande fato a ser delineado era a revelação de João Guimarães Rosa.⁶⁰

Diversas revistas tiveram um papel relevante nessa fase: **Clã** (Fortaleza), **Edifício** (Belo Horizonte), **Joaquim** (Curitiba), **Orfeu** (Rio de Janeiro), **Revista Branca** (Rio de Janeiro), **Sul** (Florianópolis), **Planalto** (São Paulo). Esta nova geração como aponta Coutinho é

a máxima no plano da crítica a grande contribuição da fase, com a superação dos velhos métodos impressionistas e o debate em torno da nova crítica de cunho estético. O autor chama esse período de a fase **estética** do Modernismo.

2.2. Antonio Candido⁶¹: Neoparnasianismo

A denominação de Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos intimamente ligados: um movimento, uma estética e um período. O movimento surgiu em São Paulo com a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922, e se ramificou depois pelo país, tendo como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Correspondeu a ele uma teoria estética, nem sempre claramente delineada, e muito menos unificada, mas que visava sobre tudo a orientar e definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. Estes fatos, segundo Antonio Candido tiveram o seu momento mais dinâmico e agressivo até mais ou menos 1930, abrindo-se a partir daí uma nova etapa de manutenção, cujo término se tem localizado cada vez mais no ano de 1945⁶².

De acordo com Antonio Candido, se fizermos uma simples inspeção nos números veremos que o Modernismo se vincula estreitamente a certas transformações da sociedade, determinadas em geral por fenômenos exteriores, que vem repercutir em todo nosso contexto. O Centenário da Independência, a Guerra Mundial (1914 – 1918), a fundação do Partido Comunista Brasileiro, entre outros acontecimentos trazem elementos novos ao panorama material e espiritual da realidade brasileira.

Portanto, seja tomado como movimento renovador, seja como nova estética, seja como sinônimo da literatura nos últimos quarenta anos, o Modernismo revela, ao seu ritmo histórico, uma adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea. “De fato, nenhum outro momento da literatura brasileira é tão vivo sob este aspecto; nenhum outro reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tanta liberdade criadora, os movimentos da alma nacional”⁶³.

Os modernistas de 1922 nunca se consideraram componentes de uma escola, nem afirmaram ter postulados rigorosos em comum. O que os unificava como aponta Candido, era um grande desejo de expressão livre e a propensão para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, a emoção pessoal e a realidade do país. Por isso, não se cansaram de afirmar que sua contribuição maior foi a liberdade de criação e expressão. Ou como dizia Ronald de Carvalho, “cria o teu ritmo livremente”⁶⁴.

Este conceito é relativo, pois em arte não há originalidade absoluta. No Brasil, ele significou principalmente libertação dos modelos acadêmicos, que haviam consolidado entre 1890 e 1920. Em relação a eles, os modernistas afirmaram a sua libertação em vários rumos e setores: vocabulário, sintaxe, escolha dos temas, a própria maneira de ver o mundo⁶⁵.

O que se nota nitidamente é que do ponto de vista estilístico, os modernistas pregaram a rejeição dos padrões portugueses, buscando uma expressão menos colonial, próxima do modo de falar brasileiro.

Um renovador como Mario de Andrade começava os períodos pelo pronome oblíquo, adotava a função subjetiva do pronome se, abandonava inteiramente a segunda pessoa do singular acolhia expressões e palavras da linguagem corrente, procurava incorporar na escrita o ritmo da fala e consagrar literariamente o vocabulário usual⁶⁶.

Mesmo quando não procuravam subverter a gramática, os modernistas promoveram uma valorização diferente do léxico, paralela à renovação dos assuntos. O seu desejo principal como demonstra *Candido*, foi o de serem atuais, exprimir a vida diária, dar estado de literatura aos fatos da civilização moderna⁶⁷. *Candido* expõe que é um **verdadeiro desafio a convenções** um poema de Mario de Andrade denominado **O poeta come amendoim**⁶⁸. Replicando ao famoso verso de Tomás Antonio Gonzaga, **Eu tenho um coração maior que o mundo**⁶⁹, Carlos Drummond de Andrade dirá: “Não, meu coração não é maior que o mundo. É muito menor”⁷⁰.

O Modernismo levou muito mais longe do que o Romantismo a subversão dos gêneros literários. Antes de mais nada houve uma espécie de permuta, nas palavras de *Candido*: “a poesia aproximou-se do ritmo, do vocabulário, dos temas da prosa; a prosa de ficção adotou resolutamente processos de elaboração da poesia, como é notório na fase dinâmica de 1922 – 1930”⁷¹.

Na poesia, notava-se desde logo um abandono das formas poéticas consagradas, que haviam sido cristalizadas pelo Parnasianismo. Há uma espécie de extravasamento geral de lirismo, sob os quais não podemos mais observar as estruturas tradicionais, a não ser quando o poeta, intencionalmente, as práticas em sentido quase humorístico, ou com qualquer outra intenção, como é o caso da **Louvação da Tarde**⁷², de Mario de Andrade, composta de “decassílabos brancos de grande beleza, ordenados numa meditação de nítido corte pré-romântico transposta para o estilo colonial”⁷³.

O verso livre não tem número determinado de sílabas e obedece à necessidade interior do poeta. Os modernistas usaram desde o verso livre marcadamente ritmado, dotado de harmonia e melodia, até o ver-

so prosaico, isto é, quase se confundindo com o ritmo da prosa, para mostrar que a poesia esta na essência do que é dito e na sugestão, ou no choque das palavras escolhidas, não nos discursos formais. O verso livre **Morte da Índia**⁷⁴ de Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, é cantante, amplo, podendo ser facilmente aceito por um ouvido habituado à versificação tradicional. Contudo, em **Procissão de enterro**⁷⁵ de Oswald de Andrade a poesia é sincopado, dura, sem melodia, correspondendo ao movimento do tema e ao desejo de ferir o hábito.

É preciso considerar, para compreender a natureza e a eficácia do verso livre modernista, que ele corresponde a uma alteração profunda da música contemporânea, ao impressionismo musical, ao atonalismo, ao uso sistemático da dissonância, à divulgação do jazz, à dodecafonía⁷⁶.

É preciso assinalar que o humorismo não era considerado elemento aceitável pela poesia “séria” tradicional. Uma das grandes conquistas dos modernos foi introduzi-lo, sob a forma de ironia ou de paradoxo, utilizando-o como instrumento de análise moral, aprofundamento das emoções e senso da complexidade do homem e do mundo. Exemplo são os poemas de Carlos Drummond de Andrade **Dentaduras Duplas**⁷⁷ e **Pedra no Caminho**⁷⁸, poema da maior seriedade, feito de patético e lucidez. O que podemos observar na verdade é que excluídos os aspectos malabarísticos e os poemas para escandalizar a opinião conservadora, o Modernismo se caracteriza por um fervor excepcional no considerar a alma e o mundo; uma sinceridade que anima inclusive os versos pitorescos.

Na fase combativa do Modernismo, a prosa não teve o realce da poesia, mas sofreu uma transformação de igual significado, seja na ficção, seja no gênero muito importante dos escritos polêmicos e en-

saísticos, que procuravam definir e defender o movimento. Em ambos os casos, assumiu feições novas. É o que se vê nas experiências decisivas de Oswald de Andrade: os artigos, os manifestos, sobretudo o romance **Memórias Sentimentais de João Miramar**, em que a realidade é trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo a sugestão, à alusão, a metáfora e o trocadilho.

A experiência de Mario de Andrade como expõe Candido, se processou em sentido algo diverso, visando sobretudo à experiência léxica e sintática, com forte apoio na fala coloquial, caso do romance **Amar, Verbo Intransitivo**⁷⁹. À prosa de ensaio, Mario levou a mesma liberdade, contribuindo para quebrar a solenidade e fazer dela um instrumento flexível e vivo, aproximando o leitor do autor, o que foi de modo geral, uma conquista definitiva dos modernos. Quando penetrou nos domínios da lenda, em *Macunaíma*, acentuou tanto os elementos poéticos quanto as liberdades de vocabulários, tentando inclusive, como ficou dito, incorporar certos torneios das línguas indígenas⁸⁰. Mesmo quando não foi até as ousadias experimentais, à prosa modernista, por entre amaneiramentos e exageros, conseguiu desfazer o corte lusitano do nosso estilo literário médio e nacionalizar o modo de escrever, muito mais radicalmente do que havia sido tentado antes.

Para Antonio Candido o mais certo é reservar a designação de Modernismo às fases que ficaram gizadas. Muitos escritores que a elas pertencem continuaram no ofício em plena forma, alguns se renovando com êxito (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, Marques Rebelo, Otávio de Faria, Jorge Amado, Érico Veríssimo etc.). Mas, pela altura da Segunda Guerra Mundial, foi-se tornando visível certa modificação, acentuada no fim do decênio de 1940, com a chegada de uma geração nova. Durante essa

fase ocorreu o que se poderia chamar de intensificação dos gêneros complementares: a crônica se impõe e atinge um alto grau de expressividade; a crítica literária se difunde, se renova e alcança influência antes desconhecida; começaram a definir-se os estudos literários de tipo universitário. A grosso modo, ocorreu uma “intelectualização” da vida literária, que se amplia e adquire padrões de maior exigência⁸¹. De acordo com Candido não houve o aparecimento de grandes escritores quanto os anteriores vistos, todavia, a média da produção melhora, adquirindo um nível que revela consolidação e vitalidade.

Como demonstra Candido, tem-se falado cada vez mais na atualidade na “geração de 45” para designar os escritores que vieram depois das fases dinâmicas do Modernismo. “Na verdade, aquela denominação foi criada por um grupo de poetas para designarem a si mesmos, e exprimirem mais propriamente dito a suas tendências e atitudes”⁸². Mas. Segundo um processo freqüente na história literária, o nome impróprio acabará talvez por cobrir uma realidade mais ampla e diversa.

Nos decênios de 1940 a 1950, ao lado das obras maduras e expressivas dos escritores dos dois decênios precedentes, surgiram as da referida nova geração de romancistas, poetas e críticos maduros que representavam a camada dominante da literatura. Na ficção, devemos mencionar Lígia Fagundes Teles, Clarice Lispector, Herberto Sales, João Clímaco Bezerra, Fernando Sabino, Oto Lara Rezende, Osman Lins, Gastão de Holanda, Waldomiro Autran Dourado, Rui Santos, Ermâni Sátiro, Antonio Olavo Pereira e, sobretudo João Guimarães Rosa, que estreou em 1946, **Sagarana**⁸³, um livro de contos, revelador da mais alta qualidade. Estas se acentuariam em duas obras publicadas no ano de 1956, que o situariam como um dos nossos maiores escritores, pela originalidade, profundidade e força criadora: **Corpo**

de **Baile**⁸⁴, novelas, e **Grande Sertão: Veredas**⁸⁵, romance⁸⁶.

De 1940 a 1950, no entanto, a ficção dos novos esteve abaixo da poesia como atuação, como senso dos problemas e mesmo como número de obras relevantes. Os poetas tiveram safra a princípio mais compacta e brilhante, constituindo a ala viva da “geração de 45”, que tem em comum o desejo de renovar a forma poética, tratando-a por vezes com um apreço formalista que levou a falarem em um neoparnasianismo. Tanto mais quanto adotavam freqüentemente, em relação aos modernistas, uma atitude polemica de negação, mesmo quando era notório e quanto lhes deviam como herança.

Há entre os poetas de 45 **geômetras estritos**, ou seja, poetas que versam de maneira rigorosa, como é caso de João Cabral de Melo Neto em sua primeira fase, e há os **derramados malabaristas**, como o brilhante Ledo Ivo. Bueno de Rivera, em Minas Gerais; Domingos Carvalho da Silva e Péricles Eugênio da Silva Ramos, em São Paulo; José Paulo Moreira Fonseca, Geir Campos, Tiago de Melo, Rio de Janeiro; Mauro Mota, em Pernambuco são os mais significativos e atuantes desta fase, que se organizou no Rio de Janeiro em torno da revista **Orfeu** e em São Paulo, do **Clube da Poesia** e da sua **Revista Brasileira de Poesia**⁸⁷.

Sobre todos eles, apesar das denegações eventuais de muitos, é marcada a influência modernista, sobretudo Bandeira, Drummond e Murilo Mendes. Alguns deles ficariam encerrados na fase polêmica e artesanal. Outros procurariam soluções mais dinâmicas, renovando-se com a mesma capacidade que os modernistas demonstraram. É o caso de João Cabral de Melo Neto, cuja obra, em pleno desenvolvimento, é um exemplo raro de rigor formal e pureza expressiva, ligada a uma forte visão dos problemas humanos, que chega à tomada de posição

social. Sob este aspecto, com as palavras de Candido, Melo Neto “é um continuador original das realizações de Mario de Andrade, sobretudo de Carlos Drummond de Andrade, que souberam inserir na melhor poesia a dimensão do homem em sociedade”⁸⁸.

2.3. Alfredo Bosi⁸⁹: sensibilidade e técnicas formalizantes

O que a crítica nacional chamava de Modernismo estava condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo.

Como os promotores da Semana traziam, de fato, idéias estéticas originais em relação às últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que modernista fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e Modernismo tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22.

De acordo com Alfredo Bosi, Graça Aranha foi o único autor empenhado até o fim da vida na teorização de uma estética mais ardente à vida moderna, desta maneira foi o único intelectual da velha guarda que, a rigor, pôde passar de uma vaga esfera pré-modernista ao Modernismo⁹⁰. Se por Modernismo entende-se algo mais que um conjunto de experiências de linguagem; se literatura que se escreveu sob seu signo representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de inconformismo cultural⁹¹.

Para Bosi à medida que nos aproximamos da Semana, eram as inovações formais que iam nos atraindo, isto é, aquele espírito modernista, *stricto sensu*, que iriam polarizando em torno de uma nova

expressão artistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Vila-Lobos, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira. E é em face desse clima de vanguarda que se constata uma viragem na literatura brasileira já nos anos da Primeira Guerra Mundial.

A Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a Primeira Guerra Mundial se vinham firmando em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural.

Mário de Andrade escrevera a *Paulicéia Desvairada* entre 1920 e 1921, mas só a deu a público no ano da Semana. Deste ao fim da década apareceram obras fundamentais para a inteligência do Modernismo. Em 1923, as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Em 1924, *O Ritmo Dissoluto*, de Manuel Bandeira. Em 1925, *A Escrava que não é Isaura*, de Mário; *Pau-Brasil*, de Oswald; *Meu e Raça*, de Guilherme de Almeida; *Chuva e Pedra*, de Menotti del Picchia. Em 1926, *Losango Cáqui*, de Mário; *Toda a América*, de Ronald de Carvalho; *Vamos caçar papagaios*, de Cassiano Ricardo; *O Estrangeiro*, de Plínio Salgado. Em 1927, *Amar Verbo Intransitivo e Clã do Jabuti*, de Mário; *Estrela de Absinto*, de Oswald de Andrade; *Brás Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado; *Estudos (1ª série)*, de Tristão de Ataíde. Em 1928, *Macunaíma*, de Mário; *Martin Cererê*, de Cassiano; *Laranja da China*, de Alcântara Machado, e a redação inicial de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, que só o publicara três anos mais tarde⁹².

O termo contemporâneo é, por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas. 1922, por exemplo, presta-se muito bem à periodização literária. Segundo Alfredo Bosi, a Semana

foi um acontecimento e uma declaração de fé a arte moderna, já o ano de 1930 evoca mais significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro.

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 1930 não resultava em cortar as linhas que articulavam a sua literatura com o Modernismo. Significava apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas. Contudo, como aponta Bosi se desviarmos o foco da atenção da ruptura para as permanências, constataremos o quanto ficou da linguagem reelaborada no decênio de 1920. A dívida maior foi, e era de se esperar que fosse, a da poesia. Mario, Oswald e Bandeira tinham desmembrado de vez os metros parnasianos e mostrado com exemplos vigorosos a função do coloquial, do irônico, do prosaico na tessitura do verso. Um Drummond, um Murilo, um Jorge de Lima, embora cada vez mais empenhados em superar a dispersão e a gratuidade lúdica daqueles, foram os legítimos continuadores do seu roteiro de libertação estética⁹³.

De acordo com Bosi, a melhor posição em face da história cultural é, sempre, a da análise dialética. Não é necessário forçar o sentido das dependências: bastaria um sumário levantamento estilístico para apontá-las profusamente; nem encarecer a extensão e a profundidade das diferenças: estão aí as obras de 1930 a 1940 e a 1950 mostram a saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo⁹⁴.

Entre 1930 e 1945, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a **ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna** no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do *eu* à sociedade e à natureza⁹⁵. Não obstante, afirmava-se lenta, mas seguramente, **o romance introspectivo**, raro em nossas letras desde Machado de Assis e Raul

Pompéia (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos...): todos, na atualidade, considerados “clássicos” da literatura contemporânea, tanto é verdade que já podemos observar discípulos e epígonos. E como aponta Bosi já estão *situados* quando não analisados até pela crítica universitária.

A literatura mostrava-se sensível às exigências formalizantes e técnicas que, por assim dizer, estavam no ar na década de 1940. Um formalismo pálido, entendido como respeito ao metro exato e fuga a banalidade nos temas e nas palavras, já se delineava com os poetas da chamada “geração de 45”, onde estava incluído, os já citados, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Carvalho da Silva, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Moura Motta, Ledo Ivo, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto. Coube ao último a tarefa e o mérito de ter superado os traços parnasiano-simbolistas que, não raro, amenizavam a força inventiva dos demais, e ter atingido, pelo rigor semântico e pela tensão participante, o lugar central que ora ocupava na poesia brasileira.

2.4. Wilson martins⁹⁶: o antimodernismo

De acordo com Wilson Martins em sua monumental obra **História da Inteligência Brasileira**, foi com a morte de José Veríssimo e a publicação da **História da Literatura Brasileira** que pareciam assinalar, no plano crítica e na evolução do gosto, o fim de uma idade característica de nossa literatura, dir-se-ia que o movimento nacionalista, a fundação da **Revista do Brasil**, a promulgação do Código Civil, anunciavam, por sua vez, uma sensível mudança no quadro de valores. E, com efeito, começava então, na história de nossa inteligência, a era modernista. E começava, mesmo no plano restritamente estilístico

e linguístico, com os **Casos e Impressões**, de Adelino Magalhães, obra que segundo Martins, automaticamente desqualificava, em termos de significação, livros como **Feira de Ladra**, contos humorísticos de Oduvaldo Viana, e, por maioria das razões, **Amores de Gente Nova**, de Raul de Azevedo⁹⁷.

É preciso assentar desde já que segundo Wilson Martins o anti-modernismo foi uma parte integrante, complementar e necessária do Modernismo, período que avança simultaneamente por suas duas alas marchantes: o passadismo e o futurismo, a Reação e a Revolução, a Direito e a Esquerda, o materialismo e o espiritualismo, e assim por diante. Dessa forma, o livro de Jackson de Figueiredo sobre Farias Brito lançava desde logo um dos temas de nossa história intelectual, da mesma forma por que o de Adelino Magalhães introduz a reforma estilística em que afinal de contas se resumem, para além de todas as modificações subsidiárias, as escolas literárias e artísticas verdadeiramente novas⁹⁸.

Assim, era legítima e louvável à coligação de dois pensamentos reacionários, adversários entre si, mais pela rivalidade, aliás, do que por antagonismo profundo, a fim de combater o pensamento liberal, de onde podemos tirar duas conclusões inesperadas e surpreendentes: a primeira, é a de que o movimento de renovação católica na década de 1920 muito devia ao terreno conquistado pelo Positivismo e por ele preservado em seu favor, e a segunda, de que a campanha contra a “democracia liberal” começou entre nós muito mais cedo do que geralmente se pensa.

O autor de *Casos e Impressões* foi uma espécie de modernista *avant la lettre*. Com algumas singularidades, porém: suas idéias de realização artística não nasceram do desejo de acompanhar inovações estranhas e muitas delas além de modernistas, foram também

modernas, o que não aconteceu com a totalidade do que se produziu ao influxo da fecunda revolução literária de 1922⁹⁹.

Mas o que há de interessante no caso de Adelino Magalhães é que a qualidade literária de seus livros, notadamente sob o ponto de vista da técnica formal, decaí sensivelmente depois de 1922, dir-se-ia que a sua capacidade de revolucionário das letras se esgotou logo que a revolução adquiriu conscientemente esse caráter. Adelino Magalhães que com *Casos e Impressões* (1916), *Visões, Cenas e Perfis* (1918) e *Tumulto da Vida* (1920) se colocara *adiante* de 1922, com seus demais livros (1922 a 1939) colocou-se *atrás* de 1922. É um autor cuja obra envelhece na razão inversa, num dos mais curiosos casos da literatura universal¹⁰⁰.

Desta maneira, como demonstra Martins, Adelino Magalhães foi condenado a ser apenas um precursor do Modernismo e assumiu existencialmente essa condição e esse destino com rigorosa exemplaridade. O precursor, dizia Martins, “é aquele que realiza todos ou alguns pontos de uma revolução”¹⁰¹. Todavia, os modernistas, revolucionários por conta própria, não reconheceram Adelino Magalhães como pertencente ao movimento de 22, assim como Adelino Magalhães não podia reconhecer naqueles alegres escolares barulhentos a sua própria progênie.

E aqui aparece mais um motivo do silêncio e do desconhecimento que foi o prêmio de Adelino Magalhães: o precursor é sempre um individualista e um solitário, enquanto as revoluções só se podem fazer coletivamente e por equipes. São dois regimes de trabalho antagônicos e contraditórios: e como Adelino Magalhães não poderia, forçosamente, ser o chefe do movimento, porque os chefes só mais tarde aparecem, não encontrou um lugar para si entre os do grupo que batalhava(...) Quem diz “pré-modernista” situa bem Adelino Magalhães em seu papel histórico e literário. Não creio criticamente justos os exageros que o colocaram, um tempo, entre certos grandes vultos da literatura universal. Não há escreveu, ao que me parece, mas de todos os escritores do pré-modernismo

brasileiro é o mais característico, o mais vivo, o mais fecundo¹⁰².

O que podemos observar na perspectiva de Martins é que não é difícil de perceber que muitas das invenções estilísticas que atribuímos a Oswald de Andrade ou a Mário de Andrade, já se encontram nos **Casos e Impressões**, para nada dizer das técnicas **expressionistas**, por ele introduzidas em nossa literatura **antes** da Semana de Arte Moderna. Ele foi também o primeiro a descobrir o homem da rua como herói ou anti-herói da literatura; a sua já ficção da grande cidade e do mundo moderno, como é literatura dos desclassificados sociais, iluminados interiormente, entretanto, “não se sabe por que estranhas fulgurações avermelhadas e sombrias, os raios incandescentes e misteriosos do sol negro da melancolia”¹⁰³.

Em matéria de pensamento estético, cabe assinalar o **Prefácio à Filosofia da Arte**, de Vicente Licínio Cardoso, ao lado do anacrônico e retardatário Colatino Barroso, com as duas conferências **Da Sugestão do Belo e do Divino na Natureza**, e **A Beleza e suas Formas de Expressão**, impressas, respectivamente, em 1917 e 1918. Segundo Olavo Bilac, esse movimento se havia desencadeado com a conferência de Afonso Arinos **A Unidade da Pátria**¹⁰⁴, pronunciada dois anos antes em Belo Horizonte e naquele momento editada em volume; no artigo “Afonso Arinos”, publicado em janeiro de 1917 pela **Revista do Brasil**, dizia o poeta:

A Unidade da Pátria, que foi de fato o primeiro grito de alarma e o primeiro gesto fecundo da campanha de regeneração em que estamos empenhados, Afonso Arinos resumiu, com precisão cruel, os males que nos adoecem e envergonham: a dispersão dos bons esforços; o desamparo do povo inteiro; dócil e resignado; roído de epidemias e impostos; a falta de ensino; a desorganização administrativa; a incompetência econômica; a insuficiência, e muitas vezes os criminosos

desvios da justiça; a ignorância petulante e egoísta dos que governam este imenso território, em que ainda não existe nação¹⁰⁵.

Um ponto que deve ser ressaltado é a idéia nacionalista que parecia confortar nesse momento o ideário coletivo, mas é preciso sublinhar que muitos futuros modernistas mostravam-se indiferentes e insensíveis, seja ao programa nacionalista, seja ao programa de vanguarda.

Realmente, assim como os sinais premonitórios do Modernismo começaram a aparecer por volta de 1916, era em 1942 que principia a constituir-se a “geração de 45”, anunciada, alias de forma obscura e sem qualquer repercussão particular, no opúsculo de João Cabral de Melo Neto, impresso no Recife. Como expõe Martins, os membros da geração colocados sob a égide de Mallarmé¹⁰⁶, esses poemas já anunciavam a poesia cerebral que ia caracterizar a maior parte dos novos poetas: poesia de compêndio, por assim dizer, muito consciente de todas as figuras da antiga retórica, com sua teoria de nomes gregos; poesia em que o rigor intelectual premunia, por definição, o abandono emotivo. Seria também uma poesia descritiva e visual, interessada nos objetos e nos materiais da natureza, quase sempre de expressão laboriosa e exalando a beleza gelada das paisagens lunares¹⁰⁷. Um dos casos de João Cabral, a natureza visual do sentimento poético manifestava-se desde os versos iniciais em um dos seus primeiros poemas **Pedra e Sono**¹⁰⁸.

Na prosa de ficção, confluem, igualmente, nesse momento, duas correntes literárias distintas, assinalando a mesma clivagem entre o romance modernista e a narrativa que se ia seguir. A desintegração do período modernista e concomitante emergência de novas concepções estéticas acentuou-se em 1943, atravessando, nesse momento, a inevitável coexistência de estilos inconciliáveis e ideologias

contraditórias. Não é sem razão que o **Estado de São Paulo** publicava as entrevistas tomadas por Mário Neme e que iriam constituir, dois anos mais tarde, a **Plataforma da Nova Geração**; surgem livros de natureza implicitamente antimodernista, como as **Obras-primas da Lírica Brasileira**, de Manuel Bandeira e Edgar Cavaleiro entre outros¹⁰⁹.

O ideal nativista do Modernismo estava rapidamente cedendo lugar ao ideal universalista e esteticista; até Oswald de Andrade parecia pensar que o nacionalismo puramente pitoresco já se encontrava superado: “a sua literatura”, escrevia ele, dirigindo-se a Cassiano Ricardo, “rotulada de nativismo, não passa de macumba para turistas”¹¹⁰.

3. UM OLHAR MODERNISTA SOB A GERAÇÃO DE 1945: SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA E A GERAÇÃO DE 45

Bem firmado em sua mais que merecida carreira de grande historiador, talvez o maior que já houve no país, foi quase com surpresa que se redescobriu, já nos anos de 1990, Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário. A primeira contribuição que deu a historiografia, **Raízes do Brasil** publicado em 1936, é até hoje seu livro mais conhecidos, reeditado e traduzido. Procedendo ao cotejo entre duas colonizações latino-americanas (portuguesa e a espanhola), encarnou-as respectivamente em dois tipos ao estilo weberiano (o sementeiro e o ladrilhador), que lhe forneceram bases para avançar hipóteses sobre a sociedade brasileira.

Depois, **Monções** (1945), **Caminhos e fronteiras** (1957), aos quais se deve anexar **O extremo oeste** (este publicado somente em 1986), formam um bloco, pois tratam do desbravamento e ocupação

dos interiores do Brasil, sobretudo pelo sertão paulista afora. Ali, o traço com as fontes primárias, aliás, traço distintivo de sua obra, é fecundada pela visão antropológica, resultando em notáveis investigações de cultura material, que mostram a importância de índios e mamelucos nos costumes coloniais, bem como no povoamento do território¹¹¹.

Em **Visão do paraíso** (1959), tese de cátedra, Sérgio Buarque de Holanda estudou os motivos edênicos que presidiram aos descobrimentos, quando os conquistadores almejavam chegar ao paraíso terreal. Começando pelos devaneios com as terras ignotas já em vigência na Antiguidade, demonstra como à utopia paradisíaca se opõe uma fantasia demoníaca, que envolve o canibalismo, a existência de monstros e a intervenção de Satanás. É um monumento de erudição e gosto¹¹².

Nesse livro, embora ninguém possa negar que se trata de um marco na historiografia, a contribuição dos estudos literários é enorme, fato que não é único na obra do historiador, embora aqui mais acentuado. Sobressaem as sondagens de E.R. Curtius, autor de *A literatura ocidental e a Idade Média latina*, expoente da estilística alemã, insuperável pela perquirição filológica e membro de uma trindade completada por E. Auerbach, autor de *Mimesis: a representação da realidade em literatura*, e L. Spitzer, autor de *Estudos de estilo*. Curtius é referência constante: foi ele quem estudou na tradição literária ocidental a tópica com que o historiador está operando, erigindo-se em fonte para a exegese dos motivos edênicos. Mas são convocados poetas e ficcionistas, facultando ao leitor inteirar-se da extensão e profundidade de seu preparo anterior enquanto crítico literário¹¹³.

Do Império à República (1972) tem um percurso original, pois, à época, Sérgio Buarque de Holanda dirigia a coleção **História Geral da Civilização Brasileira**, a qual mobilizava dezenas de colaboradores, dentre o que havia de melhor no pensamento brasileiro. Exerceu o encargo de 1960 a 1972, tendo sido produzidos sob sua direção os dois volumes da Colônia, para os quais contribuiu com vários ensaios,

e os cinco do Império. Quando chegou ao último, cansado de tanta cobrança e tanto atraso na entrega dos trabalhos, sentou-se e escreveu sozinho as quase 500 páginas do sétimo volume, caso único na coleção. Depois disso desistiu e passou-a adiante.

De acordo com Walnice Nogueira Galvão uma observação mais acurada infere que Sérgio Buarque de Holanda talvez pudesse ter conhecido ainda mais fama em vida, influenciado mais discípulos e feito mais escola do que de fato ocorreu. A razão parece ser óbvia, ou seja, a de que remava contra a maré nativa de seu tempo: tempo de fastígio da história econômica. Também, para azar dos não-brasileiros, de todos os seus livros só **Raízes do Brasil** foi várias vezes traduzido, e em primeiro lugar na Itália, com o título de *Alle radici del Brasile*. Um ponto interessante e até mesmo com uma tonalidade de escárnio, Sérgio gostava de contar que o livro fora visto naquele país na seção de Botânica de uma livraria.

O que podemos observar é que uma característica, que perpassa a obra de ponta a ponta, é a perícia estilística: “estamos diante de um verdadeiro escritor, sem prejuízo dos méritos científicos daquilo que escreve. Em suma, um mestre da prosa, com certo pendor castiço e até clássico, ou classicizante, como que absorvendo a atmosfera lingüística das fontes primárias que tanto prezava”¹¹⁴.

3.1. Olhares acerca de sérgio crítico

A certa altura, indo avançada sua carreira de historiador de renome estabelecido e identidade intelectual reconhecida, Sérgio Buarque de Holanda publicava, bem apartados no tempo, dois livros de crítica literária: **Cobra de vidro** (1978), reedição de um mais antigo de 1944, e **Tentativas de mitologia** (1979). Some-se a isso outra ree-

dição literária coeva, a da **Antologia dos poetas da fase colonial** (1979), cuja primeira edição é de 1952-1953.

Os dois primeiros reúnem artigos oriundos da crítica militante em vários periódicos, mas especialmente do rodapé semanal do **Diário de Notícias** do Rio (onde substituiu Mário de Andrade) nos anos de 1940 e 1941, da **Folha da Manhã** e do **Diário Carioca**, compreendendo um lapso que se encerra em 1952. Completa o segundo dois trabalhos publicados no **O Estado de São Paulo** em 1956, estes avulsos, ou pelo menos não-comprometidos com o exercício semanal.

Os artigos reunidos nesses dois volumes cobrem extensa gama e diversos tipos, além de notícias de lançamentos, como cabe a um rodapé. Vão desde minuciosas análises de poemas até textos de reflexão sobre determinados assuntos, como o romantismo ou o americanismo, ou sobre autores tão variados quanto Kafka, Pound, Lima Barreto, Gilberto Freyre, Gide, Thomas Hardy, Fargue, Auerbach, entre outros, sem esquecer o constante diálogo do membro da Semana de Arte Moderna de 1922 com os modernistas contemporâneos e seus sucessores.

Se necessário precisar qual a diferença entre ambos, o resultado revela-se curioso: embora tenham aproximadamente o mesmo número de artigos, o segundo é bem mais volumoso que o primeiro (*Cobra de vidro*: 19 artigos em 191 páginas; *Tentativas de mitologia*: 17 artigos em 284 páginas), resultando portanto da soma de trabalhos mais extensos. Todavia, por um critério não-quantitativo e mais pertinente de distinção, nota-se que o primeiro é de cunho mais literário, enquanto o segundo é com menor exclusividade, enveredando francamente pelo campo da historiografia, com ênfase no Barroco e no Arcadismo, já preefigurando tanto *Visão do paraíso* quanto *Capítulos de literatura colônia*¹¹⁵.

Sérgio abandonou as lides da crítica militante em 1957, quando tornou-se professor de História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo, embora nunca deixasse de escrever avulsamente

para jornais e revistas. Não se dava aí sua estréia como professor, pois desde 1936 já lecionava História Moderna e Econômica no Rio, como assistente de Henri Hauser na Universidade do Distrito Federal, mais, e sintomaticamente, também Literatura Comparada, como assistente de Troughon, na mesma escola. Em 1937, quando os dois franceses se retiraram, assumiu a cadeira de História da América e de Cultura Luso-brasileira até 1939, quando a escola foi extinta. A partir de 1948 lecionou ainda História Social e Econômica do Brasil na Escola de Sociologia e Política, em São Paulo¹¹⁶.

No ano de 1958 abria-se concurso para provimento da cadeira de História da Civilização Brasileira, que já ocupava desde o ano anterior, Sérgio concorre com a tese de cátedra já citada **Visão do paraíso**. A partir de então, até sua morte em 1982, sua reputação fica consolidada como historiador, esquecido o crítico literário.

Quase um decênio após sua morte, sai, para surpresa geral, *Capítulos de literatura colonial* (1991), alentado volume com cerca de 500 páginas, cujos originais foram preparados por Antonio Candido. Instigado por um compromisso com José Olympio, Sérgio Buarque de Holanda aproveitara sua estada como professor na Universidade de Roma (1952-1954) para pesquisar o acervo da Arcádia Romana — vindo a demonstrar sua superior influência sobre o Arcadismo mineiro — e ler exaustivamente, como se verifica pela bibliografia, os árcades italianos e os seus estudiosos. Ainda pouco conhecido, trata-se, no juízo de um especialista no mesmo campo como Antonio Candido, do mais importante trabalho até hoje feito sobre o assunto¹¹⁷.

Como se comprovava, mal se acomodando dentro dos limites do crítico de rodapé semanal, Sérgio Buarque franqueiava ao leitor uma reflexão de amplo espectro. Assim, pode escrever sobre a literatura da Antigüidade e da Idade Média; ou sobre vastos temas teóricos como mito e arte, poética e estética, símbolo e alegoria, hermetismo em poesia; ou então entabular

uma discussão com os modernistas seus contemporâneos ou com os da geração de 1945, de certa forma também seus contemporâneos; ou acompanhar os modernos do mundo, como Proust, Joyce, Pound, Eliot, Kafka, os surrealistas ou o *New Criticism*¹¹⁸, de que foi grande conhecedor.

Entretanto, no arco que se desenhava nesses 40 anos de crítica literária, iniciados com o primeiro artigo, escrito em 1920 aos 18 anos, certas constantes se definiam, de tal modo que cada vez mais a atenção ia se concentrando no Barroco e no Arcadismo, prefigurando os **Capítulos de literatura colonial**¹¹⁹, em gestação nessa época. Passavam a freqüentar em sua pena temas correlatos, como se pode verificar, sobretudo em **Tentativas de mitologia** e em **O espírito e a letra**. Com as edições da década de 1990 vindo a constituir uma verdadeira redescoberta dessa vertente de sua obra obscurecida pela do historiador, o que se pode dizer é que a recepção de Sérgio Buarque de Holanda crítico literário¹²⁰.

Como podemos observar, o legado do crítico literário mal começava a dar frutos, no entanto, certamente, “após o indispensável resgate dessa vertente de sua obra, o futuro saberá mostrar-se à altura de uma tal herança”¹²¹. Os trabalhos já elaborados ainda não são numerosos, alinhando-se apenas os mais detidos, que ultrapassavam a mera resenha para assinalar o lançamento, e exclusivos do campo literário.

De Alexandre Eulálio foi a conferência “Sérgio Buarque de Holanda escritor”, proferida em 1986 quando da inauguração da biblioteca que leva o nome do historiador e guarda seu acervo na Unicamp, depois publicada em número especial da *Revista do Brasil* de julho de 1987; posteriormente, seria incorporada à 18ª edição de *Raízes do Brasil*¹²².

Nesse texto de Alexandre Eulálio como aponta Galvão a atenção do leitor é logo chamada, desde o título, para o domínio do meio ex-

pressivo, a escrita, que caracterizava toda a obra, tanto na historiografia quanto na atividade propriamente crítica. Esta, à época, ainda se encontrava dispersa, mas já era objeto de metucioso levantamento, realizado por Rosemarie Erika Horch e publicado em **Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra**. Traça-se o desenho de um percurso, começando pela participação intensa nas polêmicas do Modernismo dos anos 20, a que se seguem a adesão ao Surrealismo e a temporada na Alemanha, esta última predispondo à visão do Brasil de uma perspectiva distante. Registra, com cuidado, sua participação em diferentes periódicos em diferentes temporadas. Lembra como características dessa atividade a capacidade de argumentar, a receptividade à pesquisa formal inovadora, a coragem intelectual e o bom uso da ironia na formulação do juízo crítico¹²³.

Pouco tempo depois, em 1991, surgia a introdução de Antonio Candido a **Capítulos de literatura colonial**. Afora comentara minuciosamente cada um dos oito ensaios, o crítico aprofundava a análise e interpretação tanto de sua originalidade quanto da abrangência da erudição ali demonstrada. Cruciais para a compreensão não só da literatura colonial, mas também do Barroco e do Arcadismo entre nós ou fora daqui, neles Sérgio, segundo Candido, colocava-se num ângulo de visão que lhe permitia diagnosticar uma literatura oitocentista cindida entre o culto do passado e a sensibilidade do presente. “Daí o estudo da escolha do índio como protagonista, quando se postula um brasileiro nativo por influência da voga do homem natural”¹²⁴. Entregando-se ao comparatismo, vai revelar como o peso dos italianos, que pesquisou *in loco* nos arquivos da Arcádia Romana, foi preponderante naquele momento. Ao expor como nosso Arcadismo é, tardiamente, ainda barroco, o historiador mostraria que “o tecido da obra literária é uma encruzilhada secular na qual vem bater toda a aventura espiritual do Ocidente”¹²⁵.

Em dois grossos volumes, totalizando 1088 páginas, vieram a público em 1996, sob o título de **O espírito e letra**, os estudos literários com que Sérgio Buarque de Holanda colaborou na imprensa por quase quarenta anos.

O organizador dos rodapés literários dispersos, Antonio Arnoni Prado, além da Introdução a *O espírito e a letra*, escreveu ainda *Raízes do Brasil* e o *Modernismo* (publicado em *Novos Estudos Cebrap*, n. 50, mar. 1998 e em *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*) e *Uma visita à casa de Balzac* (*Revista USP*, n. 39, set./nov. 1998). Conforme adianta na Introdução, mesmo antes da irrupção do Modernismo o futuro historiador já estava externando convicções antipassadistas, de que o novo movimento viria ao encontro. Contextualizando a trajetória de seus interesses, realça como eles se relacionavam com o momento e com preocupações de aprofundamento. Três de suas contribuições são consideradas definitivas: a discussão de método e funções, inovadora e com bibliografia invulgarmente atualizada; a concepção da literatura como uma forma privilegiada de conhecimento; a fidelidade aos deveres do crítico, ao acompanhar e questionar tudo o que cada geração ia sucessivamente realizando em literatura¹²⁶.

A vastidão da escolha induz a pensar que, se nem tudo foi escrito, uma solução talvez mais apropriada teria sido selecionar os textos mais relevantes. Abrangendo, no entanto, a sua (quase) totalidade, “lucra o especialista, que deste modo tem acesso a um registro vivo e lúcido de nossa atividade literária entre o crepúsculo da *Belle Époque* e o fim dos anos de 1950”¹²⁷.

Dispostos em ordem cronológica, esses **estudos de crítica literária**, como é demonstrado no subtítulo de **O espírito e a letra**, permite acompanhar a trajetória do autor desde a mocidade até a maturidade. “Conquanto se possa falar numa evolução, ou em mudanças naturais, que o próprio exercício crítico vai introduzindo na mente de

quem o pratica, é possível divisar uma unidade entre o primeiro e o derradeiro artigo”¹²⁸. Uma unidade que denota o lento, mas inexorável progresso do crítico no rumo da sua **vocação**, ou das características que o individualizaram como tal, distinguido-o dentre os que se dedicaram às mesmas tarefas ao longo do Modernismo.

Já nos artigos iniciais¹²⁹ podemos notar uma inclinação visível para a historiografia, fundada em vária erudição, notadamente sociológico, “a prenunciar as **Raízes do Brasil**, obra do autor que viria a constituir, uma das balizas ideológicas para entender a dualidade que permeia os anos de 1930”¹³⁰. O gosto da investigação acurada, da minúcia bibliográfica rigorosa, das copiosas leituras, que alguém mais afoito poderia atribuir à juventude do autor, era verdadeiramente o indício de uma maneira toda sua de encarar as obras e os fatos literários.

Nem tudo, porém, ostenta equilíbrio necessário: Sérgio Buarque de Holanda tinha do seu ofício noções precisas, e na coerência ou não com que pôs em prática residiriam os acertos ou os deslizos que disseminou pelos ensaios, bem como os fortes sinais de sua “vocação” de historiador. “O que diferencia um zoilo comum de um crítico justo é essencialmente o poder de distinguir bem”, sustenta ele, com muita razão, salvo no emprego do restritivo “justo”, fazendo do supor que o “zoilo comum” ainda continua a ser crítico¹³¹.

De acordo com Massaud Moisés, a sua noção de crítica, que refluía mais de uma vez na série de artigos, permite admitir que, ao se negar como crítico, podia estar fazendo uma afirmação-piada, bem ao gosto dos modernistas de 22, mas a um só tempo inclinava-se a suspeitar que a sua flecha crítica apontava para outra direção. Nos anos de 1940, ao retornar a sua atividade, após seis anos de afastamentos, parecia vir carregado de novas e estimulantes leituras.

O historiador finalmente encontrava o crítico: não seria despropósito pensar que tais estudos correspondiam, na verdade, ao triunfo do historiador sobre o crítico. O que não significava, evidentemente, que a partir daí dispensasse as exigências críticas. Como aponta Moisés, uma coisa, porém, era fazer história literária, com todo rigor crítico, outra, bem diversa, era fazer o registro interpretativo da produção literária contemporânea. “Nem a hipótese de aí se esboçar uma história do presente salva os riscos da precariedade os artigos de jornal”¹³². De qualquer um dos modos, quando Sérgio Buarque de Holanda se debruça sobre o passado, depara o seu lugar de eleição e a matéria mais propícia ao exercício da sua inteligência crítica e da sua diversificada erudição.

De acordo com Flora Sussekind em comentário ao texto **Nota breve sobre Sérgio crítico** de Antonio Arnoni Prado, a tentativa de aproximação do trabalho intelectual de Sérgio Buarque de Holanda, por meio de sua vasta colaboração na imprensa, serviria de eco indiscutível, em direção ao pensamento e à forma peculiar de escrita do historiador, exatamente seus textos breves, suas polêmicas e resenhas publicadas no **Correio Paulistano**, na **Revista do Brasil**, em **A Cigarra**, **Klaxon**, **Estética**, **Terra Roxa e outras terras**, **O Jornal**, **Diário de Notícias**, **Folha da Manhã**, **Diário Carioca** ou no suplemento literário de **O Estado de São Paulo**.

No calor da hora da imprensa carioca e paulista, Arnoni procurava sublinhar que sua aparente duplicidade de papéis de Sérgio, a do historiador e homem de letras, apontaria, na verdade, para uma fusão entre os dois lados, para a figura de “historiador que pressupõe o crítico”¹³³. Raciocínio que se aproxima como aponta Sussekind, de comentário do próprio Sérgio Buarque: “Quanto a mim, julgo que o

exercício da crítica, mesmo que a não aperfeiçoasse, não transformou minha vocação principal, de historiador. Inclino-me à suposição de que ela me foi ao cabo proveitosa, embora não seja eu o melhor juiz para dizê-lo”¹³⁴. “No estilo tenso do ensaio sergiano, tanto naquele totalizante como naquele fragmentário, flexibilidade inventiva e a erudição permeada de sensibilidade do artista autêntico faziam um só o historiador preciso e o ensaísta de vôo livre”¹³⁵.

Segundo Sussekind, o distinguiria a afirmação de unidade por Arnoni Prado e por Alexandre Eulálio, até porque Arnoni estava preocupado, neste texto, com a pesquisa histórica de Sérgio Buarque de Holanda, apenas com sua crítica de jornal, não deixa de ser curiosa a duplicidade do próprio Arnoni no seu texto **nota breve**. Desta maneira, podemos observar que, de um lado, reclamava identidades no aparentemente múltiplo, as vertentes da obra do escritor, de outro, operava distinções, procurava demarcar fases, dentro daquela vertente, a crítica, que Arnoni escolheu como objeto de estudo. Neste sentido sugeriu uma periodização em três fases dessa colaboração jornalística de Sérgio Buarque¹³⁶.

A primeira fase, Arnoni chama de **desvairista**, mais ligada aos rumos do modernismo brasileiro, iria de 1920, data da publicação do primeiro texto do escritor no **Correio Paulistano**, até 1926, quando ele escreve **O lado oposto e outros lados**, revisão radical do momento modernista. Fase cujo estudo pode ajudar a compreensão de um livro como **Raízes do Brasil**, o que foi assinalado pelo próprio Sérgio Buarque em entrevista a Richard Graham:

Modernismo significou, acima de tudo, a quebra do formalismo das velhas tradições. Em estudo de folclore, os modernistas dirigiram sua atenção para o interior do Brasil, longe das cidades europeizadas tornando os negros o objeto de sua arte, eles declamaram que não somen-

te os brancos eram brasileiros. Eu trouxe essa preocupação para dentro do meu trabalho histórico bem como para todos o demais. *Raízes do Brasil* foi uma tentativa de fazer alguma coisa nova, para quebrar com a glorificação patriótica de heróis do passado, para ser crítico¹³⁷.

O que podemos observar é que talvez o primeiro momento jornalístico do historiador possa fornecer informações úteis não apenas sobre o ensaio de 1936, pois, como já apontou Maria Odila Silva Dias, “há uma ponte na formação intelectual de Sérgio Buarque de Holanda entre sua militância modernista a vocação de historiador que valeria a pena ser esmiuçada”¹³⁸.

A segunda fase seria a de crítico, por dez anos, do **Diário de Notícias**, a partir de 1940. Período marcado, registra Arnoni Prado, por uma **renovação do repertório e das fontes dos estudos literários** e pela substituição do **antigo entusiasmo** pela maior **disciplina do ato crítico**. Sérgio estava empenhado em aproximar-se de “um ideal de correntia clareza”¹³⁹ na sua escrita crítica e em atualizar-se em tudo o quanto houvesse de mais atual e mais fecundo no tocante às técnicas de criação e crítica literária. Para muitos dos autores da época foi uma surpresa a velocidade com o nosso autor se atualizou, sobre a surpresa com sua renovação de repertório há o registro de Manuel Bandeira à época: “Tomou pé da noite para o dia”¹⁴⁰.

No seu esforço de periodização e compreensão da atividade crítica de Sérgio Buarque, Antonio Arnoni Prado, se não crê ser possível falar propriamente na conquista de um método, não deixa de enfatizar de um lado os laços com o Modernismo, de outro com o trabalho do historiador como aproximações necessárias para quem se dedicar ao estudo de seu jornalismo literário. E como sugestões de um dos motivos mais recorrentes nos artigos curtos e resenhas: a tensão entre arcaico e moderno, entre persistência das tradições e mudança histórica. “Como historia-

dor, o que mais o interessava era estudar os obstáculos à mudança, que emperravam as forças de renovação da sociedade brasileira”¹⁴¹. Daí sua obra girar em torno de **realidades moveidias, costumes em transformação, processos de mudança**, enfocando a transição da escavidão para o trabalho livre, as formas de convívio originadas pela situação de fronteira, o processo de adaptação do europeu do meio colonial¹⁴².

A trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda demonstrava ambigüidades, ou seja, nas palavras de Sússekind “tratava-se de duas faces de uma só figura”¹⁴³. De um mesmo estilo, segundo Alexandre Eulálio e de uma só trajetória intelectual como, sugere Arnoni. No entanto, “nem pelo simples gosto de imitar por um momento Sérgio Buarque, talvez se pudessem restaurar ambigüidades e fronteiras entre escrita crítica e exposição histórica”¹⁴⁴. Talvez como observa Sússekind se pudessemos introduzir um terceiro elemento nesses combates fronteiriços: as experiências de Sérgio Buarque no campo da ficção, mantidos até então, mínimos limites, trata-se de observar interações ou travas entre tais modos de ver, tais exercícios de escrita.

No que diz respeito aos poucos exercícios ficcionais de Sérgio Buarque, “Antinous”, em breve diálogo publicado a 15 de agosto de 1922 em *Klaxon*: “A Viagem a Nápoles”, conto divulgado em 1931 na *Revista Nova*; “Novas Cartas Chilenas”, enviadas sem assinatura a Manuel Bandeira em 1963, pode parecer diminuição inaceitável de tom o recurso a produção tão parca, descaracterizada (diálogo, conto, poesia) e esparsa. E, no entanto, bastante curiosa. E capaz, ainda, se observada com certa atenção, de retrair, um pouco ao avesso, o movimento do historiador em direção simultaneamente à conquista indeterminação e de um método estilístico particular¹⁴⁵.

De acordo com Sússekind o repertório temático é menos reduzido por imposição, mesma da prática do rodapé literário, mas há algumas questões que se apresentam com maior frequência e passam de um

texto a outro, do campo da crítica ao da pesquisa histórica. Escrita móvel que Sérgio Buarque de Holanda adotava, sobretudo depois do processo de depuração a que se submeteu nos anos de crítico. Algo semelhante se detectava na trajetória poética de Manuel Bandeira: “a variedade e multiformidade não constituem uma aquisição gratuita, um dom do céu, mas resultam de um combate assíduo, o combate de um poeta menor, no bom e verdadeiro sentido da expressão contra as limitações impostas por tal circunstância”¹⁴⁶.

Como acontecia no breve itinerário ficcional de Sérgio Buarque, é só depois de obtida certa fluência que se permite maiores exercícios de engenho. E, quanto ao estilo da escrita na crítica e na historiografia, permanece curiosa a divisão entre o jeito seco, linear, sem grandes deslocamentos, com que fala de literatura de ficção ou de poesia e a narrativa em ritmos e timbres diversos com que escreve a história da civilização brasileira¹⁴⁷. “Troca de registro, explicitamente literário quando o objeto é a história social; estudadamente objetivo quando o assunto é literatura, por si só de garantir indeterminações, zonas fronteiriças, como as que tanto cultiva o escritor. Forma indireta de figurar sua consciência da não identidade”¹⁴⁸.

3.2. O historiador apresenta o crítico: Sérgio Buarque de Holanda fala de si

As primeiras notícias do jovem Sérgio Buarque de Holanda nos trazem a imagem de um leitor irreverente e algo excêntrico, dizem alguns que excessivamente erudito para os padrões da época. Apesar de não serem muitos os testemunhos sobre o crítico que então surgia, um deles, pelo menos, nos dá conta de que ali pelos dezoito, vinte anos, Sérgio não era um rapaz levado muito a sério pelos companheiros. “De

monóculo, ingerindo calmamente uns tabletes homeopáticos que insinuava conterem misteriosos entorpecentes”¹⁴⁹, consta que apreciava deixar correr anedotas em torno de seu nome, como aquela segundo a qual, já vivendo no Rio de Janeiro, ele costumava cruzar as avenidas do centro comendo maçãs com um galo branco e pronto a fazer troça com o primeiro que aparecesse.

Recordando-o numa dessas incursões, que em geral terminavam nas mesas do Café Papagaio em companhia de Prudente de Moraes Neto, de Alberto Faria ou mesmo de Graça Aranha, o amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade, anos mais tarde, aludiria as inquietações do crítico desses primeiros tempos que, segundo ele, não se resumiam de maneira alguma a serem um bravata a mais no quadro das irreverências do modernismo, mas revelam, ao contrário, a espontaneidade de um talento capaz como nenhum outro de encontrar saídas inesperadas para as controvérsias, nem sempre amenas, da vida intelectual¹⁵⁰.

O que podemos saber hoje é que foi justamente a imprevisibilidade do século XX que levou o jovem Sérgio a arriscar os primeiros golpes contra o repertório da velha crítica. E nem é difícil imaginar, dois anos antes da Semana de 22, como repercutiriam no contexto intelectual da época alguns dos juízos que ele costumava enxertar aos seus poucos estudos literários, reticente ante a concepção estética da nossa poesia épica, insatisfeito com o indianismo¹⁵¹ artificioso de Alencar e de Gonçalves Dias e inconformado com a “limitação intelectual dos nossos homens de letras”¹⁵², a ponto de fazer blague da vocação poética de Gonçalves Dias, que julgava tão obscura quanto o veio gongórico de Rocha Pita¹⁵³.

Em obra intitulada **Tentativas de Mitologia**, Sérgio Buarque de Holanda expõe como ele se via no ofício de crítico literário. Em artigo de 1952 Sérgio opõe dúvidas à hipótese do historiador português Jaime Cor-

tesão, segundo a qual um mito geopolítico a que denominou da **Ilha do Brasil**, seria governado todo o processo da expansão lusitana nas partes do aquém-mar. De acordo com Sérgio Buarque, Cortesão tratou de contrargumentar pelas colunas de **O Estado de São Paulo** e do **Diário de Notícias** do Rio de Janeiro, seguindo-se então, ao longo de várias semanas, um debate amistoso em que defendiam os pontos de vista contrários.

Esse suposto diálogo foi interrompido pela viagem que historiador precisou fazer a Europa, levando a incumbência de identificar e possivelmente recolher materiais que se destinariam à exposição histórica programada entre as celebrações do IV Centenário de São Paulo e que se realizaria, com efeito, sob orientação sua. Em virtude desse imprevisto, ficou sendo de Sérgio, provisoriamente a última palavra, embora Cortesão contasse retomar o assunto logo que a ocasião própria se oferecesse. Logo depois da viagem, Sérgio encontrou no meio a papéis guardados, uma carta, datada de Lisboa a 5 de setembro de 1952, onde Cortesão relatava: “quanto aos meus artigos sobre a Ilha do Brasil, a viagem, a estadia em Portugal, e os novos trabalhos, obrigaram-me a interromper a série. Recomeçarei”¹⁵⁴.

Segundo Sérgio Buarque o diálogo não recomeçou, pois logo em seguida que Cortesão retornou da Europa, em fins do mesmo ano de 1952, foi a vez de Sérgio se ausentar do país durante aproximadamente dois anos, desta maneira a colaboração de nosso historiador com a imprensa diária cessou devido a novos afazeres no estrangeiro.

É a minha parte no debate, já velho de perto de três décadas, o que se reimprime agora nas páginas subordinadas ao título: *A Ilha do Brasil: Um Mito*. O título do artigo de minha autoria que serviu de ponto de partida para toda a série, *Tentativas de Mitologia*, prestava-se, posta no plural, a designar uma coletânea de artigos onde prevalecem os de cunho polêmico, e minha pouca imaginação, somada à opinião de que seria feliz um

título semelhante, não se deixaram procurar outro melhor¹⁵⁵.

Sérgio Buarque estava certo que as controvérsias com Cortesão não mostravam sempre a mesma serenidade de ânimo guardada durante o diálogo, mas achava que eram poucas, pois este diálogo ficou inacabado. Ele nunca supôs que o rigor próprio dos críticos muito compenetrados da seriedade de seu ofício, como foi o caso do próprio Sérgio, reclamasse o *sermo durus* e o *hablar fuerte*, embora muito custasse, em certos momentos, evitar esses descaminhos a que o viés polêmico poderia levar.

Um outro estudo que abrange este livro é dedicado a uma obra de Oliveira Viana, Sérgio chegou por vezes a perguntar se a ênfase dada a enganos patentes, flagrantes inconseqüências e a critérios anacrônicos, que se encontram em **Tentativas de Mitologia** não pareceriam trair uma espécie de “triumfalismo de sensor bisonho, que se compraz em das quinaus num autor consagrado e provento”¹⁵⁶. Oliveira Viana ainda apelava para seus próprios préstimos sempre que queria explicar os fundamentos da sociedade da política brasileira. A resposta está nisto, que tais inconseqüências e, aliás, não se tratava como coloca Sérgio de miudezas desprezíveis, estavam longe de representar o alvo maior a sua crítica. O alvo maior estava na construção jurídica e política, expressa nas leis trabalhistas, da era de Vargas, a que ela pretendia fornecer a necessário suporte científico¹⁵⁷.

Não custava como aponta Sérgio Buarque o autor lembrar como a Consolidação das Leis do Trabalho muito deveu a sua própria influência e cooperação, quando servia como consultor jurídico do ministério competente. Contra os que, capciosamente a seu ver, insistiam em falar em **inspiração fascista de tal legislação**, Viana objetava dizendo que haveria nascido das nossas mais puras tradições,

sem interferência de paradigmas exóticos. E nesse ponto de vista ele invoca segundo Sérgio, suas próprias observações, falando confusamente na suposta existência no Brasil de um complexo de normas e regras “militante, vivaz, estuante de vida e sangue”¹⁵⁸, brotado espontaneamente da cultura do Povo-Massa, e acrescentava que tudo isso é sensível ainda, sobretudo entre nossas populações rústicas, principalmente no litoral.

Pode perguntar-se no entanto se, ao tentar discernir os traços dominantes na cultura do Povo-Massa, não cuidaria ele de encontrar aquilo que, de antemão queria encontrar, *norteados por elucubrações de autores que refletiam sobretudo o clima espiritual do século passado*, mas continuavam a ter lugar de honra no seu panteão¹⁵⁹.

O estudo que Sérgio dedicou a Oliveira Viana saiu primeiramente numa série de quatro artigos. Viana aparentemente depois de ler o artigo inicial e sem esperar pelas conclusões, se apressou e escreveu uma carta a Sérgio Buarque onde, em termos por demais amáveis com o crítico, procurando rebater alguns de seus argumentos.

Fico-lhe grato por distinguindo em sua crítica como um dos seus autorizados críticos. As dúvidas encontradas na maneira de compreender as expressões encontradas e nos conceitos sobre a *Escola Culturalista* são decorrentes da diversidade de pontos de vistas. Devo lembrar-lhe, entretanto que o conceito sobre Spengler e sua influência está em Imbelloni, *Culturologia* e em Radin principalmente. Devo dizer-lhe que há um profundo equívoco seu quando vê em minha crítica à Escola Culturalista intuítos *polêmicos*. Não, contesto-o vivamente. Não tive intuítos *polêmicos*. O que fiz foi um *mise au point* escola no seu estado atual, com as das constantes decepções por que vem passando. Polemizar com quem... Não há tal. É uma obra de oura isenção, afastada dela toda e qualquer *bias*. Veja-a sob esse aspecto que acertará sempre. É o que lhe pede o sempre admirador e patricio obrigado, sempre atento leitor¹⁶⁰.

A crítica que Sérgio acreditava ser necessária não podia aceitar complacências, e feita, embora, com o cuidado de respeitar suscetibilidades, assumiria, quase inevitavelmente, ares de suficiência sobranceira, em geral irritantes para um autor consagrado e por tantos títulos digno de respeito. Desta maneira, os termos da carta que ele recebeu a propósito do artigo, valeram por uma lição de humildade intelectual. Na época Sérgio não aproveitou muito a lição, e o fato é que, no seu ofício de crítico de livros e de idéias, nada faria para impedir alguma reação menos amena do que as de Jaime Cortesão e Oliveira Viana. Nos dois casos Sérgio Buarque havia lidado com matérias que se situavam de algum modo dentro do seu círculo de interesses e até de ocupações, relacionando principalmente com os estudos históricos, desenvolvidos em parte durante prolongada estada em Berlim, de onde trouxe cerca dois capítulos, quase completos do seu livro de estréia.

Com igual zelo Sérgio lançaria a outras ciências humanas, e, sobretudo à literatura e à filosofia, chegando mesmo a acumular acerca dessas especializações apreciável grau de informação e de leituras. Se essa versatilidade de suas preocupações não justificava por si só o primeiro convite que recebeu para ser professor universitário, o fato é que ele encaminhou para a crítica literária em jornais de mais de um Estado, numa época em que a imprensa diária não dispensava os rodapés de crítica. “Ultimamente, ao reunir os recortes que ainda tenho guardados, desses artigos, para eventual republicação, verifiquei que boa parte deles versa, apesar de tudo, sobre e história e estudos brasileiros”¹⁶¹. Não eram essas as coisas que o público, em média, por conseguinte os diretores de jornal, gostavam de encontrar nos rodapés. Quando Sérgio aceitou a incumbência de fazê-los, movido por necessidades mais imperiosas do que por vontade ou

vocação, o remédio foi fazer o que se poderia esperar, sobretudo de um crítico literário.

O caso foi que Sérgio cuidou de se instruir de tudo aquilo que fosse de mais atual e de mais fecundo no tocante as técnicas de criação e crítica literária, comprando ou encomendando publicações especializadas, ou apelando para a boa vontade de seus amigos, melhor informados sobre o assunto, que se prontificaram a emprestar-lhe livros ou revistas de que necessitava. O que também consta é que o autor tinha em casa um bom número de obras, geralmente em francês ou alemão, acumuladas durante anos, que seriam de bom serviço para a atividade a que agora era chamado.

De repente, um inesperado convite recebido da Divisão Cultural do *State Department* em Washington D. C., através da embaixada no Rio de Janeiro, para uma visita de três meses aos Estados Unidos, iria permitir-me trazer, de volta ao Brasil, toda uma pequena biblioteca a respeito do *new criticism* anglo-americano, que já ia encontrando, entre nós também, adeptos fervorosos e em geral pouco transigentes¹⁶².

A rapidez e a facilidade relativa com que, de posse de tamanho e tão variado acervo, Sérgio Buarque passou a absorver muitos conhecimentos que haviam escapado até então a sua órbita confundiram num primeiro momento, até seus amigos, como Afonso Arinos de Melo Franco ou Otto Maria Carpeaux, e houve quem manifestasse de público sua surpresa diante da massa de informações que passaram de súbito a revelar seus escritos sobre coisas que nunca, antes, mostrou conhecer tão intimamente¹³⁴. Manuel Bandeira, ao registrar a volta do autor a crítica, após uma fase de profundo desinteresse, pela poesia e pela ficção, e de dedução pelos estudos históricos, comentou: “Ninguém diria também que voltasse de ponto em branco, a par de tudo o que se passara no mundo das letras”¹⁶⁴.

Sérgio Buarque expôs que não teria movido o empenho de satisfatoriamente cumprir as suas obrigações de crítico. Mesmo porque segundo o autor não houve neste caso nada de parecido, com uma improvisação, como sucedeu, até certo ponto, quando precisou absorver, às pressas algumas dos então recentes e complexos problemas de técnica e crítica literárias. O que ocorreu, foi o contrário: Sérgio forçado pelo tirocínio de quem deveria redigir cada semana um artigo novo sobre matéria nova, foi obrigado a procurar aproximar-se, da linguagem, de um ideal de clareza.

Seja como for, o que Sérgio Buarque de Holanda conseguiu realizar, mal ou bem, nessas tentativas de abordagem crítica, não veio como um desafio do tempo ou como uma dádiva milagrosa. Veio de uma conquista gradual e alcançada largamente sobre um vício de escrever de maneira rebuscada, que o fazia desenvolver quase sempre num raciocínio como se falasse ou escrevesse somente para si, “ignorante do interlocutor presente ou do leitor eventual”¹⁶⁵.

De onde as obscuridades freqüentes em que tropeço ainda hoje, quando me ocorre passar os olhos sobre um dos meus amigos escritos, e que escapavam outrora, por mais que me advertissem vários amigos a respeito dela. Só aos poucos me fui compenetrando da necessidade de melhor trabalhar minha linguagem, ao menos a linguagem escrita, de modo a que a comunicação se fizesse sem estorvo. Depois disso, a verdade é que não faltou quem me acusasse de cuidar em demasia do bem escrever¹⁶⁶.

Sérgio Buarque de Holanda acreditava, no entanto, que semelhante preocupação, onde ela existe, pode ser, em muitos casos, condicionada, pelas limitações de quem, exatamente pelo fato de não sentir o que se chamava um escritor de raça, em outras palavras, por saber que era incapaz de expressar-se, ao correr da pena, nos termos mais adequados, se via obrigado a procurar suprir essa deficiência pelo exercício de uma vigilância

constante sobre a própria dicção, embora se sujeitando ao perigo de torná-la por vezes artificiosa. Foi para obviar esse mal, em dado momento, que Sérgio chegou a valer-se, mesmo em artigos publicados, daquela fala brasileira, inventada por Mario de Andrade, que tinha entre seus alvos o abreviar a distância grande que, nos tempos heróicos do modernismo, eram julgados a separar formas coloquiais da literatura escrita, muito marcada, esta, aos que parecia, pela influência dos clássicos portugueses¹⁶⁷.

3.3. “Missão e profissão”: o historiador retorna a crítica

Em artigo publicado no jornal **Diário de Notícias**, datado de 22 de agosto de 1948, Sérgio Buarque de Holanda fomentava um discurso delirando o seu retorno ao ofício de crítico literário nos rodapés da imprensa diária. De acordo com Sérgio ao deixar a atividade de crítico literário, há mais de seis anos, não imaginava ele retomá-la algum dia. Preferiu por muito tempo conservar-se o que fora sempre, um **bissexto** da crítica, sem muitas obrigações e responsabilidades do que escrever em horas vagas sobre livros que ocasionalmente lhe interessavam. E livros que, a bem dizer, pouco tinham a ver, em sua generalidade, com a literatura, no sentido mais limitado e corrente da palavra.

A própria contradição da pura literatura, das **belas letras**, parecia para Sérgio não raro participar de algum vício da formação brasileira, que sem habilidade para denunciar nos outros, tentou freqüentemente contrariar a si mesmo. O nosso autor se referia ao gosto que se detinha nas aparências mais estritamente ornamentais da expressão e que tende a conferir aos seus portadores um prestígio estranho à esfera da vida intelectual e artística¹⁶⁸.

Fiados no poder da mágico que a palavra escrita ou recitada ainda conserva em nossos ritos e cerimônias, e que será sempre de interesse para quem se proponha pesquisar o complexo folclore dos

civilizados, não faltam os que vêem no “talento”, no brilho da forma, na agudeza dos conceitos, na espontaneidade lírica ou declamatória, na facilidade vocabular, na boa cadência dos discursos, na força das imagens, na agilidade do espírito, na virtuosidade e na vivacidade da inteligência, na erudição decorativa, uma espécie de padrão superior de humanidade. Para estes a profissão de escritos, se assim já se pode dizer entre nós, não constitui, em realidade, apenas uma profissão, mas também e, sobretudo uma forma de patriciado¹⁶⁹.

O que podemos observar é que semelhante ponto de vista apontado por Sérgio Buarque, nascido em grande parte do preceito romântico que era conferido ao poeta, ao letrado, ao orador, uma dignidade de exceção, grassava largamente no Brasil em resultado, talvez, das próprias peculiaridades de nossa formação histórica. As virtudes que representavam em grau eminente aqueles privilegiados são as mesmas que encarnavam tradicionalmente nas profissões liberais e em certos empregos públicos: profissões e empregos que não sujavam as mãos e não degradavam o espírito, por conseguinte se colocavam hierarquicamente acima dos ofícios tidos por desprezíveis em uma sociedade oriunda de senhores e escravos.

Ao autêntico escritor, que, sempre de acordo com o mesmo ponto de vista, só o é por uma espécie de dom de nascença, superior a qualquer eventualidade corriqueira ou mundana, competiam prerrogativas particulares. Segundo Sérgio não havia dúvidas que naquela época já se falava nas obrigações e responsabilidades dos intelectuais. “A missão que a estes caberia não é um caminho cor-de-rosa e de ouro; ela impõe, ao contrário, deveres próprios e a que nenhum pode fugir sem grande perda de dignidade”¹⁷⁰. Essa encarnação de que o escritor era uma criatura eleita e em tudo excepcional foi, em certo sentido, reforçada pela pregação de certos teóricos que imaginavam ter encontrado a chave capaz de abrir a porta de todos os

mistérios da existência. Para Sérgio Buarque de Holanda, esses **simplificadores** encaravam esses problemas universais e acreditavam que seria fácil resolvê-los graças a meia dúzia de fórmulas precisas e de meridiana clareza.

Se nem todos as podem ver, é que tiveram os olhos vendados, sem dúvida, por mesquinhos interesses de classe, tornando-se, conscientemente ou não, os servos de algum imperialismo implacável. Se o intelectual tem, com efeito, uma sagrada missão a cumprir, será esta de elucidar os que não sabem ver por inocência e denunciar os que não querem ver por conveniência. Para os que assim pensam, todos os escritores hão de mobilizar-se espontaneamente em benefício de alguma causa, e isso em nome da própria dignidade profissional. O patriciado converte-se de desse modo em milícia¹⁷¹.

Reconhecer o contrário, isto é, reconhecer que a atividade literária e cultural tem seu campo particular, e que em outros domínios ela não é diferente, nem mais eficaz, nem forçosamente melhor do que qualquer outra, não significa pretender fazer das chamadas **elites** da inteligência um “clericato displicente e egoísta”¹⁷². Como expõe Sérgio é excelente que os homens de boa vontade, e entre eles os escritores, colocassem eventualmente suas capacidades ao serviço de alguma causa de interesse coletivo. E é ainda melhor que chegassem a congregar-se em torno de semelhante causa. Todavia não se torna indispensável que falem do alto da **torre da dignidade profissional, tão vaidosa e, ao cabo, tão inútil como qualquer torre de marfim**.

Não há como negar, em todo caso, que esse novo empenho de valorizar a profissão literária, empenho ambíguo, é certo, e de alvo mais nitidamente político do que intelectual, teve algumas conseqüências valiosas e plausíveis. Colocando o escritor em face das realidades a que antes pareciam indiferentes e mesmo avessas ao seu mundo, ela

veio emprestar um vigor novo a propensões que já militavam por dar uma dimensão mais humana às suas atividades.

De acordo com Sérgio Buarque o movimento modernista de 1922 já tinha dado alguns passos nesse rumo. Por numerosos aspectos constituía uma inversão metódica dos graves padrões formais outrora consagrados. Ao verso alexandrino¹⁷³ opuseram-se os ritmos inumeráveis e dissolutos. À solenidade parnasiana, o prosaico, o coloquial, o anedótico. À linguagem rebuscada, o falar simples e rústico. Liberdade, liberdade total e sem limites: esse *slogan* permanente dos novos revolucionários. Diante das restrições e artifícios imperantes, não parecia restar, com efeito, mais do que tal alternativa.

Para Sérgio a genuína, a intolerante opressão, contra a qual se levantavam os modernistas de 22, não vinha propriamente do rigor, mas sim da rotina. A forma severa dos parnasianos, que Manuel Bandeira soube retratar e satirizar nos **Sapos**¹⁷⁴, tinha morrido já havia muitos anos, mas deixara em seu lugar um fantasma: convertera-se em fórmula. O que na década de 1940 se impunha não era tanto uma **liberdade de**, como uma **liberdade para**. Em relação a isso não se iludiam as figuras mais expressivas do movimento, mas a generalidade deixou de compreender a distinção sutil e, por fim, submeteu-se ao “acalanto da palavra mágica”¹⁷⁵.

O grupo de escritores da década de 1940 que deliberou reagir contra a herança de 22, e para isso chegou a organizar em São Paulo um Congresso de Poesia, segundo Sérgio Buarque tampouco a compreendeu, e tomou de característico de todo o movimento o que era característico apenas dos seus epígonos secundários, sem dúvida a imensa maioria. Em certo sentido como aponta o autor tinham sua razão para isso, porque tomado em bloco o modernismo foi um movimento negativista e não poderia deixar de sê-lo.

No momento em que nada ocorre para limitar as incertezas, faz-se necessário um terreno menos instável. E por isso o simples ideal negatista já proporcionava poucos encantos. À complacência distraída das negações, substitui-se, assim, a demanda de novas posições. Demanda exigente, pois para dominar o inesperado faz-se sempre necessário uma vontade vigilante e um obstinado rigor¹⁷⁶. “Não é certamente com a simples canonização de tumultuosos delírios da sagrada liberdade, da ignorância criadora, que seria dado enfrentá-lo”.¹⁷⁷

De acordo com Sérgio Buarque foi justamente o sentido positivo que foi aparentemente empolgando as gerações sucessoras ao modernismo, que definiriam-se menos por fins de antemão determinados do que pela maneira de chegar a eles, pois o roteiro que escolheram talvez ainda não estivessem mapeados e o futuro poderia trazer surpresas. A cega união às doutrinas salvadoras, não por convicção profunda, mas pelo empenho de fugir às inseguranças do presente, também era fonte de negações. Na órbita da política ela conduzia freqüentemente aos falsos heroísmos, às falsas disciplinas e às grandezas falsas.

Existem também disciplinas intelectuais feitas de modéstia, inquirição metódica e perseverança, que têm sido quase sempre o apanágio ideal chamado “espírito científico”. Até que ponto poderiam incorporar-se a elas os próprios valores de imaginação... Sabemos que no Brasil a deliberação paciente, o trabalho pertinaz e penoso, sem perspectivas de pronto êxito, nunca tiveram prestígio para que em virtudes “poéticas”. Ou se tiveram, como no caso dos parnasianos, foi expressamente em função de um decoro e do brilho exterior¹⁷⁸.

Na perspectiva de Sérgio, comparando o panorama da literatura da década de 1940 com a que a precedeu já pareceria comportar melhor aquelas disciplinas. Contudo, não faltam indícios de que poderia significar o ponto de partida de uma orientação nova da vida intelectual, e

tão significativa e fecunda quanto foi o movimento modernista de 22. Orientação que não se limitaria, em verdade, à literatura no sentido estrito, mas procuraria abranger outros setores da atividade espiritual.

Sérgio ainda apontava neste artigo uma referência particular à afinidade que existe indiscutivelmente entre esses rumos da literatura e a ação que vinha exercendo sobre certas inteligências o método e o ensino universitário, sobretudo o das Faculdades de Filosofia. Nas palavras de Sérgio Buarque: “a eles se deve, em parte considerável, a desconfiança crescente, em toda uma geração de estudiosos, pelo autodidatismo e pelo personalismo exacerbado”¹⁷⁹.

Até este ponto trabalhamos com a questão de apresentar o historiador como crítico literário, de que maneira Sérgio Buarque de Holanda se colocava no ofício de crítico nos rodapés da imprensa diária. Não obstante, também já foi exposto o surgimento da nova poética e como Sérgio começava a investigar e analisar, apontado julgamentos desta suposta **geração de 45**, atentado que o mesmo não a denominava assim. Doravante será analisar a perspectiva do nosso autor através do corpo documental retirado da compilação do autor Antonio Arnoni Prado, **O Espírito e a Letra**. Destarte as fontes utilizadas mostram a relação que Sérgio Buarque faz com a crítica literária e a própria produção histográfica da época, demonstrando as mudanças na literatura e especificamente neste caso na literatura brasileira.

No primeiro artigo **Pássaro Neutro** o autor apresenta alguns antagonismos existentes principalmente da obra do poeta Bueno de Rivera, demonstrando as influências que o modernismo de 22 ainda tem sobre o movimento sucessor. Nos artigos seguintes, Sérgio também analisa as influências dos modernistas nas novas poéticas surgidas a partir da década de 1940. Em **Retórica e Poesia**, o autor

demonstra as dificuldades de se interpretar as questões formalísticas da nova poesia.

No artigo **Amor em Terra de Razam**, Sérgio Buarque analisa vários antagonismos minuciosos na poesia de 1945 em relação ao período que os precedeu, o período modernista. Aponta o caso de do poeta Ledo Ivo para definir melhor sua análise e compreender essa nova geração. Em **A Poesia no país dos Espelhos**, o autor avalia as tendências do movimento de renovação da poesia, abrindo uma discussão com os poemas narrativos do poeta Wilson de Figueiredo.

O último artigo analisado neste trabalho é denominado **Tema e Técnica**, no qual Sérgio aponta o declínio de prestígio da prosa e da ficção, especialmente do romance, que na fase heróica do modernismo tendia, a dominar o cenário literário. O autor analisa as obras da autora Clarice Lispector e demonstra os caminhos pelo qual estava percorrendo a literatura de prosa e ficção na década de 1940.

3.4. "Pássaro neutro": as influências modernistas em 45

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda era comum apresentarem-se e definirem-se os poetas da década de 1940 em contraste e antagonismos com os da geração que os precedeu: a geração diretamente dominada ou fertilizada pelo movimento modernista de 1922. Até onde era justificável semelhante critério, Sérgio julgou que somente a perspectiva do tempo permitiria ajuizar com plena clareza. Entretanto, pode-se discernir com alguma nitidez a persistência na poesia dos anos de 1940 de traços que lhe seriam certamente estranhos, se não fosse a ação decisiva do modernismo.

Falar em influências literárias é muitas vezes tentar "devarrassar indistretamente os arcanos do processo que criação artística"¹⁸⁰. Exercício

arriscado expõe Sérgio, sem dúvida, e muitas vezes falaz, que oferece ainda o agravante de ferir vaidades e suscetibilidades, tão comuns em certos autores, que gostariam de apresentar sua obra como produção sem antecedentes. Para isso contribuiu certamente a superstição romântica, ainda na década de 1940, que media o valor de uma peça de arte exclusivamente pelo que contenha de único e insólito.

Fiel a um ponto de vista predominantemente **histórico**, e descrente da pretensão de que a obra de arte e, de modo geral, a experiência estética tenha valor completo e independente, devendo assim ser julgada unicamente **de dentro**, conforme sua atmosfera particular, ou que redutível a princípios estéticos intemporais, Sérgio tratou neste artigo e em outros tantos da poesia que emerge a partir de 1940 no Brasil, tocando quando possível ou necessário, em aproximações que lhe pareciam válidas para a melhor compreensão da poesia. Por isso não deve ser estranhável que a insistência em tais aproximações se situasse além dos limites que a muitos hão de parecer justos.

Para começar Sérgio Buarque se debruça na consideração de um poeta que lhe parecia das figuras, se não mais expressiva, certamente das mais extraordinárias de sua geração. Sobre a obra deste poeta, Bueno de Rivera, falava-se muito e com razão, desde que publicou seu livro de estréia, **Mundo Submerso**¹⁸¹, em senso de medida e precisão vocabular, como exemplo é a poesia **Canto do Afogado**¹⁸² de Rivera. Virtudes que o situariam, por um lado, no campo contrário ao modernismo da geração anterior, segundo a noção convencional, e não a mais verdadeira, que se formou acerca deste movimento. E por outro como aponta Sérgio, o colocariam nas vizinhanças da família dos construtivistas e essencialistas, família avessa às tradições poéticas luso-brasileiras, no seu natural desordenadas e incontinentes, mas que

tinha naquela época um representante autêntico o poeta João Cabral de Melo Neto¹⁸³.

Ambas as conclusões seriam igualmente apressadas e falsas. Para salientar o valor próprio e até a originalidade deste poeta não parece forçoso ir buscar uma solução de continuidade entre suas realizações e as dos o antecederam. Acredito que a influência de alguns destes, e especialmente a de um dos maiores entre eles, o sr. Carlos Drummond de Andrade, se apresenta nítida em *Mundo Submerso*, e que é inevitável pensar-se um pouco em certas peças de José, por exemplo, quando se leia aquela "Visita aos amigos doentes", com seu característico refrão interrogativo: "E a flauta Alarico"¹⁸⁴.

Sérgio julgou também que as mesmas influências, embora mais depuradas, não se apagaram no último livro do autor, **Luz do Pântano**, poesia onde as influências são bem manifestadas em algumas páginas. Ao lado disso, nada mais ilusório do que situar o Bueno de Rivera entre os que vêem na poesia algo mental, obra de uma inteligência lúcida e exata. A verdade é que sua realização poética nasceu, ou, sobretudo queria nascer, o que não é menos significativo, de uma espécie de **evocação natural**. "Não é certamente por simples licença poética se, já na peça inicial deste volume, deparamos com uma figura do Astrólogo"¹⁸⁵, que Sérgio aponta ter um papel semelhante ao do **Anjo Torto**¹⁸⁶ de Carlos Drummond de Andrade, mas falava sem sombra de ironia, antes com a voz, soturnamente augural e na linguagem antiga dos horóscopos: "Nascestes; quando no campo azul dos signos; o Touro perseguia as Virgens"¹⁸⁷.

Como aponta Sérgio Buarque, nada mais escuro e noturno que este tipo de poesia na qual a desesperança aparece em sua cor natural e raramente atenuada por alguns dos múltiplos artifícios de que costumavam utilizar-se os modernistas brasileiros para disfarçar emoções de

fundo romântico, o ar coloquial, o prosaísmo, embora berrante, o humor, o falsete, a piada. O tom peculiar destes versos era fornecido muitas vezes pela assídua reiteração de certas palavras chaves, que agiam sobre o leitor não tanto pela pura sonoridade, ou pelas vagas sugestões que traziam, como sucedia em certo Simbolismo¹⁸⁸, porém através da referência precisa e implícita a um mundo particular e que servia como talaçarça e, simultaneamente, de bastidor para a tessitura das emoções.

E pode ainda participar de um sistema de referências talvez deliberadamente forjadas para denotar determinada ordem de realidade. Em Pablo Neruda, por exemplo, os peixes, segundo observou atiladamente Amado Alonso, assumem duplo valor simbólico: um ou o de terrível ferocidade, por isso que se alimentam matando, e além disso devoram os mortos que o mar tragou; outro o da inesgotável e profunda vida que germina no fundo do mar¹⁸⁹.

No caso de Bueno de Rivera como aponta Sérgio, parecia prevalecer um significado mais próximo de Neruda, embora não se possa falar, necessariamente, em influências. Aquela realidade superior também estava presente, é certo, e com particular nitidez em alguns dos últimos poemas do livro, mas não surge como a "flor nasce do esterco: apresenta-se antes de modo antitético, num universo distinto, de formas claras, luminosas e aladas"¹⁹⁰. Como é o caso da poesia **Canção do Sono**¹⁹¹, de Rivera, que dava significado a esse reino ideal. "Nota-se ainda que, de passagem, há um contraste vivo com Neruda, que chegava a colocar as rosas em conjugação simbólica com os peixes"¹⁹².

O sistema de palavras simbólicas, aves, céu, lícido, anjos, aurora, lírio, gaivota, luz, pomba, rosa, praia, sereia, que por sua vez manifesta esse mundo, opõe-se ao outro como ao mal, o bem, à noite, o dia e o negro ao branco. A redução dos termos conceituais desse verdadei-

ro maniqueísmo poético nem sempre é fácil ou possível como expõe o autor. Por ele pode-se designar simplesmente, romanticamente, a oposição entre mundo real e o ideal, entre a vida presente e um porvir ainda incerto e mal entrevisto. Contudo, é exatamente essa imprecisão segundo Sérgio, que fornecia a escada por onde a poesia pessoalmente esotérica de Bueno de Rivera pôde alçar-se a um expressão social, sem perder seu caráter próprio, tornando-se poesia pública. Entre as duas fases, que a rigor não se separavam muito nitidamente, situavam-se as Canções, comentário lírico em volta de um epitalâmio moderno, e em que se reuniam alguns dos versos mais belos que produziu a poesia da nova geração¹⁹³.

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda o universo poético do sr. Bueno de Rivera foi voluntariamente limitado, em favor de um intensidade de expressão que para o autor não teria como ser prolongada por muito tempo, sem se tornar monótona. O crítico apontava o temor que as obras futuras do poeta pudessem ser uma repetição de **Luz do Pântano**, assim como esta, foi, de algum modo, o prolongamento, sem dúvida apurado, e apurado ao extremo, de **Mundo Submerso**.

3.5. "Retórica e poesia": a linguagem formalizante da geração de 45

As tentativas para se interpretar e explicar a dificuldade específica da poesia da década de 1940; os esforços para a organização de seus diferentes aspectos num quadro harmonioso e amplo; a ambição, enfim, de se desvendarem, como parte desses esforços, certos princípios perenemente válidos, capazes de fornecerem os elementos básicos de alguma doutrinação metódica, representavam alguns dos traços nítidos do momento literário daquela época.

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, não foi apenas no Brasil que se encontrou acentuada a preocupação com os problemas da poesia **hermética**, por exemplo, com as da técnica do verso, e principalmente a expectativa de uma literatura onde se espelhavam vivamente tais preocupações. "O que entre nós acontece, mas que talvez em terras de cultura intelectual mais acentuada, é que costumamos abraçar idéias na aparência prestigiosas, não direi com o fervor, mas com o ciúme intransigente dos neófitos"¹⁹⁴. O que podemos observar é que este ciúmes não impedia, por sua vez, uma atitude de docilidade inerte em face dessas idéias, tais como se apresentavam ao primeiro alcance, e que nascia, não raro, de uma imperfeita compreensão daquilo que elas significavam.

Bem expressiva de semelhante atitude é a vontade insistente, embora nem sempre confessada, entre muitos poetas e teóricos da nova geração, de ultrapassarem as formas literárias mais generalizadas na geração que os precedeu, não tanto por um ato de superação que seria certamente desejável, como, no fundo, por um retrocesso a formas transatas. Seu triunfo não seria, em suma, outra coisa além do triunfo dessa espécie de parnasianismo latente que, sob aparências exteriores diversas, teria prevalecido na poesia, mesmo a que precede ao parnasianismo como observou Sérgio Buarque¹⁹⁵.

Na origem desse traço constante parece colocar-se, em realidade, a crença que herdamos insensivelmente das antigas construções retóricas, na existência de dois tipos de estilos fundamentalmente distintos e que não se podem confundir sob pena de morte. Se um deles se adapta as formas apuradas ou insígnis, à tragédia, a poesia épica ou lírica, a locução nobre, a expressão patética; o outro tem seu terreno de eleição em manifestações mais rudes e vulgares, na comédia, na sátira, na descrição realista, na preocupação do pormenor concreto ou simplesmente grotesco. Ambos são

explicáveis segundo suas diferentes aplicações ou segundo seus sentimentos e temas que os suscitam, assim como é explicável e até necessária, numa sociedade bem composta, segundo os padrões ancestrais, a presença de classes diversas, segregadas, porém, uma das outras, e organizadas em rígida hierarquia¹⁹⁶.

Os chamados modernistas de 22 tentaram reagir muitas vezes desajeitadamente, contra as concepções hierárquicas dos temas, dos sentimentos, das expressões literárias, introduzindo em suas composições o prosaísmo voluntário, a ironia, a anedota e mesmo, para recorrer a uma fórmula que se tornou célebre, a poesia piada. Muitos dos seus censores, e em particular os censores deste admirável poeta que era Carlos Drummond de Andrade, o que efetivamente pretendiam era a restauração exclusivista da linguagem poética, o mergulho no que pareciam ser as puras fontes do lirismo, capazes de imunizar, enfim, contra os contágios profanos¹⁹⁷. Em outras palavras, nas palavras da antiga retórica, desejavam, em sua “integridade e intangibilidade, a preeminência do *sermo sublimis*, que mãos sacrílegas não se pejavam de misturar democraticamente ao *sermo humilis*, apropriado, este, ao discurso vulgar e à sátira, não à genuína poesia”¹⁹⁸.

Segundo Sérgio Buarque a posição que aspiravam àquela integridade e intangibilidade parecia reforçar-se ante a atualidade aparente de certos debates acerca do caráter peculiar do “moderno” **idioma** poético. Moderno, isto é, como vinha sendo praticado desde o século XIX e, sobretudo depois que os poetas, pretenderam manifestar o inexprimível por meio de um “imenso e metódico desregramento de todos os sentidos”¹⁹⁹.

Mas o que na realidade Sérgio depara-se nesse idioma é com suas fraturas sintáticas, sua abolição dos elementos habituais de transição prosódica, suas metáforas inesperadas e violentas, é o contrário de uma depuração ou sublimação retórica: “é o esforço

de inclusão crescente, que não recua, se preciso, diante do próprio trocadilho ou da piada”²⁰⁰. Segundo Sérgio Buarque, querer converter em bandeira de qualquer movimento renovador, a campanha, não já contra os *clichês* modernistas, o que seria admissível e louvável, mas contra o seu prosaísmo, como fez um dos arautos da geração de 45, o poeta Domingos Carvalho da Silva, era apenas mais uma transigência com o latente parnasianismo. Seria como expõe o autor, de todo aconselhável que os partidários desse ponto de vista começassem por uma redefinição precisa do que seria realmente o poético e o prosaico²⁰¹.

Outro ponto de vista largamente partilhado pelos poetas de 45, em sua campanha contra a geração precedente, era a necessidade de voltar consistentemente às preocupações formais e formalísticas. Preocupações que, de certo modo, segundo Sérgio, já floresciam na poesia por vezes excelente do sr. João Cabral de Melo Neto e não só na poesia, como nas importantes pesquisas técnicas do sr. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ramos censura que o modernismo teria sido formalmente uma aventura sem disciplina que, por outro lado, acrescentava, não sabia alijar de sua inspiração o **prosaico e o excrescente**. Era de liquidar de uma vez por todas a pretensão de o verso por si só ser poesia.

O neomodernismo, nessas condições, observa ainda, que não é nem pode ser uma negação do modernismo; ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução. A esta altura, só um perigo o ameaça: o de cair em repetição das velhas formas e dos velhos processos, embora forma nada tenha a ver com forma. Contra esse mal é que devemos precavernos, pois técnica, sozinha, também não faz poesia²⁰².

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, desse perigo que assinalava tão lucidamente Péricles Eugênio não pareciam cônscios, em verda-

de, muitos dos seus companheiros de geração. Em alguns destes parecia certo, que o formalismo, a exigência do rigor técnico, até a exigência de recuperação de formas regulares e canônicas, não passava de argumento polêmico ou arma de combate. Ainda nessa pugnacidade, e não só nela, revelaram-se eles, por menos que o queiram, tributários fiéis da mesma geração modernista de 1922, agora transformada em alvo de seus ataques²⁰³. Seria ilusório pensar que tais exigências proviessem em geral de uma inelutável necessidade e significassem mais do que mero artifício ornamental. Ou que participassem verdadeiramente dos esforços empreendidos entre literaturas mais ilustres do que dos esforços empreendidos entre literaturas mais ilustres do que no sentido de se descobrirem as leis secretas onde há de descansar perenemente uma criação literária digna desse nome²⁰⁴.

Desta maneira não foi dado aos inovadores, em geral tão exigentes de linguagem poética e no prosaico, não se pode dizer que, a existência de que aqueles esforços teriam logrado criarem, que seria lícito esperar deles: alguma nova poética fundada nas boas lições dos antigos e modernos era suficientemente prestigiosa para conter todos os desvarios formais nos limites plausíveis. Sem a presença desse código formal, ou de uma doutrina estética bem fundada, Sérgio não via realmente como se poderia tentar qualquer revisão de valores que tinham por base, sobretudo, critérios rigorosamente formalísticos. E, deste modo, ou a revisão proposta não passava de mero argumento polêmico, ou representava apenas, um puro e simples retrocesso às posições combatidas pelos próprios modernistas de 22.

3.6. “Amor em terra de Razam”: a contra Reforma de 45

Aos que aspiram a resumir toda a história literária num jogo de oposições dialéticas, não custava crer que a poesia brasileira da década de 1940

fosse tão contrária à das gerações modernistas. “E que, assim, se a reforma dos modernistas se fez ostensivamente sob o signo da liberdade, e poderia, até certo ponto, exprimir-se na profissão de fé”²⁰⁵ de um dos seus grandes cúmplices, quando exclamava: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”²⁰⁶, o que aconteceu em 1945 foi feito pelo signo da disciplina.

Tais simplificações apontava Sérgio Buarque, eram certamente utilizáveis, e inevitáveis, quando se tratava de forjar armas de combate, mas o crítico comprometido pelo seu ofício não podia deixar de reconhecer e denunciar o que nelas haveria de suspeito. Sérgio sabia que a liberdade não era negação, mas condição de disciplina: “da única disciplina, voluntária e diligente, jamais preguiçosa ou passiva, que o mister da criação artística deve impor”²⁰⁷. E também sabia que esta espécie de disciplina é, a rigor, independente dos processos técnicos, sejam quais forem eles. O autor não pensava, com efeito, que os poetas dessa nova geração escrevessem melhor do que os outros, mesmo quando se entregavam de corpo e alma aos metros canônicos e ao soneto.

Sérgio aponta o caso de Ledo Ivo²⁰⁸, que num período de cinco anos publicou cinco livros de poesia, preferindo não ficar prisioneiro das fórmulas exclusivistas. Mais exuberantemente lírico, talvez, do que qualquer outro dos seus companheiros de geração, o autor, não podia jurar fidelidade a uma técnica exigente e única. Quem dele esperasse, depois de **Acontecimento do soneto**²⁰⁹, impresso em Barcelona, por outro poeta, este severamente formalista, tendo uma definitiva ruptura com as vertigens de **Ode ao crepúsculo**, bem como pensavam que haveria uma capitulação ou um compromisso. Não houve nem uma coisa nem outra; “apenas é ingênuo supor que deva ter caráter sacramental essa aquiescência às formas estáveis, em quem já chegou a erigir em virtudes poéticas supremas a surpresa, a aceitação do encantatório, as

descobertas repentinas”²¹⁰. E em quem acreditava que a genuína poesia seria, por vezes, aquela que se oferece na pura fruição da natureza, linguagem da chuva, passarinhagem irresponsável, travo selvagem das frutas, não a que buscava exprimir-se na palavra articulada, na página impressa, ainda menos com certeza na rígida postura formal.

Como a personagem de Bernardim Ribeiro, poderia dizer o sr. Ledo Ivo que “ho amor demasiado nam vive em terra de razam”. Apenas no que diz por que, apesar de sua natural generosidade e munificência, este poeta quer preferir os benefícios da lucidez ao do abandono e do delírio. “Oh! deixa que eu entre para o Amor com os olhos abertos”, exclama em um dos poemas que compõem este seu último livro. E abre o volume, se não com uma arte poética, à maneira dos parnasianos, pelo menos com uma profissão de fé onde espelha sua vontade de ver abolidas as pausas de consciência e afirmando, ao contrário, o ideal de uma composição vigilante²¹¹.

Será engano, talvez, querer discernir neste caso uma insídia retórica ou exigência exterior, a que o poeta apenas fingiria ceder para salvar aparências necessárias e prestigiosas. Em realidade não se pode aprisionar o segredo desta poesia numa fórmula unívoca de perfeita limpidez, que tentasse mascarar fortes indecisões continuamente presentes assim apontava Sérgio Buarque.

De acordo com Sérgio Buarque se na **Ode ao crepúsculo**, que para o autor parecia sua obra mais bela, se não a mais importante²¹², já o próprio título, assim como a insistente **Declaração dos direitos do sonho**, que queria formar subsistência, e mesmo a significativa evocação da *Saison en enfer* que se insinuava no intróito, sugeririam uma inspiração sombria e até abismal, Sérgio faz um questionamento indagando se seria lícito procurar neste lugar o sentido verdadeiro desta poesia. É muito possível que o leitor arguto e mais intimamente familiarizado com os escritos do

Ledo Ivo chegasse, por alguma sutil criptografia, a discernir nestas manchas de sombra e mistério justamente o oposto de um sentimento de frustração e insatisfação diante da vida cotidiana. Deste modo, elas não passariam, paradoxalmente, de caprichosa tela verbal, destinada, em realidade, a encobrir o que existia aqui de transparente, de aquiescente, por isso de pouco hesitante para os que, segundo o gosto da época, irão buscar na poesia a emoção indefinida ou a surpresa²¹³.

E esse leitor não deixaria seguramente de insistir em que nesta poesia a parte do mistério é bem menor do que fazem crer as aparências, predominando, de fato, uma luminosidade solar e estival. Poesia de ar livre, onde a exaltada aceitação da vida presente parece manifesta através das palavras que nela mais assiduamente se repetem: mar, sol, horizonte, céu, vento, navios, pássaros, rosas?²¹⁴

Ao lado disso, como demonstra Sérgio, o próprio poeta não se preocupava em ocultar suas íntimas contradições, quando confessava, na **Ode ao crepúsculo**, que sonhava com a poesia e ficava indeciso entre inventá-la ou descobri-la. “Por um aspecto seria o mediador irresponsável, vidente, instrumento voluntário de **outro** com qual momentaneamente se identificava, suscitador de tempestades, fabricante de ouro, invocador do demônio”²¹⁵. Mas quem aspirava a penetrar o mistério de olhos abertos não podia contentar-se com a atitude do romântico, do realista ou do surrealista. O poeta haveria de tirar de si, com suas forças, a matéria inefável a que daria voz e sentido. Não seria precisamente um ato de inteligência, promovido pelo raciocínio lógico que saberia dispor as palavras do dicionário segundo a ordem do discurso.

Todavia, segundo Sérgio, a indecisão aqui notada pelo poeta poderia ser ilusória, dependendo unicamente dos termos falsos em que uma divisão tradicional teria colocado o problema da **inspiração** e da **reflexão**.

Será interessante, a esse propósito, lembrar como foi posta a questão por um dos mais admiráveis analistas atuais da criação literária. A diferença entre os dois termos, segundo acentua Maurice Blanchot, não se deve medir, com efeito, pela maior ou menor dose de atividade consciente que neles se exprime. A “inspiração” significaria apenas a anterioridade do poema com relação ao se autor²¹⁶.

Ainda segundo o crítico, “Impossível não admirar poesias como a do autor deste **Cântico**, onde as palavras, através de combinações por vezes insólitas, adquirem uma ductilidade e, ao mesmo tempo, uma tensão emotiva ainda raras na literatura brasileira, e talvez na literatura de língua portuguesa”²¹⁷. Por outro lado seria difícil evitar uma ponta de apreensão quando a magia das metáforas parecia desgovernar-se, o que não raro sucedia, convertendo-se em “catadupas de vocábulos, que se associavam não porque essa associação seja inevitável e **necessária**, mas graças ao extraordinário talento verbal do autor”²¹⁸. Era como se tensão, longamente mantida, de súbito se exaurisse e daí por diante só fosse possível conservar sua aparência a poder de artifício.

3.7. “A poesia no país dos espelhos”: o neomodernismo

As tendências do movimento de renovação da poesia ganhariam talvez em ser abordadas por meio de estudos sistemáticos e particularizados de cada uma dos seus estudantes, e foi um pouco o que se tentou fazer nestes artigos, pelo menos em dois casos. No caso do Ledo Ivo, a tentativa quase se impunha, uma vez que a parte mais considerável e provavelmente a mais importante de sua obra poética se publicava depois de 1948. Na de Bueno de Rivera, a singular unidade de inspiração que caracterizava seus dois breves livros, publicados num prazo de quatro anos, constituiria um estímulo para examinar um em face do outro. Nas palavras de Sérgio Buarque:

Mas por maior importância que se conceda às nossas últimas gerações de poetas, não pretendo, nem me é lícito, com o espaço disponível, abordar mais pormenorizadamente cada um deles separados. Além desta limitação inevitável, que perturbará talvez o panorama de conjunto, há necessidade de restringir-me, tanto quanto possível, ao *momento* literário. Resta-me lamentar apenas que alguns dos autores mais representativos tenham permanecido mudos para o grande público no ano de 1949 e nas primeiras semanas de 1950²¹⁹.

De acordo com Sérgio Buarque haveria obras não que vieram parar em suas mãos, ou, então, as que, por algum motivo, não puderam ser estudadas na ocasião própria. Dentre várias, Sérgio abriu uma exceção para os **Poemas narrativos**²²⁰ de Wilson de Figueiredo, que se imprimiram em 1948 nas Publicações Edifício de Belo Horizonte. Não parecia claro para Sérgio que semelhante experiência fosse comparável à dos parnasianos, para os quais o mundo exterior só existia, de fato, na medida em **luzisse uma luz reflexa**, luz que lhe empresavam a bem dizer as próprias prevenções estéticas do poeta, ou na medida em que se mostrasse “dócil ao cinzel do modelador”²²¹.

Neste caso da poesia de Wilson de Figueiredo, o dissentimento parecia para Sérgio Buarque, em realidade, fundamental. Se nela estava presente o ponto de vista das coisas, como ele dizia, o “*parti-pris des choses*”, para usar a fórmula de Ponge, Sérgio acreditava que seria por simples inversão retórica. Ele ousava imaginar que semelhante inversão corresponderia largamente aquele pudor muito mineiro da expressão direta, que em outros se revelava pelo humor. Era certo que o humor tornava-se subitamente impopular entre muitos autores das novas gerações, invadidas de novo pela convenção do poético, o poético reduzido a corpo simples, a elemento límpido e sem mescla, eficaz como um silogismo, e

tendente a eliminar, não se incorporar, numa síntese superior, elementos que a tradição tachara de prosaicos²²².

Parecia evidente que esse modo de exprimir-se, em linha oblíqua, suportava mal as minuciosas filigranas em que se detinham tantos dos **neomodernistas**. E se entre esses parecia prevalecer, com notável freqüência, a composição disciplinada, muitas vezes de versos breves, era injusto desconhecer a existência de outra corrente que se sentia melhor nos ritmos indômitos. Sérgio expõe que Wilson de Figueiredo pertenceu a estes mais do que outros.

Para Sérgio Buarque o pudorismo da expressão direta, no caso de Figueiredo, seria uma das modalidades características dessa mesma insatisfação ante as formas convencionais e consagradas, a que um crítico sutil denominou o **terrorismo** nas letras. Em seu grau externo, esse terrorismo, ambicioso de dar vez as novas dimensões do pensamento, não recuava em face das próprias metamorfoses fonéticas. Sérgio não sabia quem tinha empreendido uma tentativa nesse sentido, além do poeta José Tavares de Miranda, pertencente, como Wilson de Figueiredo, à chamada geração neomodernista, e ainda mais do que, infenso ao formalismo de tantos dos seus companheiros.

Sérgio Buarque demonstra que o **terrorismo** a qualquer preço desembocava fatalmente numa nova retórica, tão estreita quanto a antiga, e promulgava regras ainda exclusivistas do que das três unidades, quando preceituava o imperativo da novidade, por exemplo, ou da originalidade. Que obrigado a evitar o clichê, o já pensado e já dito, esse tipo de romantismo cercearia a sincera expressão das emoções tanto quanto o mais rigoroso classicismo.

3.8. “Tema e técnica”: o declínio da prosa e ficção

A dedicação à poesia a aos problemas da poesia, entre as novas gerações de escritores brasileiros, parecia associar-se a um declínio de prestígio da prosa e da ficção, sobretudo do romance, que nos anos de 1930 tendia, quase sem contraste, a dominar o panorama literário. As preocupações formais e técnicas, que repentinamente empolgaram aquelas gerações; a nostalgia de antigas e perdidas disciplinas, que o longo desuso pôde reabilitar; a vontade, finalmente, de construir um mundo pessoal, que libertasse cada vez mais ásperas ou prosaicas, explicariam em grande parte essa verdadeira inflação poética.

De acordo com Sérgio Buarque de Holanda, sucedeu que o romance, entre todos os gêneros literários, era provavelmente o menos literário, o mais acessível às impurezas da vida ambiente e também o mais insubmisso aos formalismos de qualquer natureza. É significativo que o movimento modernista, tendo produzido e provocado, em todos os sentidos, uma revolução poética, afetando igualmente **fundo e forma**, de tal modo que mesmo seus adversários não deixaram de ser, até certo ponto, seus tributários, nada realizou de comparável nos domínios da prosa e da ficção²²³.

Os casos em que certos problemas de técnica, semelhantes aos que prevaleceriam para a poesia, puderam afetar a novelística, foram geralmente esporádicos e não chegaram a dar todo rendimento desejável. Foi o que sucedeu, mais ou menos, segundo Sérgio com as experiências de Oswald de Andrade nas **Memórias sentimentais de João Miramar**²²⁴ e em **Serafim Ponte Grande**²²⁵, e é o que ocorreu na década de 1940 com as obras da sra. Clarice Lispector.

Do primeiro pode-se dizer que, utilizando com singular destreza e notável senso cômico um tipo de narração simultaneísta e um

estilo elíptico, inspirados nos processos cinematográficos, escapou de abrir caminhos novos para a nossa literatura de imaginação. Não faltou, certamente, quem o seguisse, embora timidamente e de longe. Deitando muita água no forte vinho andradiano, o escritor Plínio Salgado chegou a escrever algumas novelas hoje ilegíveis, mas que no seu tempo encontraram partidários calorosos²²⁶.

Embora orientada em sentido diverso, a tentativa de Clarice Lispector fundava-se no mesmo empenho de dar voz articulada às mudanças por vezes radicais que se iam operando na condição e na consciência dos homens. E fundava-se também na sua ambição de se apropriar de uma forma, uma técnica, mais em consonância com os temas abordados do que o são os recursos tradicionais da ficção, nascidos e sancionados em épocas de mais aparente estabilidade.

“Não direi que a experiência da autora de **Perto do coração selvagem** seja, mais do que a de Oswald de Andrade, profundamente convincente das vantagens de se introduzirem na literatura de ficção certos problemas semelhantes ao da poesia”²²⁷. Sérgio comparou o livro de estréia de Clarice Lispector e também a **O lustre**, o último romance da autora, **A cidade sitiada**, se ressentido de uma dosagem menos habilidosa, mais maciça, daqueles elementos que justamente fizeram a surpreendente novidade sua obra inicial.

Em toda nossa história literária, a primazia do tema na inspiração novelística foi fato indiscutido. Era ela que tendia, quase com exclusão de outros fatores, a autorizar e justificar os movimentos literários, só desaparecendo seu prestígio quando desaparece, pela reiteração fatigante, o interesse do público leitor por determinado tema. Segundo Sérgio Buarque, o bom êxito dos romances regionais, durante algum tempo, não se deveu tanto ao talento particular dos autores que a eles se consagraram, como ao preconceito de que

há assuntos válidos por si mesmos e capazes de suprir largamente quaisquer deficiência de meios do escritor. No caso, o valor romanesco do conteúdo vinha somar-se à suspeita de que, graças a temas nitidamente brasileiros, embora restritos a resta ou àquela área e em verdade **exóticos** para demais, teríamos enfim uma arte legitimamente nacional²²⁸.

É certo que esta espécie de romance encontrou cedo seus adversários nos amigos da narração introspectiva. Distinguiam-se estes pelo primado que atribuem à vida íntima, em contraste com as condições materiais e variáveis da existência. E como seus temas impediam de climas e paisagens, eram naturalmente universalistas, mais do que localistas, e ao social sobrepunham o individual²²⁹.

Contudo como observa Sérgio Buarque, não se pode dizer que fossem menos supersticiosos do tema e do conteúdo. A própria veemência com que pareciam denunciar nos outros a escolha de motivos despidos de sentido ecumênico e eterno, vinculados, ao contrário, a simples exterioridades da vida social, é bem um indício do contrário. Acentuar a importância primordial de semelhante técnica não equivaleria, entretanto, a pugnar pelo formalismo ou pelo estetismo. “Mostrar o erro daqueles que, hipnotizados pelo prestígio de certos temas excitantes, relegam a plano secundário a arte e o engenho do novelista, é abrir caminho, creio eu, para uma verdadeira reabilitação, da arte do romance”²³⁰.

Desta maneira, este trabalho chega ao fim, acreditamos que o objetivo proposto foi alcançado que era de analisar o pensamento de um modernista e historiador acerca de um período que sucede a fase heróica do movimento modernista de 22. Não obstante, este não é um trabalho acabado, pois acreditamos que abre um leque de reflexões que poderão ser utilizadas em trabalhos posteriores.

4. CONCLUSÃO

No meio social onde a crítica literária nascia, conjuntamente com ela aparecia uma reflexão distinta daquelas já propostas até então, a partir da efígie de um historiador excepcional que se dedicou aos rodapés da imprensa diária. Sérgio Buarque de Holanda inicia sua carreira como crítico literário no período modernista, aproximadamente nos primeiros anos de 1920, quando seus artigos começavam a circular pelas páginas do Correio Paulistano.

Falar de Sérgio Buarque de Holanda remete-nos ao historiador de notoriedade, considerado um dos clássicos da historiografia brasileira, apontado, por muitos, como um dos redescobridores do Brasil. Que bem consolidado em sua carreira de grande historiador, talvez o maior que já houve no país, foi quase com surpresa que se redescobriu, já nos anos de 1990, Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário. A primeira contribuição que deu a historiografia, **Raízes do Brasil** publicado em 1936, é até hoje seu livro mais conhecido, reeditado e traduzido. Procedendo ao confronto entre duas colonizações latino-americanas, encarnou-as simultaneamente em dois tipos ao estilo weberiano, que lhe forneceram bases para avançar hipóteses sobre a sociedade brasileira.

Um das contribuições mais originais de Sérgio Buarque de Holanda à crítica literária vem justamente de sua sensibilidade de historiador. De acordo com Antonio Arnoni Prado, Sérgio tinha consciência de que o primeiro passo da crítica estaria na própria elaboração do poético, pois em cada tempo, as tarefas que assumem em face desse processo aprofundam os reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar em seu público e em sua época.

Da perspectiva de Sérgio, não há como entender o esforço de criação poética fora das conjunturas históricas, sociais ou culturais que

obedecem ao instante de criação da obra em si mesma. O que sua crítica tem o objetivo de mostrar é o de que, apesar das aparentes dissonâncias entre a lógica da ficção e a leitura de seu significado no momento em que se instaura, perdura sempre entre eles um traço de união que as torna inconfundíveis.

Muito mais que um crítico metucioso parece ser paradoxalmente o faro de historiador que, na crítica de Sérgio Buarque, contribui para enriquecer a dimensão estética da literatura. Na verdade, era a maneira que interrogava essas tendências que dava singularidade a tudo que leu e escreveu enquanto crítico. Sérgio Buarque de Holanda tem uma diferença de outros críticos, ele não procurava dentro da literatura a relação com a história, e muito menos que é da perspectiva da história que se situava para conceber suas reflexões literárias.

Como já foi citado seu foco era uma espécie de **olho móvel a flutuar** sobre o que chamou de **paisagem transcendente** da obra, ou seja, aquele plano virtual que não pertence efetivamente ao mundo historiográfico nem ao mundo da ficção, “a dimensão em que nasce e se expande o núcleo da composição, a inteligência central e a moldura da verdade ficcional legitimada como símbolo à parte, mas interferindo vivamente nas instâncias da realidade do mundo em que se insere”.

Um outro ponto fundamental deve ser sopesado é que nas fontes utilizadas neste trabalho, podemos observar que Sérgio não se utiliza autores considerados cânones do movimento literário. Provavelmente porque a geração aqui analisada foi muito criticada pelos seus predecessores e também seus sucessores. Todavia, Sérgio Buarque utiliza-se de seu conhecimento historiográfico para obter uma crítica minuciosa, criteriosa e muito bem fundamentada.

O que podemos observar é quando se debruça no movimento literário denominado por críticos e também pelos próprios representantes de geração de 45, buscava mostrar não uma visão generalizante, mas sim um olhar mais pontual sobre as mudanças ocorridas no ambiente literário na década de 1940. Sérgio Buarque de Holanda aponta traços de influências modernistas nessa nova geração que passava a se destacar. Com uma antena atenta e criteriosa que acompanhava o desenvolvimento das letras no país entre as décadas de 1920 e 1950, o grande historiador vai da crítica pontual às reflexões estéticas mais amplas, distinguindo a cada momento o surgimento de novos valores, criticando com finura os formalismos da chamada geração de 45 ou detectando a influência crescente das faculdades de filosofia na construção de uma crítica menos personalista e mais bem fundamentada, da qual é ele mesmo um representante exemplar.

FONTES

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: perspectiva, 1979.

_____. Missão e profissão. In: *o espírito e a letra*.

Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 35 – 40, 1948.

_____. Pássaro Neutro. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 62 – 68, 1948.

_____. Retórica e poesia. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 165 – 169, 1950.

_____. Amor em terra de razam. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 170 – 176, 1950.

_____. A poesia no país dos espelhos. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 177 – 183, 1950.

_____. Tema e Técnica. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 207 – 211, 1950.

NOTAS DE RODAPÉ

¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2 ed. São Paulo: companhia das letras, 2003.

² *id. ibid.* p. 28.

³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 14^o edição. São Paulo: loyola, 2006.

⁴ SEVCENKO, Nicolau. *op. cit.* p. 28.

⁵ WELLEK, René. Termo e conceito de crítica literária. In: *Conceitos de Crítica*. São Paulo: cultrix, 1963.

⁶ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

⁷ *id. ibid.*

⁸ SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios, a formação da crítica brasileira moderna. In: *papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

⁹ *id. ibid.* p. 15.

¹⁰ *id. ibid.* p. 16.

¹¹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1998.

¹² CANDIDO, Antonio. *ap.* SÜSSEKIND, Flora. *op. cit.*

¹³ CANDIDO, Antonio. *ibid* p. 17.

¹⁴ SÜSSEKIND, Flora. *op. cit.*

¹⁵ CANDIDO, Antonio. *ap.* SÜSSEKIND, Flora. *ibid.*

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *ap.* SÜSSEKIND, Flora. *ibid.* p. 19.

¹⁷ JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: imago, 1992.

¹⁸ *id. ibid.*

¹⁹ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: editora 34, 2000.

²⁰ JOBIM, José Luis (org). *op. cit.*

²¹ LAFETÁ, João Luiz. *op. cit.*

²² *id. ibid.*

²³ MARTINS, Wilson. A "Geração de 45". In: *A crítica literária no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves imprensa oficial do Paraná, 2002.

²⁴ A importância deste movimento no país deve-se não só ao elevado número de poetas, mas também à extensão de sua influência, uma vez que seus princípios estéticos dominaram por muito tempo a vida literária do país, praticamente até o advento do Modernismo em 1922.

²⁵ MARTINS, Wilson. *op. cit.*

²⁶ *id. ibid.* p. 33.

²⁷ SILVA, Domingos Carvalho. *ap.* MARTINS, Wilson. *ibid.*

²⁸ COUTINHO, Afrânio. *Introdução a literatura no Brasil*. 16ª edição. São Paulo: Bertrand Brasil, 1996.

²⁹ *Meus peitos, meus peitos nus,
para o amado os tenho virgens:
se ele os pudesse colher,
duros ramos de alecrins!
Teria em corpo desnudo
a ternura do bom Deus,
as mãos derramando trigo
sobre papoulas dormidas.*

*Cabelos, os meus cabelos,
el-rei os mandou buscar
para os prender em seu leito:
meu corpo, o triste, vai junto.*

*Não mais verei os meus bosques,
não mais os trevos em flor:
minh'alma geme na estrada,
anoitecendo os caminhos.*

³⁰ *Nas fronteiras do sonho eu te esperava,
aurora de olhos rubros e mãos frias.
Para o meu canto volatilizado,
eras um tema azul de águas marítimas.
Tinha estrelas nas mãos. E surpreendia
pelo ruivo cabelo algas de encanto.
Em viagens sempre breves, percorria
o cais das nuvens junto a um mar de palmas*

*E quando aos poucos se despetalou
no ocaso o sonho, e a noite se tornou
realidade solitária e nua,
surgiu sobre as estrelas hesitantes,
como um lírio ofuscando diamantes,
a rosa do teu sexo em meia lua.*

³² MARTINS, Wilson. *op. cit.*

³² *Mais isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.*

*Como então dizer quem falo
ora a Vossas Senhorias?*

*Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba*

*Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.*

*Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta.*

³³ PRADO, Antonio Arnoni (et. al.). Nota breve sobre Sérgio crítico. In: *Sérgio Buarque de Holanda*. 3 ed. Rio de Janeiro: EURJ, 1992.

³⁴ CALDEIRA, João Ricardo de Castro. crônica, memória e história na crítica de Sérgio Buarque de Holanda. In: *Perfis Buarqueanos, ensaios sobre Sérgio Buarque de Holanda*. Imprensa oficial, memorial: São Paulo, 2005. pg. 82 - 84

³⁵ *id. ibid.*

³⁶ PRADO, Antonio Arnoni. *op. cit.*

³⁷ CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *op. cit.*

³⁸ *id. ibid.* p.86.

³⁹ *id. ibid.* p. 86.

⁴⁰ SENNA, Homero. *Apud.* SCHAPOCHNIK, Nelson. Sérgio Buarque de Holanda um crítico impertinente. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; LOKOI, Zilda Gricoli. org. *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999. pg. 182.

⁴¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *ap.* PRADO, Antonio Arnoni (*et. al.*). *ibid.*

⁴² HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *ap.* PRADO, Antonio Arnoni (*et. al.*). *ibid.* p. 126

⁴³ HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *ap.* SCHAPOCHNIK, Nelson. Sérgio Buarque de Holanda um crítico impertinente. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; LOKOI, Zilda Gricoli. org. *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999. pg. 188.

⁴⁴ JOBIM, José Luis (org). *op. cit.*

⁴⁵ *id. ibid.*

⁴⁶ JOBIM, José Luis. *ap.* JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992

⁴⁷ foi professor, crítico literário e ensaísta brasileiro. Ocupou a Cadeira nº 33 da Academia Brasileira de Letras, onde foi eleito em 17 de abril de 1962.

⁴⁸ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

⁴⁹ Em 1942, em resposta ao inquérito de Osório Nunes, no *Dom Casmurro*, Manuel Bandeira e Ribeiro Couto contestaram a assertiva de Menotti del Picchia, em seu discurso na Academia Brasileira de Letras, de que o Modernismo havia morrido. Bandeira afirma que o Modernismo

não morreu, mas evoluiu e Couto coloca que não morreu e sim transformou-se, ou seja, continuou, com diferenças de geração a geração, de fase a fase.

⁵⁰ *id. ibid.* p. 276.

⁵¹ *id. ibid.* pg 277.

⁵² JOBIM. *op. cit.*

⁵³ MARTINS, Wilson. *ap.* COUTINHO, Afrânio. *ibid.* p. 278.

⁵⁴ COUTINHO, Afrânio. *op. cit.*

⁵⁵ BANDEIRA, Manuel. *ap.* COUTINHO, Afrânio. *ibid.* p. 278.

⁵⁶ COUTINHO, Afrânio. *op. cit.*

⁵⁷ CASSIANO, Ricardo. *ap.* COUTINHO, Afrânio. *ibid.* p. 280.

⁵⁸ COUTINHO, Afrânio. *op. cit.* p. 278.

⁵⁹ O ano de 1928 conserva, entretanto, o valor de um instante

⁶⁰ *id. ibid.*

⁶¹ é um poeta, ensaísta, professor universitário e um dos principais críticos literários brasileiros. É professor-emérito da USP e da UNESP, e doutor *honoris causa* da Unicamp.

⁶² CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo história e antologia*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

⁶³ *id. ibid.* p. 11.

⁶⁴ CARVALHO, Ronald de. *ap.* CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *ibid.* p. 12.

⁶⁵ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *ibid.* p. 12.

⁶⁶ *id. ibid.* p. 12.

⁶⁷ Daí tenderem por vezes aos estilo epigramático, à concisão elíptica, visando justamente a corrigir esta orientação monumental.

⁶⁸ Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beijos que dão beijos alastrados
E depois remurmuram sem malícia as rezas bem nascidas...
Brasil amado não porque seja minha pátria,
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorrento,
Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.

⁶⁹ Esprema a vil calúnia muito embora
Entre as mãos denegridas, e insolentes,
Os venenos das plantas,
E das bravas serpentes.
Chovam raios e raios, no meu rosto
Não hás de ver, Marília, o medo escrito:
O medo perturbador,
Que infunde o vil delito.
Podem muito, conheço, podem muito,
As fúrias infernais, que Pluto move;
Mas pode mais que todas
Um dedo só de Jove.

Este Deus converteu em flor mimosa,
A quem seu nome dera, a Narciso;
Fez de muitos os Astros,
Qu'inda no Céu diviso.
Ele pode livrar-me das injúrias
Do néscio, do atrevido ingrato povo;
Em nova flor mudar-me,
Mudar-me em Astro novo.
Porém se os justos Céus, por fins ocultos,
Em tão tirano mal me não socorrem;
Verás então, que os sábios,
Bem como vivem, morrem.
Eu tenho um coração maior que o mundo!
Tu, formosa Marília, bem o sabes:
Um coração..., e basta,
Onde tu mesma cabes.

⁷⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *ap.* CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *op. cit.* pg. 13.

⁷¹ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *ibid.* pg. 21

⁷² Tarde incomensurável, tarde vasta,
Filha do sol já velho, do sol doente
De quem despreza as normas da Eugenia,
Tarde vazia, dum rosado pálido.
Tarde tardonha e sobretudo tarde
Imóvel... quase imóvel
Só tu me desagregas tarde vasta,

Da minha trabalhadeira. Sigo livre,
Deslebrado da vida, lentamente,
Com o pé esquecido do acelerador.
Tarde, recreio do meu dia, é certo
Que só no teu parar se normaliza
A onda de todos os transbordamentos
Da minha vida inquieta e desregrada.
Tarde macia, pra falar verdade:
Não te amo mais do que a manhã, mas amo
Tuas formas incertas e estas cores
Que te maquilham o carão sereno.
Não sonho sonhos vãos. A realidade,
Mais esportiva de vencer, me ensina
Esse jeito viril de ir afastando
Dos sonhos vesperais os impossíveis
Que fazem a quimera, e de que a vida
É nua, friorentamente nua.
Tarde de meu sonhar, te quero bem!
Deixa que nesta louvação, se lembre
Essa condescendência puxapuxa
De teu sossego, essa condescendência
Tão afeiçoável ao desejo humano.

⁷³*id.* *ibid.* p. 23

⁷⁴ Olho a morta. E lembro a sua maldade livre
Lembro a sua beleza desigual e ágil
Lembro o perfume do jasmim de uma noite
Em que eu a quis tomar nos braços e me contive.

A Verônica estende os braços

⁷⁵E canta

O pálio parou

Todos escutam

A voz da noite

Cheia de ladeiras acesas.

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *op. cit.* pg. 24.

⁷⁷ Dentaduras duplas!

Inda não sou bem velho

para merecer-vos...

Há que contentar-me

com uma ponte móvel

e esparsas coroas.

(Coroas sem reino,

os reinos protéticos

de onde proviestes

quando produzirão

a tripla dentadura,

dentadura múltipla,

a serra mecânica,

sempre desejada,

jamais possuída,

que acabará

com o tédio da boca,

a boca que beija,

a boca romântica?...)

Resovin! Hecolite!

Nomes de países?

antasma femininos?

Nunca: dentaduras,

engenhos modernos,

práticos, higiênicos,

a vida habitável:

a boca mordendo,

os delirantes lábios

apenas entreabertos

num sorriso técnico

e a língua especiosa

através dos dentes

buscando outra língua,

afinal sossegada...

A serra mecânica

não tritura amor.

E todos os dentes

extraídos sem dor.

E a boca liberta

das funções poético-

sofístico-dramáticas

de que rezam filmes

e velhos autores.

⁷⁸ No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no mei do caminho

tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

⁷⁹ Publicado em 1927, *Amar, Verbo Intransitivo* chama a atenção por inúmeros aspectos. O primeiro é a sua linguagem, provavelmente considerada “errada” na época, pois se afasta do português castiço ao imitar o padrão coloquial brasileiro. É como se o texto escrito imitasse a maneira de falar do nosso povo. É um livro para se fazer de conta que se está ouvindo e, não, lendo.

⁸⁰ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *op. cit.*

⁸¹ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *ibid.*

⁸² CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *id. ibid.* pg. 34.

⁸³ Em sua primeira versão, os contos de Sagarana foram escritos em 1937, e submetidos a um concurso literário (o prêmio) “Graça Aranha”, instituído pela Editora José Olympio, onde não obtiveram premiação, apesar de Graciliano Ramos, membro do júri. Ter advogado para o livro de Rosa (sob o pseudônimo de Viator) o primeiro lugar (ficou em segundo). Com o tempo, Guimarães Rosa foi depurando (“exugando”) o livro, até a versão que veio à luz em 1946, reduzindo-a das quinhentas páginas originais, para cerca de trezentas na versão definitiva. O título do livro, Sagarana, remete-nos a um dos processos de invenção de palavras mais característicos de Rosa o hibridismo. Saga é radical de origem germânica e significa “canto heróico”, “lenda”; rana vem da língua indígena e quer dizer “à maneira de” ou “espécie de”. As histórias desembocam sempre numa alegoria e o desenrolar dos fatos prende-se a um sentido ou “moral”, à maneira das fábulas. As epígrafes que encabeçam cada conto condensam sugestivamente a narrativa e são tomadas da tradição mineira, dos provérbios e cantigas do sertão.

⁸⁴ livro de novelas de Guimarães Rosa, publicado em 1956. Originalmente composto de sete novelas, em edições posteriores o autor dividiu-o em três livros menores. São eles: Manuelzão e Miguilim (novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor”); No Urubuquaquá, no Pinhém (novelas “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”). Em Portugal foi lançado com o título *Aventura nos Campos Gerais; Noites do Sertão* (novelas “Dão-Lalalão (o devente)” e “Buriti”).

⁸⁵ livro de Guimarães Rosa escrito em 1956 e é um dos mais importantes livros da literatura brasileira. Pensado inicialmente como uma das novelas do livro “Corpo de Baile”, lançado nesse mesmo ano de 1956, em que veio à luz também a quarta edição de Sagarana, revista pelo autor, cresceu, ganhou autonomia e tornou-se um dos mais importantes livros da literatura de língua portuguesa.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *op. cit.*

⁸⁷ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *ibid.*

⁸⁸ CANDIDO, Antonio. CASTELLO, José Aderaldo. *id. ibid.* pg. 36.

⁸⁹ é um professor universitário, crítico e historiador da literatura brasileiro, e também imortal da Academia Brasileira de Letras.

⁹⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª edição. São Paulo: editora cultrix, 1994.

⁹¹ *id. ibid.*

⁹² *id. ibid.*pg. 340.

⁹³ *id. ibid.*

⁹⁴ *id. ibid.*

⁹⁵ *id. ibid.*

⁹⁶ Bacharel em Direito (1943) e Doutor em Letras (1952), ambos pela Universidade Federal do Paraná; Bolsista do Governo Francês (Paris, 1947/1948); Catedrático de Literatura Francesa na Universidade Federal do Parana (1952/1962); Professor visitante da Universidade Kansas (1962); Professor associado na Universidade de Wisconsin-Madison (1963/1964); Professor titular de Literatura Brasileira na New York University (1965/1991); Crítico literário dos jornais O Globo (RJ) e Gazeta do Povo (PR).

⁹⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, vol. 6, 1996.

⁹⁸ *id. ibid.*

⁹⁹ *id. ibid.*. p. 64.

¹⁰⁰ *id. ibid.* p.64.

¹⁰¹ *id. ibid.* p. 64.

¹⁰² Cf. “Destino de um pré-modernista”. *O Estado de São Paulo*, 30/08/1947, também em *O Precursor Adelino Magalhães. ap. MARTINS, Wilson. ibid.* p. 64.

¹⁰³ *op. cit.* p. 65.

¹⁰⁴ BILAC, Olavo. *ap. MARTINS, Wilson. ibid.* p. 69.

¹⁰⁵ ARINOS, Afonso. *ap. MARTINS, Wilson. ibid.* p. 69.

¹⁰⁶ Mallarmé começou a publicar seus poemas na revista “Parnaso Contemporâneo”, editada na capital francesa na década de 1860, quando ele se mudou para o interior da França com o objetivo de ensinar inglês nas escolas da região. Dos 21 aos 28 anos o poeta viveu com a família em três cidades: Tournon, Besançon e Avignon. Anos depois, Mallarmé conheceu os poetas Rimbaud e Paul Verlaine.

¹⁰⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, vol. 7, 1996.

¹⁰⁸ Ó jardins enfurecidos,
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu
viciosamente freqüentado:
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde?

¹⁰⁹ MARTINS, Wilson. *op. cit.*

¹¹⁰ ANDRADE, Oswald de. *ap. MARTINS, Wilson. ibid.* p. 202.

¹¹¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. Presença da literatura na obra de Sérgio Buarque de Holanda. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 15, nº 42, pg. 471 – 486, 2001.

¹¹² *id. ibid.*

¹¹³ *id. ibid.*. p. 471

¹¹⁴ *id. ibid.*. p. 473

¹¹⁵ *id. ibid.*. g. 473.

¹¹⁶ *id. ibid.*.

¹¹⁷ *id. ibid.*.p. 474.

¹¹⁸ A Neo Crítica, ou também chamada de Nova Crítica, é um movimento inicial da teoria literária surgido nos anos 20 nos Estados Unidos. Ele propõe a separação do texto e do autor a fim de que o texto que seja objeto em si mesmo. Rompe com biografismo da crítica de então, mas rejeita também a análise literária a partir de contextos sociais ou culturais. Por isso dizemos que se enquadra na Corrente Textualista dos estudos literários. Um dos conceitos mais conhecidos destes teóricos é o Leitura Atentiva, leitura analítica e minuciosa do texto preconizada por T.S. Eliot.

¹¹⁹ No campo da crítica literária, vêm-se juntar a outra obra fundamental de Sérgio Buarque, *Capítulos de literatura colonial*, organizada por Antonio Candido e publicada pela Brasiliense em 1991. Colocados lado a lado com a obra historiográfica do autor (que foi também criador e coordenador da monumental coleção *História geral da civilização brasileira*), esses volumes de crítica revelam uma rara inteligência em plena ação.

¹²⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *op.cit.*

¹²¹ *id. ibid.*. p. 484.

¹²² GALVÃO, Walnice Nogueira. *ibid.* p. 484.

¹²³ *id. ibid.*.

¹²⁴ *id. ibid.*. p. 484.

¹²⁵ *id. ibid.*. p. 484.

¹²⁶ *id. ibid.* p. 485.

¹²⁷ MOISÉS, Massaud. Sérgio Buarque de Holanda e a crítica literária. *Revista brasileira*, São Paulo, v. 7, n. 32, p. 183 – 189, 2002, p. 183.

¹²⁸ *id. ibid.* p. 184.

¹²⁹ ver “Originalidade Literária” artigo publicado no jornal *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 de abril de 1920; “Ariel” artigo publicado na *Revista do Brasil*, São Paulo, v. 14, maio de 1920.

¹³⁰ MOISÉS, Massaud. *op. cit.* p. 184.

¹³¹ *id. ibid.* p. 186.

¹³² *id. ibid.* p. 189.

¹³³ SUSSEKIND, Flora. Comentário ao texto “Nota sobre Sérgio crítico” de Antonio Arnoni Prado. In: __. *Sérgio Buarque de Holanda: 3 colóquio* UERJ. Rio de Janeiro: imago, 1992, p. 136.

¹³⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ap. SUSSEKIND, Flora. ibid.* p. 137.

¹³⁵ EULÁLIO, Alexandre. *ap. SUSSEKIND, Flora. ibid.* p. 137.

¹³⁶ SUSSEKIND, Flora. *op. cit.*

¹³⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ap. SUSSEKIND, Flora. op. cit.* p. 137

¹³⁸ DIAS, Maria Odila Silva. *ap. SUSSEKIND, Flora. op. cit.* p. 137

¹³⁹ SUSSEKIND, Flora. *op. cit.* p. 138.

¹⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. *ap. SUSSEKIND, Flora. ibid.* p. 138.

¹⁴¹ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *ap. SUSSEKIND, Flora. op. cit.* p. 138.

¹⁴¹ SUSSEKIND, Flora. *op. cit.*

¹⁴² *id. ibid.* p. 139.

¹⁴³ *id. ibid.* p. 139.

¹⁴⁴ *id. ibid.* p. 139.

¹⁴⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ap.* SUSSEKIND, Flora. *ibid.* p. 145.

¹⁴⁶ SUSSEKIND, Flora. *op. cit.*

¹⁴⁷ COHN, Gabriel. *ap.* SUSSEKIND, Flora. *ibid.* p. 145.

¹⁴⁸ PRADO, Antonio Arnoni. *O espírito e letra: estudos de crítica literária 1920 – 1947.* São Paulo: companhia das letras, 1996, p. 21.

¹⁴⁹ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *ap.* PRADO, Antonio Arnoni. *ibid.* p. 22.

¹⁵⁰ O Indianismo, que idealizou o índio enquanto herói nacional, foi uma das formas que o Romantismo assumiu na literatura brasileira durante o século XIX. Na Europa, o Romantismo foi buscar seu herói nos cavaleiros medievais. No Brasil, o herói cavaleiro não poderia existir, pois não houve Idade Média; os portugueses também não poderiam ser os heróis, pois o Brasil acabara de conquistar sua independência, mantendo, por essa razão, ressentimentos em relação aos portugueses; muito menos os negros, vindos da África, pois o pensamento da época não permitia isso. Restaram os índios, a população que habitava o país antes da conquista europeia. Contudo, divergindo do Indianismo, e voz marginal dentro do Romantismo, Castro Alves passou à História como o “Poeta dos Escravos”, ao criar poemas abolicionistas como *Navio Negreiro* e *Vozes da África*.

¹⁵¹ PRADO, Antonio Arnoni. *op. cit.* p. 22.

¹⁵² *id. ibid*

¹⁵³ CORTESÃO, Jaime. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de mitologia.* São Paulo: perspectiva, 1979, p. 8.

¹⁵⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 8.

¹⁵⁵ *id. ibid.* p. 8

¹⁵⁶ *id. ibid*

¹⁵⁷ VIANA, Oliveira. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p. 9.

¹⁵⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 9.

¹⁵⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 9.

¹⁶⁰ VIANA, Oliveira. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p.10.

¹⁶¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 15.

¹⁶² *id. ibid.* p. 15.

¹⁶³ *id. ibid.*

¹⁶⁴ BANDEIRA, Manuel. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p. 16.

¹⁶⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 17.

¹⁶⁶ *id. ibid.* p. 17.

¹⁶⁷ *id. ibid.*

¹⁶⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Missão e profissão. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 35 – 40, 1948.

¹⁶⁹ *id. ibid.* p. 36.

¹⁷⁰ *id. ibid.* p. 36.

¹⁷¹ *id. ibid.* p. 37.

¹⁷² *id. ibid.* p. 37.

¹⁷³ O parnasianismo brasileiro, a despeito da grande influência que recebeu do Parnasianismo francês, não é uma exata reprodução dele, pois não obedece à mesma preocupação de objetividade, de cientificismo e de descrições realistas. Foge do sentimentalismo romântico, mas não exclui o subjetivismo. Sua preferência dominante é pelo *verso alexandrino* de tipo francês, com rimas ricas, e pelas formas fixas, em especial o soneto. Quanto ao assunto, caracteriza-se pela objetividade, o universalismo e o esteticismo. Este último exige uma forma perfeita (formalismo) quanto à construção e à sintaxe. Os poetas parnasianos vêem o homem preso à matéria, sem possibilidade de libertar-se do determinismo, e tendem então para o pessimismo ou para o sensualismo.

¹⁷⁴Enfunando os papos,
Saem da penumbra,

Aos pulos, os sapos.
A luz os deslumbra.
Em ronco que aterra,
Berra o sapo-boi:
- “Meu pai foi à guerra!”
- “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.
O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: - “Meu cancionero
É bem martelado.
Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.
O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:
Reduzi sem danos
A fôrmas a forma.
Clame a saparia
Em críticas céticas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas...”
Urro o sapo-boi:

- “Meu pai foi rei!” - “Foi!”
- “Não foi!” - “Foi!” - “Não foi!”.

Brada em um assomo

O sapo-tanoeiro:

- A grande arte é como

Lavor de joalheiro.

Ou bem de estatuário.

Tudo quanto é belo,

Tudo quanto é vário,

Canta no martelo”.

Outros, sapos-pipas

(Um mal em si cabe),

Falam pelas tripas,

- “Sei!” - “Não sabe!” - “Sabe!”.

Longe dessa grita,

Lá onde mais densa

A noite infinita

Veste a sombra imensa;

Lá, fugido ao mundo,

Sem glória, sem fé,

No perau profundo

E solitário, é

Que soluções tu,

Transido de frio,

Sapo-cururu

Da beira do rio...

¹⁷⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 38.

¹⁷⁶ *id. ibid.*

¹⁷⁷ *id. ibid.* p. 38.

¹⁷⁸ *id. ibid.* p. 39.

¹⁷⁹ *id. ibid.* p. 40.

¹⁸⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Pássaro Neutro. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 62 – 68, 1948.

¹⁸¹ Inúmeros críticos literários, ao demarcar, na história da literatura brasileira, o espaço da geração de 45, nomeiam os poetas desse período de neoparnasianos. Tal geração, estigmatizada pela busca de uma tradição ultrapassada, não foi, todavia, devidamente estudada. Combatida pelos modernistas e pela geração de 50 (a dos poetas concretos), os escritores do início do pós-guerra ficaram na linha de fogo das vanguardas e, com isso, talvez, embotou-se o verdadeiro valor de inúmeros autores. É preciso lembrar que essa geração nos legou um João Cabral de Melo Neto e que o próprio Drummond foi influenciado pela estética de 45, notadamente em *Claro Enigma*. Não cabe a mim, entretanto, rastrear os equívocos a envolver esse grupo. O fato é que eles foram influenciados por diversas estéticas, o que contradiz a opinião dos críticos. Muitos dessa geração serão exímios leitores de Rimbaud e Lautréamont, o próprio Cabral irá marcar, em seu livro de estréia, intitulado “Pedra do sono”, a influência do surrealismo. Surrealista também será Bueno de Rivera, poeta mineiro que, por sua discricção, permanece até hoje desconhecido pelo grande público. Isolado na capital mineira, assim como Emílio Moura e Henriqueta Lisboa, o autor de “Mundo Submerso” irá delinear uma poética do absurdo, visionária, completamente integrada aos preceitos do surrealismo. Em sua poesia, Rivera vasculha regiões submersas, indevassáveis, tais como poços, profundidades marítimas, com o intuito de descer às regiões de penumbra do inconsciente. Paralelamente a essa busca pelo subsolo do eu, o autor irá revelar sofrida consciência existencial, sempre desperta ante a realidade fatal da morte.

¹⁸² O que fui, as águas não devolvem.

No sumidouro me perdi.

Os amigos procuram um corpo entre as sarças.

Trazem roupas de banho, redes novas,

escafandros nos bolsos. Eles não sabem

que o afogado sonha entre as anêmonas.
O pássaro entende os caminhos do mar,
o galo da manhã conhece a estrela,
mas vós, amigos, ignorais a face
imóvel sob as águas.
Ó cordeiros da infância,
no olho do peixe está a origem.

¹⁸³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.*

¹⁸⁴ *id. ibid.* p. 63.

¹⁸⁵ *id. ibid.* p. 64.

¹⁸⁶ Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

¹⁸⁷ RIVERA, Bueno de. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p. 64.

¹⁸⁸ O início do simbolismo não pode, no entanto, ser identificado com o termino da escola antecedente, Realismo. Na realidade, no final do século XIX e início do século XX três tendências caminhavam paralelas: O Realismo e suas manifestações (romance realista, romance naturalista e poesia parnasiana); O simbolismo, situado à margem da literatura acadêmica época; e o pré-Modernismo, com o aparecimento de alguns autores preocupado em denunciar a realidade brasileira, como Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato, entre outros.

¹⁸⁹ ALONSO, Amado. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.*

¹⁹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 65.

¹⁹¹ Acendei as magnólias
no céu. Ó, ruas calai!
Ângela é um pássaro,
Ângela dorme.
Os dedos, algas vivas,

desfolham estrelas nos sonhos.

A noite acalanta os lírios.

Ângela dorme.

Uma rosa flui no espaço.

É a lua ou a canção do bêbado

Meu coração não se encontra.

Ângela dorme.

¹⁹²*id. ibid.* p. 65.

¹⁹³*id. ibid.*

¹⁹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Retórica e poesia. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 165 – 169, 1950.

¹⁹⁵ *id. ibid.*

¹⁹⁶ *id. ibid.* p. 166.

¹⁹⁷ *id. ibid.*

¹⁹⁸ *id. ibid.* p. 166.

¹⁹⁹ *id. ibid.* p. 167.

²⁰⁰ *id. ibid.* p. 167.

²⁰¹ *id. ibid.* p.

²⁰² RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p. 168.

²⁰³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.*

²⁰⁴ *id. ibid.*

²⁰⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Amor em terra de razam. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro,

p. 170 – 176, 1950. p. 170.

²⁰⁶ BANDEIRA, Manuel. *ap.* HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p. 170.

²⁰⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 170.

²⁰⁸ Poeta, romancista e ensaísta, Lêdo Ivo nasceu em Maceió, Alagoas, em 1924. Fez a sua primeira formação literária no Recife e, em 1943, transferiu-se para o Rio, onde continuou a atividade jornalística iniciado na província. Formado pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, nunca advogou. Lêdo Ivo estreou em 1944, com “As Imaginações”, livro de poemas a que se seguiram “Ode e Elegia”, “Acontecimento do Soneto”, “Ode ao Crepúsculo”, “Cântico”, “Linguagem”, “Um Brasileiro em Paris”, “Magias”, “Estação Central”, “Finisterra”, “O Soldado Raso”, “A Noite Misteriosa”, “Calabar”, “Mar Oceano”, “Crepúsculo Civil” e “Curral de Peixe”. Ledo Ivo pertence à Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleito por unanimidade, e é Comendador da ordem do Rio Branco e oficial da ordem do Mérito Militar.

²⁰⁹ À doce sombra dos cancioneiros
em plena juventude encontro abrigo.
Estou farto do tempo, e não consigo
cantar solenemente os derradeiros
versos de minha vida, que os primeiros
foram cantados já, mas sem o antigo
acento de pureza ou de perigo
de eternos cantos, nunca passageiros.
Sôbolos rios que cantando vão
a lírica imortal do degredado
que, estando em Babilônia, quer Sião,
irei, levando uma mulher comigo,
e serei, mergulhado no passado,
cada vez mais moderno e mais antigo.

²¹⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 171.

²¹¹ *id. ibid.* p. 172.

²¹² Posto que Sérgio Buarque de Holanda não conhecia as obras anteriores do Ledo Ivo.

²¹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 173.

²¹⁴ *id. ibid.* p. 173.

²¹⁵ *id. ibid.* p. 173.

²¹⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *ibid.* p. 174. Observe-se afim que Sérgio Buarque de Holanda ao citar Maurice Blanchot demonstra atualidade em relação as vertentes da crítica literária do período, como observamos anteriormente.

²¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 175.

²¹⁸ *id. ibid.* p. 175.

²¹⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. A poesia no país dos espelhos. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 177 – 183, 1950. p. 177.

²²⁰ conta uma história e geralmente é mais extenso que os outros. O poeta apresenta os ambientes, os personagens e os acontecimentos e lhes dá uma significação. Um exemplo de poema narrativo é *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. As epopéias e as baladas estão entre os principais tipos de poesia narrativa. Costumamos pensar que as fábulas são trabalhos em prosa, mas muitas delas foram escritas originariamente como poemas narrativos. Para maiores informações sobre essas formas poéticas, veja: BALADA; EPOPÉIA; FÁBULA.

²²¹ *id. ibid.* p. 178.

²²² *id. ibid.*

²²³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. Tema e Técnica. In: *o espírito e a letra*. Originalmente encontrado no *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. 207 – 211, 1950.

²²⁴ Chama a atenção pela linguagem e pela montagem inédita. O romance apresenta uma técnica de composição revolucionária, se comparado aos romances tradicionais: são 163 episódios numerados e intitulados, que constituem capítulos-relâmpagos (tudo muito influenciado pela linguagem do cinema) ou, mais precisamente, como se os fragmentos estivessem dispostos num álbum, tal qual fotos que mantêm relação entre si. Cada episódio narra, com ironia e humor, um fragmento da vida de Miramar.

²²⁵ Publicado em 1933, Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, possui, entretanto, o espírito do Primeiro Tempo Modernista (1922-30), pois foi produzido durante o clima iconoclasta desse período. Essa é a explicação tanto para os seus méritos como para seus defeitos. Apesar de ser considerado continuação de Memórias Sentimentais de João Miramar, a presente obra representa um dos pontos máximos da prosa dos anos heróicos do modernismo, mesmo que não chegue perto de Brás, Bexiga e Barra Funda, de Antônio de Alcântara Machado ou de Macunaíma, de Mário de Andrade. Seu grande valor está no cuidado em se colocar na vanguarda literária de seu tempo. Sua temática, por exemplo, se não é moderna, é típica do Modernismo. Despeja-se um humor corrosivo em cima das tradições e valores de uma classe social da qual faz parte e chega a compactuar em certos momentos: a burguesia paulistana. É uma postura contraditória, mas muito comum entre os primeiros modernistas.

²²⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op. cit.* p. 208.

²²⁷ *id. ibid.* p. 208.

²²⁸ *id. ibid.*

²²⁹ *id. ibid.* p. 209.

²³⁰ *id. ibid.* p. 211.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, João Alexandre. *Ensaio sobre crítica*. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: editora Cultrix, 1994.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. crônica, memória e história na crítica de Sérgio Buarque de Holanda. In: *Perfis Buarqueanos, ensaios sobre Sérgio Buarque de Holanda*. Imprensa oficial, memorial: São Paulo, 2005.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo história e antologia*. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4 ed. São Paulo: Martins, v. 1, 1968.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4 ed. São Paulo: Martins, v. 2, 1968.

_____. *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução a literatura no Brasil*. 16 ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1996.

DECCA, Edgar Salvadori de. PESAVENTO, Sandra. *Leituras e cruzadas: diálogos da história com a literatura*. Porto Alegre: Universidade, UFRLS, 2000.

FAUSTO, Boris. *História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano, economia e cultura 1930 – 1964*. 2 ed. São Paulo: Difel, v. 11, 1986

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 14 ed. São Paulo: Loyola, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Presença da literatura na obra de Sérgio Buarque de Holanda. *Estudos avançados*, São Paulo, vol. 15, n. 42, p. 471 – 486, 2001.

GOMES, Ângela Castro. *História e Historiadores*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: imago, 1992
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2 ed. Rio de Janeiro: editora 34, 2000.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, vol. 6, 1996.
- _____. *História da inteligência brasileira*. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, vol. 7, 1996.
- _____. *A crítica literária no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves imprensa oficial do Paraná, v. 1, 2002.
- _____. *A crítica literária no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves imprensa oficial do Paraná, v. 2, 2002.
- MENDOÇA, Carlos Vinícius da Costa. *Desafios teóricos da história e a literatura*. Espírito Santo: UFES, 2000. Disponível em: <http://www.anpuh.uepg.br/historia-hoje/vol1n2/historialiterat.htm>. Acesso em 20 de agosto de 2007.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- MOISÉS, Massaud. Sérgio Buarque de Holanda e a crítica literária. *Revista brasileira*, São Paulo, v. 7, n. 32, p. 183 – 189, 2002, p. 183.
- PRADO, Antonio Arnoni. *O espírito e letra: estudos de crítica literária 1920 – 1947*. São Paulo: companhia das letras, v. 1, 1996.
- _____. *O espírito e letra: estudos de crítica literária 1920 – 1947*. São Paulo: companhia das letras, v. 2, 1996.
- _____. Nota breve sobre Sérgio crítico. In: *Sérgio Buarque de Holanda*. 3 ed. Rio de Janeiro: EURJ, 1992.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Sérgio Buarque de Holanda um crítico impertinente. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; LOKOI, Zilda Grícoli. org. *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: UNESP, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão, tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2 ed. São Paulo: companhia das letras, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios, a formação da crítica brasileira moderna. In: *__ papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- _____. Comentário ao texto “Nota sobre Sérgio crítico” de Antonio Arnoni Prado. In: *__ Sérgio Buarque de Holanda: 3 colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: imago, 1992.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. 2 ed. São Paulo: companhia das letras, 1991.
- WELLEK, René. Termo e conceito de crítica literária. In: *__ Conceitos de Crítica*. São Paulo: cultrix, 1963.
- _____. *Teoria literária*. São Paulo: gredos, 1963.