

MARIA INÊS BATISTA CAMPOS

**IDENTIDADE EM CONSTRUÇÃO:
PRESENÇAS FRANCESA, BRASILEIRA E PAULISTA
EM CRÔNICAS DE CULTURA
DA REVISTA DO BRASIL (1922-1925)**

Volume 1

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Elisabeth Brait.

SÃO PAULO
2002

ABSTRACT

This work intends to analyse the various discourses that circulate in the cultural chronicles of *Revista do Brasil* during the 1920's and identify the voices related to the construction of a national identity. This review was one of the most important among São Paulo's cultural publications at that time. It was a cultural paradigm, edited by Monteiro Lobato and Paulo Prado, defining a strong editorial program according to a nationalist project.

The hypothesis is if in the singularity of each text it is possible to find a plurality of nationalist's perspectives, beyond the ones of Modernism, the whole of the chronicles could be a unique laboratory of Brazilian nationalism.

We selected seventeen chronicles, first published in this review, that had cultural themes as its subjects. As the review circulated non-stop between 1916-1925, we selected the period between January 1922 and May 1925, as the subject of this thesis. This period was one of the most emblematic of Brazilian culture. The Modern Art Week and other socio-historical events pointed to nationalists' discussion in different perspectives.

The theoretical-methodological approach to the study of the cultural chronicles of *Revista do Brasil* is the dialogical perspective of M. Bakhtin & V. Volochinov, especially, the notions of *speech genres* and the forms of *reported speech*. The analysis focuses on the compositional and stylistic specificities of each author and on the contexts of the periodical sphere, i.e., the cultural reviews, the editors' nationalisms and twenty editorials which confront the interdiscourse with the cultural project of the review. That strategy allowed us to think about the ideological importance of *Revista do Brasil* in the Brazilian social life.

The study of the texts selected show some characteristics of these chronicles: the hybrid language (mix of the real and its representation), various themes of daily life, irregular periodicity, the enunciative interrelationship with the editorial line of the review, and questions about Brazilian culture.

In the analysis of the production and social function of the chronicles, many voices that were important to the project of construction of Brazilian identity are recovered. We organize all the chronicles in three forms of presence of another's discourse: the French, the Brazilian, and the one of São Paulo. In the first, the paraphrase, incorporated genres, commentaries, imitation, parody and the citation were the discursive strategies. The related discourse and the irony were the strategies of the second. And, in the last, it was the polemical discourse. These procedures reveal the presence of the social heteroglossia in the stylistic character of the chronicles.

This work about the cultural chronicles of *Revista do Brasil* recover a dialogical relationship between editors, authors, readers in the texts. The analysis helps us show an open chorus of the multiplicity of foreign and national languages that make-up a true laboratory of Brazilian identity.

SUMÁRIO

volume 1

INTRODUÇÃO.

CAPÍTULO 1

**CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRIA
DA REVISTA DO BRASIL**

1 Cenário para uma revista
.....

**2 Palco da nacionalidade: formação
da revista**

**3 uma revista como padrão de
cultura: consolidação**

CAPÍTULO 2

**GÊNEROS DISCURSIVOS NO
HORIZONTE BAKHTINIANO**
.....

1 Repercussão da noção de gênero
.....

2 Natureza social da linguagem
.....

**3 O enunciado: unidade real da
comunicação discursiva**

**4 Gêneros discursivos
.....
.....**

**CAPÍTULO 3
ITINERÁRIO DO GÊNERO CRÔNICA
.....**

**1 Do folhetim à crônica
.....
.....**

**2 Comunidade interpretativa: a
crítica**

**3 Especificidades da crônica de
cultura da *RB***

CAPÍTULO 4	
BUSCA DA IDENTIDADE BRASILEIRA EM CRÔNICAS DA <i>REVISTA DO BRASIL</i>	80
1 Esfera periodística	81
1.1 Origem das revistas de cultura	82
1.2 Particularidades da Revista do Brasil	84
1.3 Dois nacionalismos: Monteiro Lobato e Paulo Prado	88

2 O discurso do outro nas crônicas de cultura	97
3 Presenças francesa, brasileira e paulista: inter-relações culturais	101
3.1 Estudo da presença francesa: da História à Crítica	103
3.1.1 <i>Sob as lentes de João Ribeiro</i>	105
• Paráfrase: singular pluralidade	108
• A carta de Du Guay Trouin: um gênero intercalado	115
3.1.2 <i>O crítico Sérgio Milliet</i>	121
• Comentário na “Crônica parisiense”	124
3.1.3 <i>A discreta presença de Rodrigo de Andrade</i>	132
• Entre a imitação e a paródia em Sobre as “Cousas do tempo”	133
3.1.4 <i>Considerações parciais</i>	142

3.2 Estudo da presença brasileira: memória e discurso	143
3.2.1 <i>Martim Francisco, um companheiro de Lobato</i>	145
• O discurso do narrador na república dos coronéis	147
3.2.2 <i>Gastão Cruls, médico e literato</i>	155
• A polêmica entre o escritor e o medalhão	156
3.2.3 <i>Câmara Cascudo, mestre do folclore brasileiro</i>	166
• O discurso do narrador no sertão	168
3.2.4 <i>Frederico Villar, um oficial da Marinha</i>	172
• Trindade revisitada pelo discurso do narrador	174
3.2.5 <i>Orlando Machado, capitão de corveta</i>	178
• Cenário de guerra retratado pelo narrador	179
3.2.6 <i>Considerações parciais</i>	182
3.3 Estudo de uma presença paulista: nacionalismo cosmopolita	183
3.3.1 <i>Mário de Andrade: cronista da RB</i>	186
• “Crônica de Arte”: discurso polêmico	191
3.3.2 <i>Considerações parciais</i>	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	221
.....	

v o l u m e 2

● CRÔNICAS

João Ribeiro	<i>Um caso carnavalesco</i>	4
	<i>Du Guay Trouin e um avô de Bocage</i>	9
Sérgio Milliet	<i>Crônica Parisiense</i>	14
	<i>Crônica Parisiense</i>	18
	<i>Crônica Parisiense</i>	22
Rodrigo de Andrade	<i>Sobre “Cousas do Tempo”</i>	25
Martim Francisco	<i>O collar de Moran</i>	36
Gastão Cruls	<i>O “assassinato” de Roberto Flores</i>	43
Luís da Câmara Cascudo	<i>Jesus Christo no sertão</i>	52
Frederico Villar	<i>Os misteriosos tesouros da ilha da Trindade</i>	56
Orlando Machado	<i>A nossa hecatombe em Dakar</i>	63
Mário de Andrade	<i>Discurso Inaugural</i>	68
	<i>Folhas Mortas</i>	72
	<i>Um Duelo</i>	77
	<i>Os jacarés inofensivos</i>	83
	<i>Villa-Lobos</i>	88
	<i>Convalescença</i>	93

● EDITORIAIS

[Júlio Mesquita]	<i>Revista do Brasil – RB n. 1</i>	98
[S. n.]	<i>O Momento – RB n. 73</i>	101
Brenno Ferraz.	<i>O Momento – RB n. 74</i>	102
[S. n.]	[Deixou a direção da revista ...] <i>RB n. 75</i>	103
[S. n.]	<i>O Momento – RB n. 78</i>	104
Brenno Ferraz	<i>O Momento – RB n. 81</i>	105
[S. n.]	<i>O Momento – RB n. 82</i>	106
[S. n.]	<i>O Momento – RB n. 83</i>	108
Paulo Prado.	<i>O Momento – RB n. 86</i>	110
	<i>O Momento – RB n. 87</i>	112
	<i>O Momento – RB n. 88</i>	114
	<i>O Momento – RB n. 89</i>	116
	<i>O Momento – RB n. 98</i>	118
	<i>O Momento – RB n. 100</i>	119
	<i>O Momento – RB n. 101</i>	120

INTRODUÇÃO

A *Revista do Brasil (RB)*, dirigida por Monteiro Lobato de 1918 a 1925, destacou-se entre as muitas publicações de cultura que circularam em São Paulo naquele momento. Tornou-se um importante campo discursivo, cujo objetivo era mostrar a imagem de um novo país, com modernas técnicas da imprensa a serviço de um ideário renovado. O programa definido revelava firme desejo de ser um núcleo de propaganda nacionalista. Sua produção transformou-a em paradigma cultural, abrindo espaço para a discussão da identidade nacional.

Por ter atingido a sociedade de maneira ampla, esse periódico exerceu importante papel na criação de comunidades leitoras e chegou a gerar demandas de consumo. A formação de um parque gráfico editorial foi sua principal contribuição, pois lhe coube reunir diferentes escritores, consagrados e estreados, tornando-se palco das discussões nacionalistas então em evidência.

Estudos acadêmicos recentes sobre revistas de cultura do início do século XX, de Ana Luíza Martins (2001), Márcia Padilha (2001), Heloísa Faria Cruz (2000) e Tânia De Luca (1999), especificamente sobre a *Revista do Brasil*, insistem na importância das fontes históricas como documentação do cotidiano social no momento da circulação dessas revistas e na reconstrução do passado.

O estudo da *Revista do Brasil (RB)* teve como motivação o interesse de recuperar diferentes discursos que atravessavam o cotidiano cultural do país e

de neles identificar vozes que buscavam a identidade nacional. O gênero crônica situa-se num espaço privilegiado para esse trabalho.

A escolha da fase de 1922 a 1925 desse importante periódico paulista deve-se a dois motivos:

- a necessidade de definir um tempo, já que a *RB* circulou durante nove anos ininterruptos (1916-1925);
- o reconhecimento de que o Modernismo foi um período cultural emblemático, cujo marco catalisador foi a Semana de Arte Moderna, numa época - 1922 - em que também acontecia em São Paulo e no país uma intensa discussão nacionalista dentro de perspectivas diferentes das dos modernistas. Vivia-se uma conjuntura política complexa, que incluiu a fundação do Partido Comunista do Brasil, o levante dos 18 do Forte (marco do movimento tenentista) e as comemorações do Centenário da Independência, com uma Exposição no Morro do Castelo, no Rio de Janeiro, a que compareceram mais de 50 países.

O objeto de nosso estudo são dezessete crônicas, entendidas como práticas discursivas em diálogo com a própria revista. A fim de recuperar as linguagens muitas vezes contraditórias que tentavam enunciar o nacionalismo - proposta central desse mensário de cultura - serão analisados a produção e o funcionamento desses textos, postos em diálogo com a esfera periodística em que apareceram.

O interesse pelas crônicas levou aos autores. Muitos eram intelectuais consagrados, outros, jovens escritores ainda desconhecidos. Não interessa aqui delimitar produções e autores segundo o critério estrito de nascimento, mas segundo sua participação na vida social do país. Isso porque muitos deles influenciaram de modo mais intenso a vida da cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro do que a do lugar onde nasceram. Hoje, quase todos são intelectuais reconhecidos por sua atuação significativa no campo político-cultural do Brasil. São nove os cronistas: João Ribeiro, Sérgio Milliet, Rodrigo de Andrade, Martim

Francisco, Gastão Cruls, Luís da Câmara Cascudo, Frederico Villar, Orlando Machado e Mário de Andrade.

Estudar as crônicas da *RB* significa retomar um movimento dialógico entre editores, autores, leitores e textos. Ao considerar o processo de produção, de circulação e de recepção, encontramos outro sentido nos textos analisados que, ao flagrar o efêmero e o episódico, tematizam o tempo, característica da crônica. Segundo Bakhtin, “toda época, em cada uma das esferas da vida e da realidade, tem tradições acatadas que se expressam e se preservam sob o invólucro das palavras, das obras, dos enunciados, das locuções, etc. Há sempre certo número de idéias diretrizes que emanam dos ‘luminares’ da época, certo número de objetivos que se perseguem, certo número de palavras de ordem, etc.”.¹

A partir da vinculação da crônica com seu tempo, foi formulada a hipótese de que, na singularidade de cada texto, é possível encontrar a pluralidade de perspectivas nacionalistas que nutriam a intensa vida cultural da época, em constante conflito. Se as crônicas registram pequenos acontecimentos, então é possível encontrar aquelas vozes que, ao flagrar o cotidiano cultural vivido, construíam um laboratório da brasilidade, ainda que de forma peculiar.

Para análise das crônicas selecionadas, foi adotada como perspectiva teórica a noção bakhtiniana de gêneros discursivos e as formas de presença do discurso do outro. A escolha desse enfoque exige que se esmiúcem as formas composicionais de cada texto da *RB* e o estilo individual de cada autor, sem dissociá-los da situação social que os engendra.

Ao procurar esclarecer o contexto extraverbal com que as crônicas dialogaram, surgiram alguns alçapões. A primeira dificuldade foi a tentação de enveredar por uma pesquisa histórica, já que muitas referências ligadas ao passado do Brasil atravessavam o enunciado de todas as crônicas. Recompilar cada fato histórico, explicitamente mencionado ou só acenado, com certeza desviaria os rumos desta pesquisa.

¹ BAKHTIN, M., *Estética da criação verbal*, p. 313.

Outra dificuldade foi quanto a interpretação dos textos. Alguns aparentavam ser datados demais ou estar ligados à história miúda da política, da guerra, das publicações editoriais que, à primeira vista, pareciam acontecimentos anacrônicos. No entanto, ao relê-los e decifrá-los, surgia o rosto emocionado de pessoas anônimas ou artistas esquecidos que viveram em solo brasileiro.

Informações desatualizadas, publicação de livros franceses do início do século, cartas de piratas escritas em francês, e referências a escritores franceses ligados à tradição do século XIX exigiram a consulta a livros de História, enciclopédias, dicionários e jornais da época, para que se desvelasse o importante significado das crônicas. O interesse por elas emerge no momento em que se refaz o trajeto de um tempo esquecido, documentado, sim, mas ainda sem o reconhecimento da pluralidade de vozes constitutivas da discussão da brasilidade.

Hoje, alguns cronistas só são conhecidos por estudiosos e encontrados em dicionários especializados. No entanto, no cotidiano de uma época, ajudaram a construir o debate nacional, a partir do particular que alarga a expressão da cultura. As crônicas, justamente naquilo que nos parece sem importância, possibilitam formar um mosaico do Brasil e das diferentes linguagens que circulavam na “vida ao rés ao chão”.

Uma terceira dificuldade foi a tentação de estabelecer categorias de análise *a priori*. Como trabalhar com a diversidade? Começamos por uma leitura investigativa de cada texto, deixando que ele mostrasse a vida daquele tempo. A opção teórica pela “análise dialógica do discurso” deve-se ao fato de ela ser “um conjunto de procedimentos analíticos, um arcabouço teórico que, embora não formando um corpo acabado de conceitos e formas de aplicação, está articulado no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin e seu círculo”².

O grande alçapão foi a quantidade de crônicas encontradas nos 40 exemplares da revista. Não tinham espaço previamente definido, exceto em 1923, na seção “Crônica de arte”, e em 1925, na “Crônica parisiense”.

² BRAIT, B., Interação, gênero e estilo. p. 126.

Circulavam em diferentes seções, misturadas a contos, novelas, artigos e poemas. A seção *Resenha do mês* trazia a maior parte delas, reproduzidas de outros jornais como *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Paiz*, *Correio da Manhã*, *A Noite*, *Correio Paulistano* (jornais do Rio de Janeiro); *Correio do Povo* (Porto Alegre); *Diário de Pernambuco*; *Minas Geraes*; *Estado do Paraná*; *O Estado de S.Paulo*; *O Jornal* (Porto); *La Union* (Buenos Aires). Monteiro Lobato, e depois Paulo Prado, extraíam muitos textos da imprensa brasileira e da argentina.

Para compor um *corpus* de análise, estabeleceram-se dois critérios: o **ineditismo** - que determinou tão-somente a escolha de crônicas que circulavam pela primeira vez na revista - e o **assunto**, segundo o qual só foram consideradas as que estavam ligadas à cultura brasileira.

Definido o conjunto de textos a serem estudados, passamos à análise. Tomando o mote “deixar o *corpus* falar”, as vozes que no início murmuraram foram compondo um coro nacionalista. Entre idas e vindas a cada texto, especialmente pelas formas lingüísticas, enunciativas e discursivas, foram recuperados índices de um contexto mais amplo e das memórias discursivas postas em circulação naquele momento.

A ocorrência de citações francesas em algumas crônicas chamou-nos a atenção, mas as informações sobre elas eram reduzidas. Uma bolsa de “doutorado- sanduíche” permitiu realizar parte da pesquisa na Universidade de Provence, especialmente na biblioteca de literatura brasileira, e em Paris, nas bibliotecas Mitterand e Sainte-Geneviève. Quatro meses de pesquisas redimensionaram a análise dos textos.

Extraídas das três crônicas de Sérgio Milliet, 75 citações ganharam importância depois desse levantamento *in loco*. O escritor vivia em Paris em 1925 e de lá comentava o cotidiano editorial da cidade com um *pot-pourri* de publicações de escritores ligados às vanguardas européias, na vida singular de pequenas editoras, de exposições de pintura e de outros movimentos artísticos. Citadas nas crônicas de João Ribeiro, informações sobre a invasão francesa foram resgatadas em Sainte Geneviève. Eram documentos do século XVII e

XVIII, quando os franceses estiveram no Maranhão e no Rio. Na França, fez-se o descobrimento do Brasil presente nas crônicas de João Ribeiro, Milliet e Rodrigo de Andrade. A ampla documentação coletada demonstrou que seis crônicas desses autores tratavam explicitamente da presença francesa na cultura brasileira.

Nossa volta ao Brasil impôs nova leitura do conjunto dos textos. Em cinco, a presença cultural brasileira manifestava-se em andanças pelas ruas das cidades, pelas veredas no sertão e pelo mar. Impôs-se nova pesquisa documental para compreender o contexto dos pequenos incidentes. Dados coletados nas bibliotecas do Instituto de Estudos Brasileiros (USP) e do Instituto de Estudos da Linguagem (Unicamp) auxiliaram a compor um Brasil que teimava em se esconder nas páginas amareladas da revista.

O percurso de interpretar o significado do cotidiano no Modernismo se completou no momento em que foram analisadas as seis polêmicas crônicas de Mário de Andrade.

O *corpus* traz o espaço discursivo dos debates culturais, regularidades constatadas nas crônicas, agrupadas segundo três presenças: a francesa, a brasileira e uma paulista. Como procedimento metodológico, investigou-se de que forma o discurso do outro aparecia em cada texto.

Na análise das crônicas da *RB*, seguiu-se a proposta metodológica bakhtiniana para o estudo da linguagem, a partir de uma perspectiva sócio-histórica:

1. *formas y tipos de interacción verbal en relación con sus condiciones concretas;*
2. *formas de enunciados particulares, de actuaciones lingüísticas particulares, como elementos de una interacción muy ligada, es decir, los **géneros** del desempeño lingüístico en la conducta humana y la creatividad ideológica determinados por la interacción verbal y*

3. *un nuevo examen, sobre estas nuevas bases, de las formas de la lengua en su presentación lingüística usual.*³

Essa ordem demonstra que a interação enunciativa tem um caráter constitutivo no discurso que aparece nos textos analisados.

Para identificar as formas de presença do discurso do outro no interior das crônicas e suas relações com o projeto nacionalista da revista dentro da perspectiva bakhtiniana, este estudo será desenvolvido em quatro capítulos. No capítulo 1, **Contexto histórico-cultural da Revista do Brasil**, serão mapeadas as condições sócio-históricas e econômicas de formação e de consolidação da *Revista do Brasil* em São Paulo para, no interior do processo, compreender o significado das crônicas desse periódico.

O capítulo 2, **Gêneros discursivos no horizonte bakhtiniano**, fará uma releitura dos diferentes trabalhos de Bakhtin e seu círculo, procurando compreender a noção de gênero discursivo, articulando-o com outros conceitos fundamentais da teoria, como interação, estilo e tema. Em seu conjunto, a investigação está enraizada nesse espaço teórico-metodológico. Os dois capítulos seguintes concentram-se na análise do gênero crônica da *RB* e das práticas dialógicas com a esfera periodística.

No capítulo 3, **Itinerário do gênero crônica**, será feita uma digressão histórica remontando à origem da crônica, o folhetim do século XIX. Em seguida, serão levantadas as especificidades das crônicas de cultura da *RB* no interior da perspectiva dialógica da linguagem.

O capítulo 4, **Busca da identidade brasileira em crônicas da Revista do Brasil**, analisará a produção e o funcionamento de dezessete crônicas de cultura da *RB* e fará a recuperação das vozes que estabeleciam o que hoje se entende por identidade brasileira. Apresentaremos a esfera periodística, especialmente o movimento editorial da *RB* entre 1922 a 1925, contexto

³ Utilizo a tradução em espanhol porque ela traz o termo “gênero” no item 2, enquanto a tradução brasileira utiliza “categorias de atos de fala” (Volochnov:1976:124). Em várias outras passagens, essa palavra não aparece na tradução brasileira, sendo substituída por “discurso da vida cotidiana”.

extraverbal constitutivo para a interpretação do conjunto dos textos, com vistas a observar a interdiscursividade presente nas crônicas.

Este último capítulo será subdividido em três partes. Na primeira, **Estudo da presença francesa: História e Crítica**, serão estudados os procedimentos lingüísticos que trazem as vozes francesas presentes em cada crônica: a paráfrase, o comentário, a imitação e a paródia. Com esses recursos, estabeleceremos o diálogo entre o acontecimento flagrado no momento e as formas lingüísticas. Na segunda parte, **Estudo da presença brasileira: memória e discurso**, será estudado o discurso citado como procedimento lingüístico para apreender as formas de recuperar as múltiplas faces do cotidiano brasileiro. A última parte, **Estudo de uma presença paulista: nacionalismo cosmopolita**, analisará o discurso polêmico de Mário de Andrade, recuperando o debate cultural paulista daquele momento e suas ligações com o movimento artístico do Brasil e da França.

Graças à dinâmica interdiscursiva localizada nas formas de presença do discurso do outro, as crônicas se articulam com o projeto nacionalista da *RB* e com as propostas de nacionalismo que circulavam quando o Modernismo vivia seu período mais combativo. Este, no entanto, não era a única voz que clamava na capital paulista; de maneira singular, o conjunto de crônicas de cultura recupera os nacionalismos, em que a identidade se constrói no plurilingüismo social.

A apresentação da referência bibliográfica em dois segmentos deve ser justificada. Todos os títulos utilizados no panorama geral e na sustentação teórica dos conceitos de Bakhtin e seu círculo estão enumerados na primeira parte. Em seguida, são apresentados os textos retirados da *Revista do Brasil*, agrupados em crônicas, artigos e editoriais.

Os quatro capítulos compõem o Volume 1 deste trabalho.

No Volume 2, estão reproduzidos os textos integrais dos editoriais, das crônicas e as capas das edições em que estas circularam. A escolha se deve a duas razões: tornar acessível a leitura de cada crônica que aparecia com pequenas ilustrações feitas por Juvenal Prado, no cabeçalho e no final; e

recuperar as capas, o que revela dois aspectos fundamentais da revista. O primeiro diz respeito às modificações gráficas ocorridas ao longo do período estudado, o que demonstra a importância atribuída pelo editor ao caráter visual do periódico. Outro aspecto é a capa que exhibe o sumário com o leque de colaboradores envolvidos no projeto editorial de Monteiro Lobato e, mais tarde, de Paulo Prado. Assim, dentro da perspectiva bakhtiniana, os textos não são retirados de seu espaço de circulação e a reunião de autores e de textos desta revista de cultura exhibe o círculo heterogêneo de vozes em busca da identidade nacional.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO CULTURAL E HISTÓRIA DA *REVISTA DO BRASIL*

Todas as visões de mundo socialmente significativas têm a faculdade de espoliar as possibilidades intencionais da língua por intermédio de sua realização concreta específica. As correntes literárias e outras, os meios, as revistas, certos jornais, e mesmo certas obras importantes e certos indivíduos, todos eles são capazes, na medida da sua importância social, de estratificar a linguagem, sobrecarregando suas palavras e formas com suas próprias intenções e acentos típicos e, com isto, torná-las em certa medida alheias às outras correntes, partidos, obras e pessoas.

M. BAKHTIN

Este capítulo tem por função mapear as condições sócio-históricas e econômicas de formação e consolidação da *Revista do Brasil* na cidade de São Paulo para, no interior do processo, compreender o significado das crônicas desse veículo. Tomados isoladamente, são textos pouco expressivos. Entendidos, no entanto, na situação pragmática, extraverbal, isto é, numa revista de cultura, eles mantêm uma conexão com a situação social e ganham real significação na sua esfera de circulação.

No diálogo com a revista, a análise dessas crônicas adquire sentido porque o levantamento das regularidades que os textos trazem e a compreensão do momento em que foram escritos e publicados possibilita o levantamento das características do gênero *crônica* da *RB*. Uma análise que privilegie somente os elementos internos do texto (morfológicos, sintáticos e

* N.A. Grifo meu.

semânticos) não permite descobrir seu valor. Sua significação só se completa com o contexto extraverbal, isto é, o lugar e o tempo em que foi publicado, já que espelha seu tempo e sua preocupação com seu leitor.

As crônicas da *RB* são concebidas para circularem dentro da esfera periodística. Como diz Antonio Candido, ninguém imagina uma literatura feita de grandes cronistas nem uma revista ou um jornal sem uma crônica. Monteiro Lobato sublinha que era um “grande erro publicar romances em revistas mensais, um fragmento em cada número. No mês do intervalo entre um pedaço e outro, o leitor esquece o fio – e acaba não lendo o resto”.⁴ Desde a sua origem com os folhetins, a crônica decorre da esfera periodística, à qual procura adequar-se, com acentuada tendência em passar informações e estados d’alma.

Por essas razões, é necessária uma descrição histórica da *Revista do Brasil* – parte constitutiva dessas crônicas. Retirá-las do seu espaço de produção é destituí-las de significado, reduzi-las a um texto que jamais será um romance ou um conto, mesmo porque seu propósito é constituir-se em textos curtos que flagrem a vida cotidiana, aproximando-a do leitor.

1 Cenário para uma revista

No início do século XX, a vida brasileira apresenta mudanças significativas devido ao acelerado processo de industrialização, à intensificação do surto imigratório e à necessidade de imediata atualização do Brasil. Assiste-se a uma “obsessiva construção de uma utopia da modernização, à remodelação urbana e ao esboço de um horizonte técnico nas grandes cidades do país”.⁵ Nesse quadro de modernização da vida nacional, inserem-se as campanhas pela alfabetização em massa, a visão regeneradora da educação e o incentivo aos meios de comunicação.

Tempo de transformações das cidades, São Paulo foi um exemplo dessa

⁴ LOBATO, J.B.M., *A barca de Gleyre*, tomo 2, p. 201-202.

⁵ SÜSSEKIND, F., *O figurino e a forja*, p. 39-40.

mudança. Até a segunda metade do século XIX, era uma pequena aldeia sem grande importância econômica ou política que contava, em 1872, com apenas trinta mil habitantes. Era província naquela época; já em 1920, o censo registrava 580 mil⁶.

A partir da expansão do café e da imigração estrangeira, houve uma explosão em termos econômicos e populacionais⁷. Nas primeiras décadas do século XX, foram instaladas na cidade 37 centrais hidrelétricas, sete centrais termelétricas, e, com a chegada do capital estrangeiro no setor (The São Paulo Light and Power Co. Ltd.), a capacidade de geração de energia elétrica do estado aumentou consideravelmente. Passou-se de uma iluminação pública a gás para energia elétrica. Essa expansão mudou a vida da cidade, com transportes urbanos, serviços de gás, telégrafo, telefone, ampliação da rede ferroviária, iluminação de algumas fábricas.

Foi durante os anos da Primeira Guerra, e especialmente no período do pós-guerra, que a economia paulista cresceu significativamente. No período de 1914-20, a indústria paulista cresceu 25% ao ano. Em 1920, “o valor da produção paulista passava da metade da produção geral da união”⁸.

A cidade convivia com coronéis e caipiras, com barões decadentes e novos ricos, com automóvel e carro de boi, abandonando, assim, sua posição modesta para tornar-se um grande centro cultural e intelectual do país. São significativos os números de leitores dessa época:

No Estado de São Paulo o índice [de iletrados] era de setenta por cento, enquanto sua capital ostentava quarenta e dois por cento de iletrados. Contava-se, portanto, no interior do Estado com uma população letrada de apenas trinta por cento e na cidade de São Paulo com uma potencialidade de leitores

⁶ DE LORENZO, H. C., Eletricidade e modernização em São Paulo na década de 20, in: DE LORENZO, H. C., & COSTA, W. P. da (Org.), *A década de 1920: as origens do Brasil moderno*, p. 169.

⁷ CARVALHO, J. M., Aspectos históricos do Pré-Modernismo, p.15.

⁸ GALVÃO, M. R. E., *Crônica do cinema paulistano*, p. 16.

*avaliada em cinqüenta e oito por cento dos seus habitantes.*⁹

Esses dados apontam para as novas condições de produção cultural e a profissionalização da atividade intelectual que estão ligadas à expansão política das oligarquias paulistas. Sérgio Miceli explica que, no início do século XX,

*(...)se desenvolveram as condições favoráveis à profissionalização do trabalho intelectual, especialmente em sua forma literária, e a constituição de um campo intelectual relativamente autônomo, em consequência das exigências postas pela diferenciação e sofisticação do trabalho de dominação. Expurgar esse momento de expansão do campo intelectual no Brasil, relegar os produtores da época tachando-os de “subliteratos”, tratar suas obras segundo critérios elaborados em estados posteriores do campo, em suma transformá-los numa espécie de lixo ideológico, como o fazem certas correntes que não obstante não tem mais quase nada em comum, é o mesmo que desconhecer as condições sócio-históricas em meio das quais se constitui o campo intelectual sob cuja vigência estamos vivendo.*¹⁰

A compreensão desse trabalho intelectual mostra a complexa rede de inter-relações entre o poder político e a elite cultural, o que significa uma forte expansão das organizações políticas (por exemplo, fundação de um partido de “oposição”) e da produção cultural no Estado de São Paulo. A possibilidade que os escritores tinham de publicar seus artigos e livros vinha das relações que mantinham com os editores que, juntamente com a direção da revista, tinham o poder de impor freios à liberdade criadora.

O editor tinha a função de escolher, fabricar e distribuir os bens culturais; era o intelectual que exercia importante papel no processo de circulação literária. Sua aceitação ou recusa advinha de seu conceito prévio de público e de texto literário, de mercado e de mercadoria. Miceli explica que

⁹ DEL FLORENTINO, T. A., *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo*, p. 3-4.

¹⁰ MICELI, S., *Intelectuais à brasileira*, p. 16.

toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica (...) o êxito que alcançavam por meio de sua pena poderia lhes trazer salários melhores, sinecuras burocráticas e favores diversos¹¹.

Dentro desse vínculo entre a produção intelectual e o poder, tem-se o elenco de revistas que se multiplicavam em São Paulo. Logo em 1901, aparecia o primeiro número da *Arcádia Acadêmica*¹², com a participação de Monteiro Lobato. A revista não durou muito, e surgiram outras tentativas parecidas, sem muita repercussão, como *A Musa* (1905), a *Imprensa Acadêmica* e o *Cromo* (1906). Em 1907, apareceu *A Vida Moderna*, que “traria certamente a ambição de se tornar uma revista ilustrada e literária da importância de *Kosmos* no Rio. Mas esse papel só viria a desempenhá-lo *O Pirralho* [1911-1917]”¹³.

A criação da *RB* introduz uma série de inovações técnicas e mercadológicas já praticadas pelo grupo vinculado à família Mesquita em torno do jornal *O Estado de S. Paulo*. O periódico apresentava programa sério e definido, “contratando inúmeros escritores consagrados e outros jovens promissores que teriam destacada participação no estado-maior intelectual dos grupos dirigentes paulistas, [...] surgia uma revista que suscitava uma tomada de consciência por parte da nova geração de intelectuais e políticos da oligarquia”¹⁴.

A revista teve vida longa. Lançada em São Paulo, em janeiro de 1916,

¹¹ MICELI, S., *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945*, p.15-16.

¹² Sobre o histórico das revistas mundanas e de cultura há o capítulo XIX de BROCA, B., *A vida literária no Brasil: 1900*, tratando o assunto com detalhes. Há também uma boa relação das revistas paulistas na obra de LIMA, Y. S. de, *A ilustração na produção literária: São Paulo - década de vinte*, p.13-20 e 52.

¹³ BROCA, B., op. cit. p. 239.

¹⁴ MICELI, S., *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, p. 3.

estendeu-se até maio de 1925, ininterruptamente. A primeira fase, com 113 números, teve como propósito específico divulgar e implantar idéias nacionalistas. Da política à literatura, “a *Revista* passa a ser imediatamente um centro intensivo de debates sobre assuntos brasileiros de toda ordem. Ali se concentraram os mais importantes nomes do momento e o espírito era essencialmente brasileiro”¹⁵. Era muito lida, porque abordava uma variedade de assuntos como literatura, história e ciência, procurando novas opções no sentido de um surgimento da realidade brasileira e de sua análise crítica.

A *RB* reapareceu mais cinco vezes.

Com nove números quinzenais, a segunda fase foi editada no Rio de Janeiro, de setembro de 1926 a janeiro de 1927. Adquirida por Assis Chateaubriand, foi dirigida oficialmente por J. Pandiá Calógeras, Afrânio Peixoto, Alfredo Pujol e Plínio Barreto; na verdade, o tom foi dado pelo redator-chefe, o jovem modernista Rodrigo Melo Franco de Andrade, que convidou para o trabalho Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto. “A produção artística e a crítica açambarcaram a maior parte do espaço e a revista alinhou-se entre os periódicos modernistas da época, como *Terra Roxa e Outras Terras* e *A Revista*, caracterizando-se pela busca de um caminho para a nacionalização da arte”¹⁶. Seus diretores procuraram manter “um fórum de temática nacionalista, como queriam os fundadores paulistanos em 1916 e conservar a política lobatiana de dar projeção nacional aos regionalismos tradicionais...”¹⁷

Composta de 56 números mensais, a terceira fase estendeu-se de julho de 1938 a dezembro de 1943, sendo relançada por Chateaubriand; a revista teve a direção do historiador Otávio Tarquínio de Souza e, logo depois, a secretaria do jovem Aurélio Buarque de Holanda. O editorial do nº 1 sublinha as diretrizes nacionalistas da publicação, que “tem também por fim a pesquisa e o debate dos problemas e das coisas brasileiras, não só no que diz respeito às chamadas belas letras, senão também às investigações de ordem histórica

¹⁵ LANDERS, V. B., *De Jeca a Macunaíma*: Monteiro Lobato e o Modernismo, p. 100.

¹⁶ DE LUCA, T. R., *A Revista do Brasil*: um diagnóstico para a (N)ação, p. 31.

¹⁷ SILVA, M.C., *A Revista do Brasil*: de Monteiro Lobato a Chateaubriand (1916-1944), p. 69.

ou econômica, sociológica ou antropológica”.

Com apenas três números, a quarta fase apareceu entre abril e outubro de 1944 com a direção de Frederico Chateaubriand e Millôr Fernandes na secretaria. Por um curto período, a revista renasceu muito modificada, para seguir o modelo da americana *Seleções*, sem conseguir, no entanto, agradar ao público.

Depois de 40 anos, entre 1984 a 1986, a *RB* ressurgiu com cinco números publicados. Sob a responsabilidade da Secretaria de Ciência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro e da RIOARTE, o editorial da revista nº1 foi assinado por Darcy Ribeiro, vice-governador e secretário da cultura. Ele convocava o futuro secretário: “- Tome nas duas mãos, companheiro, e faça florescer esta criatura que Monteiro Lobato dignificou como uma voz da consciência brasileira. Muitos outros depois dele tentaram revivê-la. Agora é a sua vez.”

Mais adiante apresentava duas preocupações fundamentais:

a de sermos fiéis à intelectualidade que expressou a inteligência brasileira no passado. É tolice achar que se está criando o mundo a partir do zero. Uma contribuição só tem validade real, se se soma às do passado, na longa construção coletiva da cultura brasileira. Para tanto é requisito indispensável nos fazermos herdeiros de nosso patrimônio cultural. Aspiramos também, principalmente, ser um espelho da criatividade cultural brasileira de hoje.

A sexta fase da *RB* foi de 1988 a 1990 e seguiu a numeração da fase anterior, aparecendo do número 6 até o 12. Nesse período, coordenada pelo historiador Francisco de Assis Barbosa, deixou de ser financiada pelo governo estadual e passou para a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro.

Por que a escolha pelo estudo da *RB* no período (1922-1925) dirigida por Monteiro Lobato?

Essa revista de cultura tem atraído, na área de Letras e História, alguns

pesquisadores, que se concentram na análise da criação da crítica literária ou da documentação histórica. São, sem dúvida, trabalhos que tornam visível a riqueza e a diversidade dos temas presentes na *RB*. Para estabelecer relações dialógicas entre criação cultural e inovações industriais – o que acaba por ajudar a efetivar o processo de institucionalização da literatura –, nossa opção é estudar as crônicas do período de 1922 a 1925 e procurar uma via discursiva diversa de algumas análises literárias que tornam absolutos o texto ou os dados biográficos.

2 Palco da nacionalidade: formação da revista

No início de 1915, um ano antes de seu lançamento, Júlio Mesquita planejava criar uma revista chamada *Cultura*, ligada a *O Estado de S. Paulo*. Órgão de grande importância na imprensa da época, o jornal modernizou-se com a importação da impressora do tipo Marinori; depois vieram contratos com agências internacionais de notícias e expansão da rede de sucursais do estado e do país. Os resultados da modernização foram importantes: passou de 3.500 exemplares em 1886 para 10 mil em 1896, 18 mil em 1908, 35 mil em 1912, 45 mil em 1916 e 52 mil em 1917.

Lobato ressaltou ao amigo Godofredo Rangel a importância de *O Estado*: “Talvez tenhas razão em criticar a ortodoxia do Estado, mas cumpre ter em mente que é o único que possui tiragem – 40 mil exemplares, com provavelmente 100 mil leitores. É das nossas escadas regionais a de mais degraus e mais sólida”¹⁸.

Lobato participava das discussões com o grupo idealizador do novo periódico antes de fevereiro de 1915 e se comprometia a colaborar com artigos, convidando Rangel a participar com ele: “O Pinheiro conta com o teu romance para a *Cultura*”¹⁹. Plínio Barreto, responsável por reunir colaboradores para a nova revista, estabeleceu correspondência com expressivas figuras da

¹⁸ LOBATO, J. B. M., *A barca de Gleyre*, tomo 2, p. 13.

¹⁹ *Ibidem*, p. 21.

intelectualidade brasileira, como Rangel Pestana, Olavo Bilac, Graça Aranha, José Veríssimo, Nestor Victor, Roquete Pinto, João Ribeiro, Valdomiro da Silveira e Medeiros e Albuquerque.

A avaliação dessa correspondência pode mostrar “a maneira como os homens de letras encaravam o processo de profissionalização do seu ofício, que tinha na imprensa uma das mais importantes vias de realização. O jornalismo tendeu a se tornar atividade essencial no início do século XX, constituindo-se importante fonte de rendas”²⁰.

O escritor se deslumbrava com os ganhos obtidos com a literatura: “Quando encontro coisas muito interessantes, traduzo-as e mando-as para o Estado e eles me pagam 10\$000. Acho estranho isto de ganhar um dinheiro qualquer com o que nos sai da cabeça. Vender pensamentos próprios ou alheios ...” Em outra carta retoma a mesma questão: “Já encetei a série de artigos para a *Tribuna* e já fiz jus a 40\$000. Com isso pago dois meses do aluguel da casa. Pagar a casa com artigos – que maravilha, heim?”²¹.

A mercantilização da atividade intelectual era uma discussão complexa no começo do século, como se pode notar com as respostas dos autores a Plínio Barreto quanto à remuneração paga pela revista. O filólogo e historiador João Ribeiro, expressando seu distanciamento das compensações materiais, respondeu: “Já disse que não faço questão de receber dinheiro, se a revista paga, aceitarei como um bom tônico, mas não é coisa indispensável e nem faço mesmo questão”²².

Já o crítico José Veríssimo afirmou: “se se tratasse de uma empresa forte, com elementos seguros de renda... pediria mil réis por artigo mensal sobre o movimento literário porque a leitura que esse trabalho obriga toma muito tempo. Mas, sendo uma empresa que começa, aceito a incumbência e deixo a remuneração ao critério ou discrição da revista”. O jornalista Medeiros e Albuquerque respondeu a Plínio Barreto: “quanto aos honorários, é o que tem

²⁰ DE LUCA, T. R., op. cit., p. 43.

²¹ LOBATO, J. B. M., op. cit., p. 250 e 273.

²² Apud DE LUCA, T. R., op. cit., p. 43.

de menos importância. E, mesmo o que não tem nenhuma”²³.

Se do lado dos escritores a lenta profissionalização se retrata, do lado da empresa *O Estado de S. Paulo* uma revista de cultura era um arriscado projeto do ponto de vista comercial, uma vez que o país tinha 76% de analfabetos. Coube, assim, ao iniciante jornalista José Pinheiro Machado Júnior vender cotas no valor de 300\$000, para viabilizar tal empreendimento. A fonte financiadora da proposta cultural foi formada com sessenta acionistas, na sua maioria intelectuais, políticos e jornalistas. Lobato comenta com Godofredo Rangel o trabalho de Pinheiro: “Não mandas nada para a Cultura. Aquilo ainda é um espermatozóide do Pinheiro na madre de um projeto. Muito cedo. Ainda procuram acionistas de 300\$ a quota.”²⁴

Depois de tanta preparação, surgiu o periódico em 25 de janeiro de 1916, aniversário da fundação da cidade de São Paulo, num intenso clima nacionalista. Na última hora, os idealizadores da revista mudaram seu título (*Cultura*) para *Revista do Brasil*, indicando uma ampliação no interesse por temas nacionais.

A revista foi lançada por uma sociedade anônima sob a presidência de Ricardo Severo, tendo como diretores o jornalista Júlio Mesquita, o jurista Alfredo Pujol, o médico Luís Pereira Barreto e, como redator-chefe, o crítico literário Plínio Barreto. A partir do quarto número, Pinheiro Júnior assumiu a secretaria geral e a gerência. Essa composição vigorou até maio de 1918, quando a sociedade foi vendida para o empreendedor Monteiro Lobato.

A revista de nº 1 trazia um editorial²⁵, provavelmente redigido por Júlio Mesquita²⁶, apresentando um programa-manifesto:

O que há por trás do título desta Revista e dos nomes que a patrocinam é uma coisa simples e imensa: o desejo, a deliberação, a vontade firme de constituir um núcleo de

²³ Ibidem, p. 43.

²⁴ LOBATO, J. B. M., op. cit., p. 49.

²⁵ *Revista do Brasil*, n. 1, p. 1-5.

²⁶ As primeiras páginas não eram assinadas. Quem atribui a autoria é MARTINS, W., no livro *História da inteligência brasileira*, p. 38.

propaganda nacionalista.

O projeto discutia um problema central da sociedade brasileira: a falta de uma consciência nacional. E continuava: “ainda não somos uma nação que se conheça, que se estime, que se baste, [...], somos uma nação que não teve ânimo de romper sozinha para a frente numa projeção vigorosa e fulgurante da sua personalidade.”

A revista se pôs contra a tutela estrangeira em todos os setores da vida brasileira, mas ressaltava que não seria de um nacionalismo xenófobo.

(...) O seu nacionalismo não é um grito de guerra contra o estrangeiro: é um toque de reunir em torno da mesma bandeira, conclamando, para um pacto de amor e glória, os filhos da mesma terra nascidos sob a claridade do mesmo céu.

O manifesto procurou inculcar no seu povo a consciência do próprio valor, estabelecendo uma “corrente de idéias e pensamentos”, para combater o “estado mórbido” do paciente, equiparando-o “às raças adultas, emancipadas e sadias”.

A partir de tal diagnóstico, a *RB* trouxe novas propostas:

(...) que podia realizar essa obra de patriotismo, provocando estudos do passado que nos desvendarão, nas coisas e nos homens, uma larga fonte de inspiração, de amor e de orgulho, e estimulando todas as energias atuais para um trabalho de observação e criação científica e literária, que nos patenteie a todos a profundez e a riqueza dos nossos tesouros intelectuais. Não será, nem quis ser uma revista exclusivamente de história, exclusivamente de literatura ou exclusivamente de ciência. Sê-lo-á tudo isso. Árvore verdejante no alto da montanha, ela receberá nas frondes as carícias de todos os ventos e abrigará nos ramos o gorjeio de todos os pássaros. (...)

A revista se propunha ser “um meio de ação por um grupo que se considerava capaz de colocar o país no rumo certo. (...) O projeto ilustrado dessa elite decidida a exercer aquela que acreditava ser sua missão suprema: conduzir.”²⁷ Por dois anos, o periódico tornou-se um fórum privilegiado de debates nacionais em que vários pontos de vista puderam ser apresentados.

Para isso, desde o terceiro número, Monteiro Lobato participa com artigos da atualidade, contos, resenhas e críticas de artes plásticas. É conhecido colaborador d’*O Estado*, em que publicou o polêmico artigo “Uma velha praga” (1914). Seu amplo trânsito na redação da *RB* permite-lhe fazer sugestões a Pinheiro Jr:

Se tens aí algum esqueleto de conto encostado e que não queiras aproveitar, manda-mo, que o revestirei de carnes e jogarei com ele para cima da Revista. Aquilo está se tornando um Moloch insaciável. Querem dar um conto meu em cada número, como se eu fosse uma máquina.²⁸

*O escritor ocupava espaço dentro da revista e mostrava-se preocupado com os rumos que ela tomava: “A Revista está se afastando do seu programa. Neste número só falamos de coisas nossas o Medeiros e eu. Tudo mais é coisa forasteira. Anda a nossa gente tão viciada em só dar atenção às coisas exóticas, que mesmo uma ‘revista do Brasil’ vira logo revista de Paris ou da China. Nascida para espelho de coisas da terra, insensivelmente vai refletindo só coisas de fora.”*²⁹

Procurando resgatar o verdadeiro homem do campo e dando voz ao homem do interior, estava posto o nacionalismo do intelectual Lobato, que sonhava ser dono de um periódico:

Lá pela Revista do Brasil tramam coisas e esperam deliberação da assembléia dos acionistas. Querem que eu substitua o Plinio na direção; mas minha idéia é substituir-me

²⁷ DE LUCA, T. R., op.cit., p. 47.

²⁸ LOBATO, J. B. M., op.cit., p. 136.

²⁹ Ibidem, p. 129-130.

*à assembléia, comprando aquilo. Revista sem comando único não vai. Mas a coisa é segredo – nada contes aos vereadores de Santa Rita [cidade onde nasceu Godofredo Rangel]; pode trazer complicações diplomáticas e ocasionar algum desvio na rota de Saturno.*³⁰

Logo depois escreveria a Rangel: “O Plínio Barreto ofereceu-me a direção da *Revista do Brasil*, mas sou um burrinho muito rebelde e chucro para ter patrão – e iria ter dois: Júlio Mesquita e Alfredo Pujol.”³¹

Com a venda da fazenda Buquira, o sonho fez-se realidade³²: a compra da *RB*, “efetivada em junho de 1918 através de escritura passada no 1º Tabelionato da capital, de Filinto Lopes. Por cinco contos de réis [sic]³³, Lobato adquiria o seu ativo – incluindo móveis, o estoque de exemplares e o título, avaliados em torno de três contos – além de um passivo que girava por volta dos dezessete contos.”³⁴

No número 30 da *RB*, Ricardo Severo, o presidente da Sociedade Anônima, informou aos leitores a transferência: “Monteiro Lobato será um continuador leal, com fé e entusiasmo, tomando o encargo com a obstinação quixotesca de prosseguir um ideal, assim como nós outros.”³⁵ De fato ele foi um Quixote na transformação das relações de produção e circulação no âmbito da cultura brasileira, abriu espaço para novos escritores, que não tinham vez nem voz nas poucas editoras da sua época.

Oitenta anos depois, Marisa Lajolo repensa esse quadro lobatiano:

Comprar a Revista do Brasil parece ter sido uma iniciação

³⁰ Ibidem, p. 159-160.

³¹ Ibidem, p. 169.

³² Lobato referiu-se em mais de uma oportunidade ao sonho de juntar novamente os amigos, como no *Minarete*: “Que belo jornal ou revista panfletária fariamos nós, do nosso grupinho, acrescido do Plínio Barreto, do Heitor de Moraes e mais uns tantos rebeldes sem medo de chegar fogo aos estopins”. Ou ainda: “Está me ganhando um azedume que só terá esgotos em jornal próprio. Acabo montando um, ou uma revista na qual eu só mande e desmande”. (respectivamente, cartas de 12/02/1915 e 30/03/1915).Op. cit., p. 23 e 24.

³³ Segundo E. Cavaleiro, o valor da compra foi de dez contos, dado confirmado pela historiadora DE LUCA, T. R., em *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*, p. 61.

³⁴ SACCHETTA, V., CAMARGO, M., AZEVEDO, C., *Monteiro Lobato: furacão da Botocúndia*, p.120.

³⁵ SEVERO, R., *Revista do Brasil*, p. 215-216.

*simbólica: passo audacioso e definitivo para a transformação do escritor Lobato no escritor-editor. (...) Na direção da revista, Lobato já demonstra o espírito empreendedor moderno e vigoroso que ao longo de toda sua vida vai marcar sua atividade de empresário da cultura: para recuperar a Revista do Brasil, Monteiro Lobato investe na divulgação, multiplica os assinantes, tornando, enfim, comercialmente lucrativo um empreendimento que era deficitário.*³⁶

3 Uma revista como padrão de cultura: consolidação

Ao adquirir a revista, o novo proprietário não tardou a imprimir-lhe mudanças tanto na articulação de uma ampla publicidade como na seleção de artigos. Em todos os exemplares, de junho de 1918 a maio de 1925, num total de 84 números, buscou articular leitor/autor/veículo. A produção discursiva tornou-se mais significativa, uma vez que Monteiro Lobato trouxe inúmeros artistas populares, antes asfixiados pela indiferença do ambiente intelectual paulista, sem meio de alcançar o público. Foi o caso de Frederico Villar e Orlando Machado, cronistas que iniciaram sua carreira literária nas páginas da revista. No editorial de novembro de 1919, Lobato promete:

(...) A Revista abre-se a todos eles (os artistas, aos que não têm vez), procura divulgar-lhes a obra em suas páginas e fora delas, oficiosamente, procurará os meios de favorecer a plena florescência dessas vocações estéticas.

O editor abriu esse espaço na revista e na sua editora, suprindo a carência existente no parque editorial do país. Em entrevista, ele explica:

Fui um editor revolucionário. Passamos a aceitar somente autores novos. Nada de gente velha. [...] Gente nova? Publicávamos. Pagávamos os direitos, imagine que nós

³⁶ LAJOLO, M., *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*, p. 27-28.

*pagávamos os direitos, às vezes antecipados ... Um escândalo, meu amigo. Mas nada de velharias, medalhões, nada de acadêmicos com farda de general de opereta, do tempo de Luís XIV [...] Gente nova, de paletó saco, humilde nas suas pretensões, mas gente nova. Como resultado, descobrimos um mundo desconhecido de saber e de vontade dentro do Brasil.*³⁷

O sucesso comercial e intelectual da *RB* deveu-se à instalação de um amplo circuito de comercialização, além de todo trabalho editorial. Miceli mostra que a revista “tornou-se um empreendimento editorial de maior prestígio antes de 1930 e constitui um marco na história da hegemonia paulista no campo intelectual”³⁸. Dessa maneira, foi um solo fértil para a maioria dos novos escritores da época.

Desde que assumiu sua direção, Lobato decidiu remodelá-la. Quanto à forma de distribuição, tinha feito um levantamento dos pontos de venda e constatou que havia apenas trinta e cinco livrarias no Brasil todo. Então, em 1918, fez a célebre indagação a cada comerciante do país: “Você quer comprar uma coisa chamada revista?” Foi o começo de tudo.

O editor sabia que vendia uma mercadoria como qualquer outra “– Faço livros e vendo-os ... exatamente o negócio do que faz vassouras e vende-as, do que faz chouriço e vende-os”. Em 1919, escreveu a Rangel contando que a *RB* já contava com três mil assinantes. Quebrou-se a tradição elitista de consumo de revistas e de livros. Lobato democratizou o consumo.

Sabia que o leitor tinha pouco acesso a leituras de cunho cultural, por isso traçou um *marketing* econômico eficaz. Colocou propagandas na capa final e nas contracapas internas. Às vezes, destinava páginas inteiras a anúncios de livros, tratores, chocolates ou de qualquer mercadoria. Os números da revista passaram a estampar um cupom com direito a assinatura

³⁷ LOBATO, J. B. M., Lobato, editor revolucionário, p.13 e 32.

³⁸ MICELI, S., *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, p. 5.

grátis a todos que angariassem quatro novos assinantes. Lobato pretendia atingir um público mais amplo de leitores.

Três meses depois de assumir a direção, escreve a Godofredo Rangel:

quando me fiquei com ela, entravam em média doze assinaturas por mês. Hoje entra isso por dia. Nessa primeira quinzena de agosto registrei cento e cinqüenta assinantes novos. Meu processo é obter em cada cidade o endereço de pessoas que lêem e enviar a cada uma o prospecto da revista, com uma carta direta e mais coisas-iscas. E atijo em cima o agente local. Estou a operar sistematicamente pelo país inteiro.³⁹

O formato da revista permaneceu semelhante ao de um livro, inclusive no tipo de impressão. Esse cuidado pode ter sido uma tática para demonstrar sua fidelidade ao padrão de excelência que lhe havia garantido renome nos círculos ditos cultos. No entanto, para adequar a *RB* a um público mais amplo, foram introduzidas modificações na definição da linha editorial. O corpo de diretores e a gerência foram sendo alterados com freqüência. A partir do nº 30, Lobato assumiu a direção, tendo Pinheiro Júnior como secretário. Com destaque para o período das crônicas analisadas tem-se, a seguir, o quadro dirigente:

Nº da revista	Mês /Ano	Diretores	Redator-secretário
30/35	06 a 11/1918	Monteiro Lobato	Pinheiro Júnior
36/41	12 a 05/1919	Monteiro Lobato	Alarico F. Caiuby
42/48	06 a 12/1919	Monteiro Lobato e Lourenço Filho	Alarico F. Caibuy
49/56	01 a	Monteiro .Lobato	Alarico F. Caibuy

³⁹ LOBATO, J. B. M., *A Barca de Gleyre*, t. 2, p. 179-180.

	08/1920		
57/60	09 12/1920	a	Monteiro Lobato
61/66	01 06/1921	a	Afrânio Peixoto e Amadeu Amaral /Monteiro Lobato
67/69	07 09/1921	a	Afrânio Peixoto, Brenno Ferraz e Monteiro Lobato
70/72	10 12/1921	a	Monteiro Lobato e Afrânio Peixoto
73/75	01 03/1922	a	Monteiro Lobato e Brenno Ferraz
76/84	04 12/1922	a	Monteiro Lobato, B. Ferraz e Ronald de Carvalho
85/97	01/23 01/1924	a	Monteiro Lobato e Paulo Prado
98/113	02/24 05/1925	a	Monteiro Lobato e Paulo Prado
			Sem indicação de red.
			Sem indicação de red.
			Júlio César da Silva
			Sérgio Milliet

Obs.: Analisaremos as passagens de editores e suas implicações no capítulo 4, item 1.3.

As modificações da revista apareceram na capa, tendo como ornamentos duas cabeças de carneiro ou cachos de flores dispostos simetricamente, formando uma moldura para as iniciais. A cor cinza foi mudada para tons de azul, vermelho, verde e depois, sem ornamentos, permaneceu o bege.

Para fazer as vinhetas, contratou-se Juvenal Prado⁴⁰ (JP). Também no final dos textos ou das seções, havia pequenas ilustrações, geralmente vasos com flores, estatuetas, figuras *art nouveau*. Algumas delas apresentavam

⁴⁰ Juvenal Prado (1895-1980), pintor, desenhista e decorador. Como ilustrador, fixou sua posição na atividade gráfica em edições literárias da época (década de 20). Teve participação notável nas brochuras editadas por Monteiro Lobato, que o tratava de "Pradinho". Foi um dos principais ilustradores da Casa Monteiro Lobato & Cia.

motivos brasileiros muitos conhecidos como jangadas, papagaios, casas de sapé.

Ao utilizar recursos visuais, o editor desejava fisgar o leitor com outras formas de linguagem, que lhe falassem mais diretamente. Tanto isso aconteceu, que as vinhetas não tinham relação direta com o tema do texto que adornavam. Fosse conto, crônica ou poesia, lá estavam elas para atrair o olhar do leitor.

Lobato procurou tornar a *RB* mais leve e atraente, aumentando o espaço dedicado à criação literária. Escreveu a Lima Barreto:

*A Revista do Brasil deseja ardentemente vê-lo entre seus colaboradores. Ninho de medalhões e pérolas, ela clama por gente interessante, que dê coisas que caiam no gosto do público ... A confraria é pobre, mas paga, por isso não há razão para Lima Barreto deixar de acudir o nosso pedido.*⁴¹

No Sumário da capa, há seções demarcadas como *editorial, bibliografia, resenha do mês, debates e pesquisas, notas do exterior, Academia Brasileira de Letras*, que apresentam certa regularidade mensal, o que não acontecia com os textos literários. A revista, assim, mobilizava-se em mapear o que havia de importante na vida cultural brasileira: a política, a ciência, a arte, a poesia e a prosa, tudo o que estava diante dos olhos do leitor, não querendo discutir a diferença entre gêneros literários. Os textos literários procuravam agradar, ao passo que os demais tinham o objetivo de informar.

A publicação literária, entretanto, aparecia sem definição de gênero literário (conto ou crônica). Os textos apareciam sozinhos e traziam no fim o nome do autor. Deviam ser lidos por eles mesmos; não era de um lugar previamente legitimado que eles iniciavam sua conversa com o leitor. A inexistência de uma seção literária demarcada apresenta fortes indícios de intencionalidade por parte dos editores, isto é, desejavam a valorização dos

⁴¹ CAVALHEIRO, E., *Correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*, p.13-14.

sentidos do texto enquanto resultantes da própria composição da revista⁴², não se dando preferência a um só tipo de gênero.

Todas as modificações ficavam a cargo de Monteiro Lobato e do quadro de diretores, cuja freqüente substituição favorecia a diversidade de colaboradores de vários setores da intelectualidade. Era preocupação do editor desenvolver as melhores criações da cultura brasileira, pois procurava a compreensão do país, “a definição de seu caráter, a expressão de sua nacionalidade”.⁴³ Sabia que “os leitores ansiavam por assuntos da terra. O francesismo do século anterior começava a derreter”⁴⁴.

O leitor do editor tornou-se o leitor do autor.

Nas páginas iniciais e finais do periódico, há propagandas dos livros da editora; para formar o ciclo editorial, têm-se outras seções. Em *Notícias literárias*, os editores anunciavam os livros antes de virem a público:

Teremos este ano vários livros que despertarão interesse. Já surgiu, há poucos dias, o dos Caboclos, de Valdomiro Silveira, contador exímio. [...] Martim Fontes trabalha ativamente, no seu retiro de Santos [...]. Em São Paulo, temos, em plena atividade, Monteiro Lobato, de quem sairá muito breve, na série d' "A Novela Nacional", editado pelos srs. Olegario Ribeiro & Comp., um voluminho intitulado "Os Negros". Também nos dará ele, sem tardança, uma edição ampliada do "Menina do narizinho arrebitado", que tão grande êxito alcançou, ainda há poucos dias. Do mesmo escritor, está a surgir em Buenos Aires sua tradução dos "Urupês", editada pela empresa "Pátria". Os snrs. Olegário Ribeiro & C. darão, na mesma série acima citada, uma novela de Léo Vaz, e em seguida outra de Gustavo Barroso. Depois virá de novo Amadeu Amaral, que abriu a série, com uma nova história do nosso torrão. Antes disso, porém, aparecerá uma reedição d'A

⁴² BARZOTTO, V. H., A materialidade do texto publicado em revistas periódicas, p. 27-49. Utilizamos os conceitos explicitados nesse artigo.

⁴³ OLIVEIRA, A. L. M. C., *Revistas, em revista ...* Imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922).

⁴⁴ NUNES, C., *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*, p. 193.

*Pulseira, cuja primeira tiragem, de 5000 exemplares, está a esgotar-se. Dentro de poucos dias deverá surgir, editada pela empresa desta “Revista”, uma reedição de antigos e graciosos versos regionalistas de Cornélio Pires. Este escritor prepara, além disso, um novo volume de contos.*⁴⁵

Função parecida exercia a seção *Movimento editorial*, que trazia a lista de obras editadas e sua tiragem, anunciando os próximos lançamentos da editora de Lobato e de outras. Um balanço da produção cultural de 1920 apresenta o número de obras publicadas por editoras, mas faz uma reserva: “Como já fizemos ver, alguns dos editores que nos forneceram dados (poucos, apenas uns quatro) não se prontificaram a provar a veracidade dos mesmos. Isso poderá diminuir de uns dez por cento o volume da produção livreira, que ficou registrado.”⁴⁶

No número seguinte, o articulista do *Movimento editorial* assinala duas causas do crescimento do movimento editorial em São Paulo: “Este progresso um tanto repentino foi preparado, principalmente, pelo grande encarecimento dos livros estrangeiros, durante e depois da guerra. Várias causas concorreram em seguida: o aparecimento de editores ousados, inteligentes, conhecedores da psicologia do nosso público, o auxílio esclarecido e simpático da imprensa.”⁴⁷

A sistemática valorização do trabalho editorial aparece em julho de 1923, quando o redator se entusiasma com o movimento livreiro de São Paulo: “Este movimento muito lisonjeia os arrojados editores [refere-se a Monteiro Lobato & Cia], que apesar de serem dos últimos aparecidos, já pesam na balança livresca, e cada vez mais, além de terem organizado uma coisa nova no país: venda de livros em todas as localidades do interior.”⁴⁸

As seções da *RB* refletem a ação pragmática de Monteiro Lobato e de seu círculo de colaboradores. Esse mosaico constituído pelo ciclo editorial organiza

⁴⁵ Notícias literárias, *Revista do Brasil*, n. 61, p. 90.

⁴⁶ Movimento editorial, *Revista do Brasil*, n. 63, p. 280.

⁴⁷ Movimento editorial, *Revista do Brasil*, n. 64, p. 90.

⁴⁸ Movimento editorial, *Revista do Brasil*, n. 91, p. 230.

a situação social e funciona como horizonte extraverbal das crônicas. As freqüentes mudanças no quadro editorial alteravam os rumos da revista, chamando nossa atenção para o grande número de cronistas que comparecem apenas uma ou duas vezes. Ao retomar as seções do ciclo editorial e, em especial, os editoriais, temos a possibilidade de estudar a esfera de circulação na qual as crônicas se inscrevem e dialogam. A partir dos editoriais, podemos rastrear a heterogeneidade dos discursos veiculados e identificar as condições socioeconômicas e históricas que abrem espaço para as crônicas.

Os editoriais assumem uma função sociodiscursiva, determinada pela esfera periodística, que remete à consolidação da revista e ao crescente aumento da presença das crônicas. Eles mantêm o tom nacionalista do primeiro programa-manifesto da revista, aparecendo, em sua maioria, sob o título de *O Momento* ou *Revista do Brasil*. Seus redatores cumpriam o importante papel de trazer, para o interior do periódico, discussões de temas econômicos, políticos, sociais e culturais.

Por estarmos analisando as crônicas de 1922 a 1925, circunscrevemos a vinte editoriais publicados nesse período, que compõem um interdiscurso com o projeto editorial e cultural do veículo. Dois editoriais foram assinados por ML (Monteiro Lobato); dois, por BF (Brenno Ferraz); nove, por PP (Paulo Prado); sete apareceram sem assinatura. Todos registravam as complexas movimentações político-econômico-culturais do país.

O primeiro editorial de 1922 enfatiza a presença de uma literatura paulista. Em janeiro, Monteiro Lobato – em texto sem assinatura – comemorava com entusiasmo o sexto ano de vida da *RB*, traçando uma relação entre o progresso paulista e o de sua firma:

Não há em São Paulo tão real progresso como o das letras. Terra da riqueza em bruto, de formação tipicamente americana, com a sua superpopulação estrangeira de variegados matizes raciais em concorrência ao nacional, pauta o seu teor de vida pela caça ao milhão tão rude e bárbara como a caça ao ouro, de histórica memória nestas

*plagas. Milhão caçado, progresso realizado em todos os seus aspectos materiais. Mas o deus-milhão, que faz tudo, não faz literatura, não a lê nem compra.*⁴⁹

O editor continua seu texto num clima patriótico de quem estava envolvido com os preparativos das comemorações do centenário da Independência:

*Neste pedaço do Brasil, mais que em qualquer parte, afirma-se, pois, a nacionalidade, pelo livro e pelas letras, pelas afirmações mais cabais. Mas – dirão – o movimento literário em São Paulo se reduz a movimento livreiro, simplesmente. Caso apenas industrial, fruto do milhão paulista, portanto... Contudo, a ‘Revista do Brasil’ e a sua casa editora se desenvolveram normal e gradualmente, de acordo com as circunstâncias da sua vida, sem nenhum artifício. Nasceram de um livro – “Urupês” e de nossos livros têm vivido. Não procuraram consagrações: consagraram elas próprias. A série das suas edições corresponde à galeria dos novos. (...)*⁵⁰

Lobato segue defendendo que a nacionalização se faz através da cultura, pelo trabalho e pela honestidade. “Qual é, entretanto, a literatura paulista, quais os seus caracteres, as suas idéias, o seu programa? Programa, idéias, caracteres estão nas suas obras, cujas edições foram consultas ao público e são hoje outros tantos triunfos. O nacionalismo entra nelas o bastante para torná-las brasileiras, sem que degenerem em preconceito.”

Depois de apresentar o projeto cultural da revista e da editora, o empresário, arrojado, prova o progresso da literatura paulista com números e finaliza com um minucioso relatório do movimento editorial, apresentando a quantidade de exemplares publicados por livro: “A casa editora da ‘Revista do

⁴⁹ *Revista do Brasil*, n. 73, p.3.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 3-4.

Brasil' representa o progresso do livro paulista com os seus 150.000 exemplares editados em 1921, sobre 50.000 no ano anterior."⁵¹

O primeiro editorial de 1922 exalta São Paulo "não apenas como pólo dinâmico da economia nacional, mas também como um centro de irradiação intelectual, o que sem dúvida implicava uma tentativa de ofuscar o brilho do Rio de Janeiro, sede da prestigiosa Academia."⁵²

Essa postura de valorização do progresso paulista gerou duras críticas do carioca José Maria Bello, que escreveu um artigo agressivo no jornal do Rio em que em que afirmava: "não há nada em São Paulo: nenhum Euclides, nenhum Machado, nenhum Bilac ...". Brenno Ferraz, um dos diretores da revista, rebateu, num tom irônico, dizendo: "O sr. J. M. Bello não conhece, pois, sequer a sexta parte da produção poética de São Paulo."⁵³

O editor escreveu outros dois artigos, respondendo a séria objeção de Bello, e sua argumentação era invalidar a oposição universal-local, mostrando que a exceção é criadora. Ele se apóia na figura do Jeca Tatu: "não é o caipira comum. É o excepcional. Não sintetiza a média das qualidades do seu próximo. Vê-lo é ver a olho nu tudo o que na coletividade mais ou menos os escapa, liquêfeito e dissolvido na massa e que só ele cristaliza".⁵⁴ Brenno Ferraz estava propondo uma maneira diferente de se entender o processo literário e cultural que acontecia em São Paulo. Coincidentemente, no mesmo mês, ocorria a Semana de Arte Moderna, mas a revista não mencionou o evento.

No número seguinte, ironizando o governo, o editorial, assinado pelas iniciais B.F., trata das várias prorrogações da câmara na votação do orçamento:

O país, no entanto, vai à maravilha. Não há desastre econômico, revolução financeira, política ou social que o abale. Resiste a tudo, mesmo à loucura coletiva dos

⁵¹ Ibidem, p. 4.

⁵² DE LUCA, T. R., *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*, p. 273.

⁵³ FERRAZ, B., *A literatura em S.Paulo*, *Revista do Brasil*, n. 74, p. 99-105.

⁵⁴ Idem, *Jeca Tatu e o princípio da exceção criadora*, *Revista do Brasil*, n. 74, p.108-109.

*dirigentes. O Brasil é, portanto, o caso vivo, frisante da Relatividade de Einstein aplicada à sociologia e à História: regem-se os povos pelo Destino. [...] Afinal, consagra-se na mais alta filosofia a doutrina de Jeca Tatu... Não há dúvida – a sorte é por nós.*⁵⁵

Em março de 1922, o editor comunicava o afastamento de Afrânio Peixoto da direção da revista no Rio de Janeiro, substituído pelo poeta, crítico e pensador, Ronald de Carvalho. O curto editorial avisava que o gerente da revista no Rio seria Benjamin de Garay, intelectual argentino com estreito relacionamento com o meio cultural brasileiro⁵⁶. Vale sublinhar que o cabeçalho da revista trazia apenas o nome de dois diretores: Monteiro Lobato e Brenno Ferraz, seguindo-se como editores Monteiro Lobato & Cia.

Em junho de 1922, o editorial (sem assinatura) abordou um problema político da República: o voto secreto que estava em tramitação no Senado. É um texto de conscientização sobre o assunto em que afirma: “Só depois de assegurado ao povo o exercício de sua soberania, pela prática rigorosa e leal do voto secreto, poderemos dar por concluída a experiência do presidencialismo. A luta deverá ser incruenta, mas tenaz. A vitória será nossa.”

⁵⁷

Em setembro, *A geração do centenário* mobiliza para o nacionalismo, num caloroso marco do pós-guerra. Brenno Ferraz recupera o artigo de Pontes de Miranda⁵⁸ sobre as três gerações produzidas pela República: a primeira é “a que fez a República” [a de Floriano Peixoto e dos Conselheiros]; a segunda é “a que lhe goza os proventos” [a dos PRs e das “oligarquias”] e a terceira é “a que cai em si, que se reconhece e compreende, que ‘tem idéias e quer lutar por elas’, que não quer posições, nem o bem estar, que as outras disputaram

⁵⁵ O Momento, *Revista do Brasil*, n. 74, p. 97-98.

⁵⁶ O empresário argentino Benjamin de Garay esteve no Brasil na década de 1920. Traduziu para o espanhol algumas obras brasileiras, tornando-se amigo e tradutor de Lobato. Em janeiro de 1922, escreveu um artigo para a *Revista do Brasil*, tratando do movimento paulista na literatura brasileira. Nele, valoriza os escritores paulistas que pertenceram ao círculo de Monteiro Lobato: “Monteiro Lobato não edita nenhuma obra que não seja uma expressão da alma brasileira”. O movimento paulista na literatura brasileira, p. 70-71.

⁵⁷ O Momento, *Revista do Brasil*, n. 78, p. 97-98.

⁵⁸ MIRANDA, P., *A nova geração*, p. 81-83.

com ânsia e sem a preocupação do interesse público”. Essa última é “A geração do centenário”, “a geração que nasceu pobre, é a que vive por si, a que veio mostrar a assombrosa capacidade do brasileiro para a vida.”

Mais adiante, o editor retoma a questão dessa geração: “começa a desmontar a mentalidade coletiva e, com ela, o ronceiro aparelho moral que há cem anos nos rege. O que aí vem não é a revolução nos velhos moldes. É mais e melhor: é a revolução das idéias e dos costumes em sua feição cívica.” O editor estava discutindo a construção de uma nova política que valorizava o trabalho de São Paulo com a produção de livros e jornais. “S. Paulo é o grande exemplo: - aqui se cria o livro nacional e o seu público; aqui se criam os filhos de si mesmos. São Paulo cria o livro e cria as atividades úteis, para as quais acodem, na maior e na mais bela das correntes sociais, milhões de moços que só visam o trabalho e a produção.”⁵⁹

O editorial de outubro de 1922, *Primeira exposição geral de Belas Artes*, começa com uma notícia sobre a exposição de pintura e escultura no Palácio das Indústrias, iniciativa de novos artistas, cujo entusiasmo voltava a valorizar:

*A iniciativa partiu dos novos, justamente dos que mais lutam contra a falta de estímulos, já do público, já da imprensa, já do estado. Mas justamente por isto é de esperar uma esplendida vitória. O futuro, a força, o entusiasmo que cria estão nos novos.*⁶⁰

Continua exaltando a atitude dos artistas em criarem a Sociedade de Belas Artes de S. Paulo, porque a associação defenderia os interesses coletivos da classe

artística, e termina valorizando os novos⁶¹ e deixando claro que os velhos não contribuem para uma mudança. Nota-se uma valorização excessiva numa exposição que não ganhou popularidade na imprensa, mas que o editor

⁵⁹ O Momento, *Revista do Brasil*, n. 81, p. 1-2.

⁶⁰ O Momento, *Revista do Brasil*, n. 82, p. 97-98.

⁶¹ Ana Luiza de Oliveira explica a importância dos novos: “Os novos artistas negavam a produção da antiga Academia Imperial de Belas Artes, vista como marco retrógrado do Império e não se influenciaram pelas correntes da vanguarda européia, que macularia a manifestação de uma arte genuinamente nacional.” *Revistas, em revista ...*, p. 400.

apoiava (incentivava a movimentação da arte na cidade). A revista seguiu cumprindo seu papel de comentadora polêmica dos acontecimentos de São Paulo.

Em novembro de 1922, o editorial comenta dois monumentos que a cidade tinha recebido: uma excelente escultura de Carlos Gomes feita por Brizzolara e o “mostrengo”, monumento a Olavo Bilac. O editor não poupou críticas: “Não tentaremos analisá-lo. Tão flagrante é o desastre que só há um comentário possível: demolição simples.”

Os editoriais acabam traçando um projeto cultural paulista que a cada mudança de diretoria se refaz e se renova. Em janeiro de 1923, o editor marca o oitavo aniversário da revista e assinala a sua importância na propagação do livro:

Esta revista inicia com este número o seu oitavo anos de existência. Para uma publicação deste gênero, neste país, é já uma vida longa. Outras, mais brilhantes, ou mais ambiciosas e audazes, têm sucumbido logo ao nascer, abafadas pela indiferença ou hostilidade do meio ambiente. A nossa, pela paciência e tenacidade, e também pelo alargamento espantoso da propaganda em favor do livro brasileiro que promovem os seus editores – vive e prospera no seu modesto canto de província.

Com a entrada de Paulo da Silva Prado, o periódico tem, a partir deste número, nova direção, nova fase, mas reitera suas propostas iniciais: a valorização do nacional. O editor justifica tal mudança porque se faz imprescindível “acompanhar a vida rápida e cambiante desta época e desta terra”. O desejo é levar ao público “as coisas e os livros”.

A revista passa, assim, a ser comandada por um dos patrocinadores do Modernismo, muito envolvido com a redescoberta do Brasil e da sua cultura popular. A partir daí, o periódico navega em rotas diversas, muitas vezes contrárias à visão conservadora de muitos colaboradores, como por exemplo, Oliveira Vianna, Mário Pinto Serva, Jackson de Figueiredo, Oliveira Lima, Mário

de Alencar, etc. Mantém-se, no entanto, sempre fiel ao leitor, não apenas informado, mas formado por um discurso crítico que construía um projeto cultural que abria espaço para o confronto entre as várias concepções de nação e de cidadania.

Nos editoriais de fevereiro (nº 86) e março (nº 87) de 1923, Paulo Prado critica o individualismo paulista no momento em que o parlamento estava fechado, a imprensa, emudecida e o Estado de Sítio decretado. Em maio (nº89), o editor se irrita com o fato de São Paulo não se pronunciar contra a prorrogação do estado de sítio.

Em abril (nº88), o editor, indignado, retomava com recriminação a frase de Sarah Bernhardt, que dizia ser São Paulo a capital artística do Brasil. Paulo Prado era um dos homens que perceberam o Brasil a partir de Paris; registrava seu olhar modernista sobre a cidade artística de São Paulo, “imbuído de uma perspectiva às vezes preconceituosa da situação pré-modernista, vem obstando à formação de uma idéia mais aproximada do real, acerca da dinâmica artístico-cultural da cidade nos anos que antecederam a eclosão do Modernismo.”⁶²

Em fevereiro de 1924, no nº 98 da revista, apareceu uma pequena nota sobre a saída de Júlio César da Silva⁶³ e a chegada do crítico e escritor paulista Sérgio Milliet para exercer a função de secretário da revista. Em maio (nº101), Paulo Prado criticou o total desconhecimento sobre o Brasil manifestado pelo embaixador da Itália, em visita ao país. Nesses editoriais, é possível recuperar o espaço sociocultural de São Paulo e o projeto discursivo da revista: programa de valorização da produção artística vinculada ao nacional.

Esse contexto amplo permite compreender as crônicas da *RB* dentro de um horizonte social em que estavam envolvidos escritores, editores e leitores. Os textos aparecem marcados por contradições vivas de uma sociedade em

⁶² CHIARELLI, T., *Um Jeca nos vernissages*, p. 64.

⁶³ Júlio César da Silva (1872 ou 1874-1936) foi um exemplo de bacharel-literato, que se formou em Direito em 1895, mas não exerceu a profissão. Irmão da poeta Francisca Júlia. Viveu de expedientes jornalísticos. Participou de círculos literários, convivendo com os modernistas, mas sua produção manteve características simbolistas.

transformação (São Paulo em franca expansão, a imigração, jovens e acadêmicos escritores), absorvida pelo tema do nacionalismo, mas ainda com identidades provisórias, porque as significações são construídas no momento em que são enunciadas.

Nas crônicas que analisaremos, os autores falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. O objeto da representação é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar aos contemporâneos vivos (Mário de Andrade, por exemplo, discute a literatura de Menotti, Oswald e a dele mesmo; a pintura de Tarsila do Amaral, Zina Aita, Anita Malfatti; a música de Villa-Lobos; a escultura de Brecheret) e não no passado absoluto dos mitos e lendas.

A partir da contextualização da revista em que estas crônicas apareceram, passamos a apresentar, no capítulo 2, uma compreensão da noção de gênero discursivo na perspectiva bakhtiniana, para fundamentar a análise que será feita dentro da orientação dialógica que toma como ponto de partida cada crônica e sua relação com o contexto de seu tempo e com seus leitores. A partir desse diálogo levantamos a hipótese de ser possível recuperar as diferentes e contraditórias vozes sociais que estavam empenhadas na busca de uma identidade nacional.

CAPÍTULO 2

GÊNEROS DISCURSIVOS NO HORIZONTE BAKHTINIANO

Le genre est une entité aussi bien socio-historique que formelle. Les transformations du genre doivent être mises en relation avec Les changements sociaux.

Todorov

Neste capítulo, discutiremos alguns aspectos fundamentais da noção bakhtiniana de gêneros discursivos: peculiaridades, funcionamento e importância na vida da linguagem. Ao revisitar um dos conceitos centrais do pensamento de Bakhtin e de seu círculo, discorreremos sobre a recepção do conceito, a partir de alguns comentadores representativos na tradição dos estudos bakhtinianos, como S. G. Bocharov, T. Todorov, K. Clark & M. Holquist e B. Schnaiderman. Em seguida, abordaremos duas noções que se entrecruzam no conceito de gênero: a natureza dialógica da linguagem e o enunciado como unidade constitutiva da comunicação discursiva. Finalmente, nos deteremos nas características do gênero discursivo, uma vez que esse espaço teórico-metodológico será o norteador de nossa investigação, pois auxilia a caracterização do gênero crônica da *Revista do Brasil*.

Tais estudos permitem uma aproximação teórica entre a noção de gênero discursivo e a de enunciado – construção de uma totalidade discursiva. A partir dessa perspectiva teórica, retomaremos a pluralidade de vozes sociais daquele momento político-cultural, literário e artístico, em que o gênero se viabilizou. O conceito de gênero constitui, portanto, o eixo central desta abordagem discursiva porque leva a considerar os textos e o seu conjunto entrelaçados à esfera periodística.

1 Repercussão da noção de gênero discursivo

Como mudança radical frente à concepção estruturalista e à estilística tradicional, comentadores de Bakhtin na Rússia, na França, nos Estados Unidos e no Brasil buscaram recuperar o percurso da noção de gênero discursivo; são unânimes em sublinhar a capacidade transformadora e criadora de tal noção ao promover descobertas significativas sobre os homens e suas ações nas culturas.

Bocharov, que conviveu com Bakhtin, explica que o conceito de gênero “é um descobrimento colombino, como se se tratasse de um novo continente para as investigações”⁶⁴. Todorov, um dos melhores comentadores, apontou como eixo central: “A atração do jovem Bakhtin pela noção de gênero é facilmente explicável: ela está bem de acordo com as suas duas opções metodológicas iniciais: a não separação entre forma e conteúdo e a predominância do social sobre o individual. Isto porque o gênero está em primeiro lugar do lado do coletivo e do social”.⁶⁵

Clark & Holquist mostram o quanto a concepção bakhtiniana inova a reflexão, contribuindo para uma nova dinâmica de análise:

Bakhtin considera os gêneros não apenas em seu estreito contexto literário, mas também como ícones que fixam a Weltanschauung das eras de onde brotam. O gênero é um raio X de uma visão de mundo específica, uma cristalização dos conceitos peculiares a um dado tempo e a um dado estrato social em uma sociedade determinada. Um gênero encarna uma idéia historicamente específica do que significa ser humano. Bakhtin não encara a poética como uma categoria normativa, à la Aristóteles ou Boileau, em que há gêneros “altos” e “baixos” empilhados numa hierarquia fixa, organizada segundo alguma essência atemporal, como o

⁶⁴ BOCHAROV, S. G., En torno a una conversación, p. 87.

⁶⁵ TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, p.124.

*“bom gosto”. Gêneros tradicionalmente menosprezados ou repudiados são elevados ao lugar de honra, e os gêneros anteriormente exaltados são descoroados.*⁶⁶

O brasileiro Boris Schnaiderman acentua que a leitura de fragmentos centrados na temática dos gêneros discursivos não pode esquecer as anotações esparsas pelas quais se estratificaram os momentos do pensamento bakhtiniano. Isso se deve ao fato de que “Bakhtin parecia atribuir importância decisiva ao livro que ficou planejado a partir da década de 50 e que se chamaria *Os gêneros do discurso*. Tratava-se de um desenvolvimento de idéias que já tinham sido esboçadas pelo seu grupo na década de 20. O conceito aparece em vários escritos seus de 1970, mas foi desenvolvido num trabalho escrito em Saransk, em 1952-1953”⁶⁷.

Os pesquisadores concordam que Bakhtin tinha grande apego à noção de gênero. Os estudos de estilística e de lingüística realizados até então padeciam do vício de não levar em conta a comunicação verbal, a noção de que todo discurso implica um interlocutor. A visão de mundo bakhtiniana se estrutura a partir da concepção do homem como um ser que se constrói na interação e por ela, em meio a uma complexa rede de relações sociais.

Esses comentadores evidenciaram a riqueza da noção de gêneros discursivos, até então confinada aos limites do literário. Bakhtin reconhece que “desde a Antigüidade clássica até a época contemporânea, os gêneros têm sido examinados dentro de sua especificidade literária e artística, e relacionados com suas diferenças dentro dos limites do literário, e não enquanto tipos determinados de enunciados que se distinguem de outros tipos, mas que têm uma natureza verbal (lingüística) comum”⁶⁸.

A partir desse ponto de partida, investigamos a noção de gênero discursivo, articulando a definição da linguagem com a construção do enunciado e dos gêneros. Bakhtin considera a linguagem uma atividade fundamentalmente sociosemiótica. Não se dá entre indivíduos isolados que

⁶⁶ CLARK, K., HOLQUIST, M., *Mikhail Bakhtin*, p. 293-294.

⁶⁷ SCHNAIDERMAN, B., *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*, p. 129.

⁶⁸ BAKHTIN, M., *El problema de los géneros discursivos*, p. 249.

apenas atualizam um sistema objetivo ou expressam uma subjetividade dada a priori; ocorre entre indivíduos socialmente constituídos e imersos em relações historicamente dadas e das quais participam de forma ativa e responsiva.

Recupera-se, assim, um senso amplo do social para o sujeito e para a linguagem, tratando “a linguagem sem a necessidade de divorciá-la da materialidade da vida social – ativa e isso levado às últimas conseqüências e não posto apenas como uma pífia declaração de princípio”⁶⁹. Saussure também reconhecia a linguagem como social, mas isso não tem nenhum efeito em seu modelo: para ele, a linguagem verbal é um sistema autônomo de valores puros.

A originalidade de Bakhtin, ainda hoje na vanguarda, está em olhar a linguagem como atividade e consciência prática plenamente dimensionada no social, numa inter-relação entre sistema e atividade. Raymond Willians, professor de Cambridge, comenta:

*Bakhtin reconsiderou todo o problema da linguagem dentro de uma orientação marxista geral. Isso lhe permitiu ver “atividade” (a força da ênfase idealista, com Humboldt) como atividade social, e ver “sistema” (a força da nova Lingüística objetiva) em relação com essa atividade social e não, como acontecera até então, como formalmente distinta dele. Assim ao recorrer às forças de tradições alternativas e ao colocá-las lado a lado, mostrando suas fraquezas radicais interligadas, ele abriu caminho a um novo tipo de teoria que vinha sendo necessária há mais de um século.*⁷⁰

2 Natureza social da linguagem

A visão de mundo bakhtiniana se sustenta em sua concepção de linguagem. Afirmando que não é possível excluir mas é necessário incluir,

⁶⁹ FARACO, C. A., O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica, p. 113-126.

⁷⁰ WILLIAMS, R., *Marxismo e literatura*, p. 27-50.

Bakhtin/Volochinov (1929) volta-se para os fundamentos de outras concepções – o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato – para compreender a definição de linguagem até então. Ele faz duras críticas⁷¹ a essas teses e formula a sua concepção.

Parte de dois pressupostos: a linguagem está imbricada à vida dos seres humanos; a língua é uma atividade social. Resultado da vida social, da sua criação e da sua representação, a linguagem “é o produto da atividade humana coletiva e reflete em todos seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que o engendrou.”⁷²

A partir dessa formulação, Bakhtin concebe a linguagem como um fenômeno de duas faces, articulada à história e à ideologia: cada enunciado pressupõe a existência de um falante e de um ouvinte; cada expressão lingüística está orientada para um interlocutor, dentro de uma situação social. Percebe-se nele uma clara estrutura sociológica.

A orientação dialógica do discurso assume papel central no modo de ver a linguagem em funcionamento. Assim:

*O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.*⁷³

Essa abordagem concreta da vida da linguagem mostra que:

A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que

⁷¹ É necessário entender as críticas realizadas, considerando a ponderação de Brait: “...as críticas às duas tendências não têm por função demolir a perspectiva dos estudos lingüísticos e estilísticos longa e criteriosamente desenvolvidos por essas duas grandes tendências. [...] Bakhtin tem em mira uma terceira via de enfrentamento das questões da linguagem, que não se restringiria à formalização abstrata e nem às especificidades de talentos individuais.” BRAIT, B., A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva, p. 79-80.

⁷² BAKHTIN, M., VOLOCHINOV, V., *Qué es el lenguaje?*, p. 217-243.

⁷³ BAKHTIN, M., *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 123.

constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. Mas a lingüística estuda a “linguagem” propriamente dita com sua lógica específica na sua generalidade, como algo que torna possível a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela metalingüística, que ultrapassa os limites da lingüística e possui objeto autônomo e metas próprias.⁷⁴

Na concepção bakhtiniana de linguagem, o discurso é constitutivamente dialógico. Isso permite pensar as questões da linguagem para além do sistema dicotômico de significante e de significado, que a trata como algo imóvel e perfeitamente codificada. Ao contrário, Bakhtin enfatiza que a linguagem se movimenta continuamente, aberta às realidades da interação verbal: “La esencia efectiva del lenguaje está representada por el hecho social de la interacción verbal, que es realizado por una o más enunciaciones”.⁷⁵

3 O enunciado: unidade real da comunicação discursiva

Por entender não ser a língua algo imóvel nem fixo em regras gramaticais, Bakhtin explica que a língua se realiza na relação entre humanos na comunicação verbal, em que se elaboram enunciados correspondentes a vários tipos de comunicação social. Assim, um dos conceitos centrais na teoria bakhtiniana é o de enunciado. Na vida social, o discurso verbal não é auto-suficiente, surge de uma situação pragmática, extraverbal, com a qual conserva ligações. Isolado, o discurso é um fenômeno puramente lingüístico e não corresponde a aspectos reais, pois não representa o todo da comunicação

⁷⁴ Idem, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 183.

⁷⁵ Idem, *La construcción de la enunciación*, p. 246.

verbal: “Na enunciação monológica isolada, os fios que ligam a palavra a toda a evolução histórica concreta foram cortados.”⁷⁶

A comunicação entre falantes se efetiva no enunciado, na realidade material da linguagem: “a linguagem participa na vida através de enunciados concretos que a realizam, assim como a vida participa da linguagem através dos enunciados”⁷⁷. O estudo da natureza do enunciado compreende a parte verbal – a língua – e também uma parte extraverbal, subentendida – a situação. Essa se integra ao enunciado como elemento indispensável à sua constituição semântica.

A partir de uma concepção sociológica do enunciado, Bakhtin distingue o enunciado concreto (unidade da comunicação verbal) da oração lingüística (unidade da língua). Essa distinção norteia a compreensão do enunciado, como acontecimento social único na comunicação discursiva, não podendo ser tomado como uma unidade da língua. A oração isolada é totalmente inteligível e não determina uma resposta; é neutra e não comporta aspectos expressivos. Tem natureza e limites gramaticais:

*No se delimita por el cambio de los sujetos discursivos, no tiene um contacto inmediato com la realidad (con la situación extraverbal) ni tampoco se relaciona de una manera directa con los enunciados ajenos; no posee una plenitud del sentido ni una capacidad de determinar directamente la postura de respuesta del otro hablante, es decir, no provoca una respuesta.*⁷⁸

Assim, a oração é estudada pela lingüística como enunciado monológico isolado, ou seja, não pertence a ninguém nem se dirige a alguém. Para Bakhtin, “o orador que escuta só sua própria voz, o professor que vê só seu manuscrito, é um mau orador, um mau professor. Eles paralisam a forma de

⁷⁶ Idem, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 103.

⁷⁷ Idem, *El problema de los géneros discursivos*, p. 251.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 263.

seus enunciados, destroem o vínculo vivo, dialógico, com seu auditório, e com isto depreciam suas próprias intervenções.”⁷⁹

Entender o enunciado como unidade real da comunicação discursiva é compreendê-lo na interação verbal, em situação. A constituição do enunciado é dialógica e social: é produto da interação entre dois indivíduos socialmente organizados, “mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor”⁸⁰. O enunciado exige uma resposta do interlocutor e se dirige a alguém. Durante uma conferência, por exemplo, mesmo que não ocorra interrupção, o orador acompanha o movimento dos ouvintes.

A compreensão do enunciado sempre se volta para seu auditório, presente ou pressuposto, porque fora dele não há comunicação verbal. A orientação para o outro conduz necessariamente à relação social e hierárquica entre interlocutores. Bakhtin afirma que “a orientação social é uma das forças organizadoras vivas que, junto com a situação do enunciado, constituem não só a forma estilística dessa, mas também sua estrutura puramente gramatical”⁸¹. Fora do auditório, nenhum ato de comunicação verbal se desenvolve.

Se o enunciado se organiza dentro de uma orientação social, também pressupõe uma língua que o realize, pois a expressão verbal possui sonoridade e sentido próprios. Em cada momento em que o enunciado é feito, assume um determinado significado: em situações distintas, a mesma palavra assume significados diversos.

O sentido do enunciado como um todo só se constrói na ligação entre a parte verbal (a palavra) e a extraverbal (a sua dimensão social), que, para Bakhtin, compreende três fatores:

- 1) *o horizonte espacial e temporal comum aos locutores – onde e quando ocorre o enunciado;*

⁷⁹ Idem, La construcción de la enunciación, p. 251.

⁸⁰ Idem, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p.112.

⁸¹ Idem, La construcción de la enunciación, p. 256.

- 2) *o horizonte temático, o objeto ou o tema sobre o qual ocorre o enunciado – (aquilo de que se fala);*
- 3) *o horizonte axiológico, a atitude dos falantes frente ao que ocorre – a valoração.*⁸²

Esses fatores constituem o contexto social do enunciado, não sendo possível reduzi-los a um invólucro apenas; eles são condição necessária para a compreensão e a articulação do sentido do enunciado. A compreensão de cada enunciado depende de seu complemento material: a situação extraverbal não age sobre o enunciado, mas integra-se a ele “como parte constitutiva da estrutura de sua significação”.⁸³

O enunciador do discurso escolhe suas palavras e formula uma estrutura sintática a partir de sua avaliação de uma situação. Sua expressão verbal não reflete só aquele contexto, é uma solução valorativa. A avaliação não se fecha no conteúdo do enunciado, mas se enraíza na fronteira viva do momento em que o dito se produz. A cada nova situação, o enunciado (até a mesma palavra) é outro e sua significação é determinada pela interação verbal entre o enunciador (o autor), o ouvinte (o leitor) e o tópico do discurso (o quê, ou quem).

Ao selecionar as palavras, não encerradas no dicionário mas em situação real em que ganham sentido e valor, o autor direciona seu discurso a um ouvinte participante da situação, determinando também sua forma. O conteúdo e o significado de um enunciado precisam de uma forma que os realize, uma vez que “fora da expressão material, não existe o enunciado, assim como não existe tampouco a sensação.”⁸⁴

A expressão mais simples de comunicação verbal é a entonação, por meio da qual o discurso se orienta para fora dos limites verbais, está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não dito. A entonação marca a atitude valorativa do enunciador frente a seu discurso e depende da

⁸² Bakhtin tratou dos elementos que compõem o aspecto extraverbal em dois textos: *Les discours dans la vie et le discours dans la poésie* (1926) e *La structure de l'énoncé* (1930). O autor russo propõe uma descrição um pouco diferente do contexto do enunciado.

⁸³ BAKHTIN, VOLOCHINOV, *Discurso na vida e discurso na arte*, f. 3.

⁸⁴ BAKHTIN, M., *La construcción de la enunciación*, p. 261.

situação, para comprometer-se socialmente e tomar posição frente a valores. “Na entonação, o discurso entra em contato direto com a vida. E é na entonação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entonação é social por excelência”⁸⁵. Assim, a entonação estabelece um vínculo entre o enunciado, sua situação e o auditório.

“O tom faz a música” é o provérbio retomado por Bakhtin para esclarecer o papel da entonação, que deve dar o sentido da palavra. Dependendo da forma como o enunciado é dito, temos um tom de alegria ou de tristeza, de carinho ou depreciativo. “A entonação é a expressão sonora da valoração.”⁸⁶ Não entra no âmbito do individual mas se orienta para duas direções: o interlocutor como aliado ou testemunha; o objeto do enunciado como um terceiro participante vivo. A entonação sustenta-se no coletivo, pois a situação e o auditório conduzem a expressão verbal:

*A situação dá forma à enunciação, impondo-lhe esta ressonância em vez daquela, por exemplo, a exigência ou a solicitação, a afirmação de direitos ou a prece pedindo graça, um estilo rebuscado ou simples, a segurança ou a timidez etc. A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação.*⁸⁷

Os enunciados possuem propriedades comuns e fronteiras bem definidas. Bakhtin explica que o enunciado é uma construção comunicativa concreta:

En la lingüística hasta ahora persisten tales ficciones como el “oyente” y “el que comprende” (los compañeros del “hablante”), la “corriente discursiva única”, etc. Estas ficciones dan un concepto absolutamente distorsionado del proceso complejo, multilateral y activo de la comunicación discursiva[...] Toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante. Una

⁸⁵ BAKHTIN & VOLOCHINOV, Discurso na vida e discurso na arte, f. 7.

⁸⁶ BAKHTIN, M., La construcción de la enunciação, p. 263.

⁸⁷ Idem, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 114.

*comprensión pasiva del discurso percibido es tan sólo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta.*⁸⁸

Ao conferir ao enunciado o estatuto de unidade real da comunicação discursiva, Bakhtin define suas características:

- a) alternância de sujeitos discursivos;
- b) conclusividade específica do enunciado;
- c) relação do enunciado com o locutor (o autor do enunciado) e com outros participantes da comunicação discursiva.

Essas características não podem ser dissociadas porque estabelecem uma interação. A alternância dos sujeitos falantes compõe o contexto do enunciado, sendo a partir da situação real que o locutor manifesta sua individualidade e sua visão de mundo. Ela define as fronteiras do enunciado nas esferas da atividade humana.

No diálogo real, a alternância dos sujeitos se explicita, porque cada réplica expressa a posição do locutor, passível de resposta. Assim, todo enunciado comporta um começo e um fim absolutos, marcados pela tomada de palavra do outro. A conclusão de um enunciado se faz por uma transferência de palavra, para a escuta ou para a leitura, entendendo alguma coisa como um *dixi* conclusivo do locutor. A palavra pronunciada ou muda é o principal critério de acabamento ao permitir uma resposta. O acabamento é o que torna possível uma reação ao enunciado:

Todo enunciado, desde a breve réplica do diálogo cotidiano até o romance ou o tratado científico, possui um princípio absoluto e um fim absoluto; antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). Um

⁸⁸ Idem, El problema de los géneros discursivos, p. 257. A tradução brasileira deste ensaio é pouco clara.

*falante termina seu enunciado para ceder a palavra ao outro ou para dar lugar a sua compreensão ativa como resposta.*⁸⁹

A segunda característica, o acabamento, é de grande importância. Para Bakhtin, ele é dado pela possibilidade de alteridade, de intervenção do outro no discurso. O acabamento do enunciado é a possibilidade de resposta, “porque o locutor disse (ou escreveu) tudo o que queria dizer num preciso momento e em condições precisas”, dando-lhe possibilidade de resposta. Esse acabamento decorre de três fatores: o sentido do objeto do enunciado, esgotado; a intenção discursiva ou o querer-dizer do locutor; as formas típicas de estruturação do gênero.

O primeiro fator, que marca um todo concluso de sentido, é o esgotamento do sentido do objeto. Bakhtin explica que teoricamente o objeto é inesgotável, mas, quando se torna tema de um enunciado, recebe um acabamento relativo, em condições determinadas, em função de uma abordagem do problema, do material, dos objetivos a atingir. Desde o início, insere-se nos limites do intuito do autor.

A possibilidade de esgotar o sentido do objeto é diferente nas esferas da comunicação discursiva. Em algumas – a vida cotidiana, militar ou profissional –, o sentido quase se dá por completo. Trata-se de perguntas e respostas fáticas, pedidos, ordens: o discurso não criativo, é padronizado, há o inacabamento do sentido, sendo possível prosseguir a vida criativa em contextos não esgotados. O enunciado permanece aberto, revela novas possibilidades semânticas nos novos contextos dialogizados. Nessa esfera, há um mínimo de conclusividade, que permite adotar uma postura de resposta por parte do interlocutor. Bakhtin traz um dos aspectos mais importantes, pois a criação é um processo de renúncia de si dentro de um mundo exterior, o que supõe um estado de identificação com o ponto de vista do outro sem sê-lo.

Bakhtin mostra que em todo enunciado, desde uma simples resposta até romances e teses, há uma intenção discursiva do falante. O querer-dizer do

⁸⁹ Ibidem, p. 260.

locutor determina o todo do enunciado em sua amplitude e em suas fronteiras, conferindo ao enunciado o caráter de conclusividade:

O intuito, o elemento subjetivo do enunciado, entra em combinação com o objeto do sentido – objetivo – para formar uma unidade indissolúvel, que ele limita, vincula à situação concreta (única) da comunicação discursiva, marcada pelas circunstâncias individuais, pelos parceiros individualizados e suas intervenções anteriores: seus enunciados⁹⁰.

O falante molda a fala às formas de gêneros, dirige-se a um ouvinte que o compreenderá no interior dessa forma estável. Assim, os gêneros discursivos chegam-nos quase como a língua materna. Temos uma matriz assentada antes e independentemente do estudo gramatical. Aprendemos palavras em uso, não nos dicionários: o enunciado não é uma combinação independente das formas da língua. O sentido é dado pelo fator de conclusividade do enunciado, não pela oração, unidade da língua, pois falamos por enunciados. Palavras e orações são unidades gramaticais, mas não possuem sentido nem permitem que o ouvinte se disponha a respondê-las.

O ser humano organiza sua fala ao ouvir a do outro, considerando a conclusividade do enunciado. Desde o início, o ouvinte infere o gênero em que o querer-dizer é pronunciado, e como interpretá-lo. Bakhtin apela para um fato banal para esclarecer esse critério: é comum alguém que domina a fala dentro de uma esfera cultural não se expressar bem numa conversa social. Não é pobreza vocabular, é inexperiência dentro do repertório dos gêneros da conversação cotidiana. As estruturas composicionais são simples e as palavras só ganham sentido na materialização do enunciado.

A terceira característica constitutiva do enunciado corresponde à propriedade de ser expressivo, à relação com o locutor e com os parceiros da comunicação discursiva. O enunciado “se caracteriza acima de tudo pelo conteúdo preciso do objeto do sentido. A escolha dos recursos lingüísticos e do

⁹⁰ Ibidem, p. 267.

gênero do discurso é determinada principalmente pelos problemas de execução que o objeto do sentido implica para o locutor (o autor).⁹¹

A fase inicial do enunciado é a escolha dos recursos lingüísticos e do gênero discursivo que determinam o objeto do sentido para o autor. A segunda fase, de estilo e composição, corresponde à expressividade do sujeito discursivo ante o objeto de seu enunciado. A importância e a intensidade desse momento estão sempre presentes, variando de acordo com as esferas da comunicação discursiva, pois não há enunciado neutro.

O aspecto expressivo é uma característica do enunciado e não é possível falar de aspectos expressivos quando se trata de unidades da língua, porque esta é neutra e não comporta juízo de valor. Bakhtin exemplifica: “Ele morreu”; “Que alegria!”. São orações que necessitam de expressividade e só podem ser compreendidas como enunciados de um gênero discursivo. O aspecto emotivo-valorativo do locutor é característica do enunciado, pois no sistema da língua não existe entonação.

A atitude valorativa se exprime por formas relativamente estáveis, os gêneros discursivos. Expressões como “Ótimo!”, “Que horror!” só adquirem sentido dentro do discurso valorativo: “Existem modelos de enunciados valorativos, isto é, os gêneros discursivos valorativos, muito definidos na comunicação discursiva e que expressam elogio, aprovação, admiração reprovação, injúria”.⁹²

A conclusão é que não se lida com a palavra isolada como unidade da língua, nem com a sua significação, mas com o enunciado acabado e com um sentido concreto, com conteúdo e expressão. A significação da palavra refere-se à realidade efetiva nas condições da comunicação discursiva. A entonação expressiva pertence ao enunciado, não à palavra, cuja significação por si só é extra-emocional. “O colorido expressivo vem unicamente do enunciado, e tal colorido não depende da significação delas considerada isoladamente”⁹³. Existem tipos de orações que funcionam como enunciados completos e

⁹¹ Idem, Os gêneros do discurso, p.308.

⁹² Idem, El problema de los géneros discursivos p. 275

⁹³ Idem, Os gêneros do discurso, p. 311.

pertencem a um gênero determinado: as interrogativas, as exclamativas e as exortativas. Aderem à expressividade do gênero que lhes é próprio e absorvem com grande facilidade a expressividade individual.

Há então uma tipologia para a entonação: gramatical, que marca a conclusão, a explicação, a demarcação, a enumeração; narrativa, exclamativa, exortativa (em que se cruzam a entonação gramatical e do gênero) e expressiva (do gênero no todo do enunciado).

Haveria entonação que não seja expressiva? Contra Medvedev, Bakhtin acredita que não é possível distinguir a entonação sintática da expressiva; afinal, não há discurso desprovido de avaliação:

Toda entonação é expressiva... é a encarnação de uma avaliação social no seio de um material sonoro”. Sem um suporte material, não existe entonação: “Pôr no mesmo plano conceitos de entonação expressiva e entonação sintática é um lapso terminológico⁹⁴.

A atitude valorativa se expressa frente ao objeto do discurso e aos discursos do outro (aparecem entre aspas) e mantém uma relação orgânica com o todo do enunciado: “Os elementos fundamentais que organizam a forma do enunciado são, em primeiro lugar, a entonação (o timbre expressivo de uma palavra), depois a escolha das palavras, enfim, sua disposição no interior de um enunciado”.⁹⁵

A entonação torna-se o princípio dialógico que orienta o enunciado, pois vai interagir com os enunciados de outrem: “As tonalidades dialógicas preenchem um enunciado e devemos levá-las em conta se quisermos compreender até o fim o estilo do enunciado. Pois nosso próprio pensamento – nos âmbitos da filosofia, das ciências, das artes – nasce e forma-se em interação e em luta com o pensamento alheio, o que não pode deixar de refletir nas formas de expressão verbal de nosso pensamento”⁹⁶. O falante não é um Adão que enuncia um discurso pela primeira vez – seu discurso está inserido

⁹⁴ Idem, Les frontières entre poétique et linguistique, p. 281-282.

⁹⁵ Idem, La structure de l'énoncé, p. 304.

⁹⁶ Idem, Os gêneros do discurso, p. 317.

numa arena em que diferentes opiniões e pontos de vista se encontram e se inter-relacionam dinamicamente. Os gêneros discursivos da vida cotidiana são a fonte primordial da constituição do diálogo como gênero.

No próximo tópico, pretendemos expor as relações entre o conceito de gênero discursivo e de enunciado expresso pelo conteúdo temático, pelo estilo da linguagem e pela forma composicional.

4 Gêneros discursivos

A noção de gêneros discursivos, constitutiva do acabamento do enunciado, é estudada de vários ângulos por Bakhtin e seu círculo. Construção feita dentro de um pensamento dialógico, seu germe aparece em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), “O Discurso no romance” (1934/1935), “Formas de tempo e de cronotopo no romance” (1937-1938) e “A questão dos gêneros discursivos”, texto de arquivo (1952-1953).

A noção de gênero se aplica à totalidade dos discursos sem exceções, cabendo identificar as regularidades que transmitem a história da sociedade. Elas são formas discursivas, gêneros não criados pelo falante, dados historicamente: organizam o discurso do falante e as formas gramaticais (sintáticas): “Nos expressamos unicamente mediante gêneros discursivos, isto é, todos nossos enunciados possuem formas típicas para a estruturação da totalidade, relativamente estável. Dispomos de um rico repertório de gêneros discursivos orais e escritos. Na prática, o utilizamos com segurança e destreza, mas teoricamente podemos não saber nada de sua existência.”⁹⁷

Ao conceber essa noção, Bakhtin redimensiona as coerções das práticas discursivas: “Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas à utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade

⁹⁷ Idem, *El problema de los géneros discursivos*, p. 267.

nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana”⁹⁸.

Os usos da língua são formações potenciais de gêneros que atuam no interior da linguagem definindo seu caráter dialógico. Os níveis da atividade humana comunicativa criam enunciados orais e escritos que pertencem a indivíduos e reproduzem condições específicas. Cada enunciado concreto é individual, mas cada esfera de uso da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados. É a estes que Bakhtin denomina gêneros discursivos:

*La riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y cresce a medida de que se desarrolla y se complica la esfera misma.*⁹⁹

Os gêneros discursivos apresentam extrema heterogeneidade. Assim, cada enunciado está vinculado necessariamente a um gênero, que recebe dele uma expressividade determinada, típica do gênero dado: “Esse conceito é potencialmente a imagem de uma totalidade, onde os fenômenos da linguagem podem ser apreendidos na interatividade dos textos através do tempo, decorrente, sobretudo, dos vários usos que se faz da língua”¹⁰⁰.

Na caracterização de gênero discursivo, três aspectos se inter-relacionam no enunciado: o tema (fator de acabamento específico), o estilo (seleção dos recursos léxicos, fraseológicos e gramaticais da língua) e a construção composicional (plano da expressão, da estrutura, da seqüência organizacional).

*Bakhtin, no capítulo “Tema e significação na língua”, apresenta uma série de características do tema*¹⁰¹: *sentido de enunciação completa; elemento*

⁹⁸ Idem, Os gêneros do discurso, p. 279.

⁹⁹ BAKHTIN, M., El problema de los géneros, p. 248.

¹⁰⁰ MACHADO, I., Os gêneros e o corpo do acabamento estético, p. 153.

¹⁰¹ BAKHTIN, M., *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 128-136.

“único”, “não reiterável” da enunciação; expressão de uma situação histórica concreta, que deu origem ao enunciado; determinado pelas formas lingüísticas (palavras, formas morfológicas ou sintáticas, sons, “entoações”) e pelos elementos não verbais da situação; concreto como o instante histórico; irredutível à análise, não podendo ser segmentado; um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se às condições de um momento da evolução; uma reação da consciência em devir ao ser em devir; o tema deve apoiar-se em certa estabilidade da significação.

Segundo Bakhtin, o tema distingue-se da concepção lingüística, pois não é um elemento da língua. Mesmo construído com ajuda desses elementos, o tema transcende a língua: em todo enunciado existe uma parte verbal e uma parte extraverbal – o tema pertence a esta.

A relação entre tema e gênero discursivo é que “a cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos particulares e limitados que se tornam objetos da atenção do corpo social e que, por causa disso, toma um valor particular. Só este grupo de objetos dará origem a signos, tornar-se-á um elemento da comunicação por signos”¹⁰². Cada signo possui seu tema; cada enunciado e manifestação verbal, um tema específico.

A relação que há entre tema e significação é que aquele “constitui o estágio superior real da capacidade lingüística de significar. A significação é o estágio inferior da capacidade de significar. A significação não quer dizer nada em si mesma, é apenas um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto”¹⁰³.

A compreensão da evolução histórica do tema e das significações que o compõem ocorre quando se leva em conta a apreciação social:

A evolução semântica da língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado grupo social e a evolução do horizonte apreciativo é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. À medida que a

¹⁰² Ibidem, p. 44-45.

¹⁰³ Ibidem, p. 131.

*base econômica se expande, ela promove uma real expansão no escopo de existência que é acessível, compreensível e vital para o homem (...) O resultado é uma luta incessante dos acentos em cada área semântica da existência. Não há nada na composição do sentido que seja independente do alargamento dialético do horizonte social.*¹⁰⁴

Os gêneros têm seus propósitos discursivos e não são indiferentes às especificidades da sua esfera. Nesse sentido entende-se que todo gênero tem um conteúdo temático determinado: seu objeto discursivo e sua orientação de sentido específica para com ele.

A segunda característica do gênero discursivo é o estilo. Bakhtin enfatiza a necessidade de uma estilística do gênero, uma vez que ela tem sido abordada pela teoria literária somente em marcas individuais, ignorando-se seu tom social básico,

*apresenta-se como 'arte caseira', que ignora a vida social do discurso fora do atelier do artista, nas vastidões das praças, ruas, cidades e aldeias, grupos sociais, gerações e épocas. A estilística ocupa-se não com a palavra viva, mas com o seu corte histológico, com a palavra lingüística e abstrata a serviço da mestria do artista. Ora, as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber inevitavelmente um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudadas num todo orgânico com as esferas semânticas da obra.*¹⁰⁵

Bakhtin afirma que o estilo está ligado ao enunciado e aos gêneros do discurso. Os estilos individuais são genéricos de determinadas esferas da atividade e da comunicação humana. O estilo de um enunciado é o gênero no qual o enunciado é construído. As mudanças históricas do estilo da língua são indissociáveis das mudanças ocorridas nos gêneros discursivos. É

¹⁰⁴ Ibidem, p. 135-136.

¹⁰⁵ Idem, O discurso no romance, p. 71.

indispensável colocar o problema dos gêneros “de forma imediata, sensível e ágil, refletem a menor mudança na vida social. Os gêneros do discurso são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero”.¹⁰⁶

Em cada fase de seu desenvolvimento, a língua escrita é marcada por gêneros secundários (literários, científicos, jornalísticos) e primários (o relato familiar, a correspondência, etc). Quando a literatura recorre a camadas correspondentes (não literárias) da literatura popular, retoma os gêneros do discurso através dos quais essas camadas se atualizaram. Quando há estilo, há gênero. Quando passamos o estilo de um gênero para outro (não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio), destruimos e renovamos esse gênero.

Outro aspecto na configuração do gênero é a concepção que o locutor/escritor tem do destinatário, aspecto importantíssimo na história da literatura. Ao lado da percepção do destinatário, que determina o estilo dos enunciados e das obras, a história da literatura apresenta formas convencionais ou semi-convencionais de dirigir-se aos leitores e ouvintes. Ao lado do autor, também existe a imagem não menos convencional de um autor interposto: os editores e os narradores de todas as espécies.

Bakhtin afirma que “o gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se”¹⁰⁷. O gênero discursivo está vinculado à noção de tempo e de espaço, não podendo ser pensado fora do cronotopo¹⁰⁸. O gênero vive do presente mas recorda seu passado, seu começo. Representa a

¹⁰⁶ Idem, Os gêneros do discurso p. 285.

¹⁰⁷ Idem, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 106.

¹⁰⁸ A instância teórica que inspirou Bakhtin à formulação de gênero como entidade histórica referindo-se a relações temporais e espaciais foi o conceito de cronotopo. Sobre essa questão escreveu *Formas de tempo e de cronotopo no romance*, em 1937/1938.

memória criativa no desenvolvimento discursivo; cria uma cadeia que acompanha a variabilidade de usos da língua em determinado tempo. O contexto do conceito de gênero não se confunde com hierarquias, pois nele coexistem diversificadas formas de pensar o mundo e a história humana.

Bakhtin observa:

*Ao nascer um novo gênero nunca suprime nem substitui quaisquer gêneros já existentes. Qualquer gênero novo nada mais faz que completar os velhos, apenas amplia o círculo de gêneros já existentes. Ora, cada gênero tem seu campo predominante de existência em relação ao qual é insubstituível. [...] A influência dos novos gêneros sobre os velhos contribui, na maioria dos casos, para a renovação e enriquecimento destes.*¹⁰⁹

Essa apresentação mostra que cada novo gênero influencia os já existentes numa esfera. A vida do gênero se renova a cada interação verbal, pois sua essência se realiza e se revela em toda sua plenitude nas variações que se formam na sua evolução histórica.

No centro da teoria bakhtiniana, os gêneros vivem sobre fronteiras, num campo interativo em que discursos do cotidiano se relacionam com outras esferas complexas. A noção de gêneros valoriza a interação entre as duas esferas da produção discursiva, não sendo possível considerar os gêneros isoladamente, pois eles são práticas discursivas que organizam e definem o texto.

No capítulo 4, articularemos os pressupostos teóricos discutidos neste capítulo com a análise detalhada das dezessete crônicas da *RB* (*corpus* selecionado) em que consideramos a dimensão verbal dos textos em articulação com a dimensão socioideológica. Antes de estabelecermos essa articulação, apresentaremos, no capítulo 3, uma breve trajetória histórica da formação da crônica desde sua origem francesa no século XIX até sua presença nos jornais e nas revistas brasileiras. Em seguida apresentaremos

¹⁰⁹ Idem, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, p. 273-274.

várias concepções do gênero crônica segundo diferentes perspectivas da crítica literária. Nosso objetivo não é desenvolver exaustivamente essas abordagens nem fazer resenhas dos ensaios, é resgatar a tradição desse gênero para compreender a constituição das crônicas da *RB*. Feita essa retrospectiva, apresentaremos as especificidades das crônicas de cultura da *Revista do Brasil*.

CAPÍTULO 3

ITINERÁRIO DO GÊNERO CRÔNICA

Toda investigación acerca de un material lingüístico concreto [...] inevitablemente tiene que ver con enunciados concretos relacionados con diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación; estos enunciados pueden ser crónicas, contratos, diversos géneros literarios, científicos o periodísticos, cartas particulares y oficiales, réplicas de un diálogo cotidiano (en sus múltiples manifestaciones), etc., y de allí los investigadores obtienen los hechos lingüísticos necesarios.

M. Bakhtin

Neste capítulo, discutiremos a concepção de crônica de cultura da *Revista do Brasil* como prática discursiva, uma vez que encontramos diferentes vozes sociais inscritas nos textos, o que permite estabelecer relações dialógicas com as várias visões de brasilidade em circulação no momento sócio-histórico-cultural da revista, em São Paulo e no país. Trata-se de uma introdução ao capítulo 4, em que analisaremos a constituição e o funcionamento do gênero, a partir do *corpus* de dezessete crônicas.

Considerando que o estudo do gênero crônica pressupõe uma história, faremos uma digressão remontando à sua origem no século XIX, com o folhetim. Em seguida, apresentaremos definições propostas por críticos literários, no intuito de localizar fronteiras e limites sob a perspectiva dialógica da linguagem. Essa retomada nos auxiliará a situar as crônicas de cultura da *RB* não como objeto artístico a ser analisado pela estilística ou

* N. A. Grifo meu.

pelas teorias imanentistas – que consideram tão-somente a estrutura do texto, em detrimento de sua inscrição histórica – mas como um conjunto de textos discursivos atravessados por múltiplas vozes em busca de uma identidade nacional.

1 Do folhetim à crônica

Para marcar o vínculo que a palavra “crônica” mantém com a forma do tempo e da memória coletiva, será feita uma referência à origem grega do termo, retomando a tradição na mitologia clássica¹¹⁰. O deus Cronos, filho de Urano e de Gaia, destronou o pai, casando-se com sua irmã Réia. Como os pais sabiam do futuro, predisseram que Cronos seria também destronado pelos filhos. Para evitar tal profecia, Cronos passou a devorar todos os filhos. Foi então que Réia, mais uma vez grávida, enganou o marido, dando-lhe uma pedra para comer no lugar da criança. E assim realizou-se a profecia. Zeus, o último filho, já adulto, deu-lhe uma droga para que ele vomitasse todos os filhos que havia devorado. Ainda Zeus liderou uma guerra contra o pai, que foi devorado pelos filhos.

O mito traz Cronos como a personificação do tempo: devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações, estanca as fontes da vida, mutila o pai e fecunda a irmã-esposa. É o símbolo da fome devoradora da vida: o desejo insaciável. A palavra crônica recupera o sentido do mito, pois contém o radical *cronos*, que indica resgate do tempo. A crônica como narrativa devoradora do presente, da vida, tem um desejo insaciável de estancar o agora que logo se esvai.

São vários os significados da crônica. No início, estava imbricada com o discurso da História, tornando-se conhecida como crônica histórica, mas “ultrapassada como relato histórico, ela metamorfoseou-se, instalou-se no periodismo, sem perder, entretanto, na essência, o traço fundamental de

¹¹⁰ Informações retiradas de CHEVALLIER; GHEERBRANT, J., *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, p. 307-308.

depoimento sobre o tempo circundante. Nesta acepção, constitui-se a crônica um repositório precioso para avaliar as concepções de seu autor perante o mundo que o rodeia, pois seus (pré)juízos, decorrentes de uma visão de mundo que se estratifica, afloram com espontaneidade ou se deixam surpreender.”¹¹¹ Compreendida desse modo, encontramos sua relação de parentesco com o folhetim.

A crônica, no sentido em que o termo é usado hoje em dia, nasceu na França. Inaugurada “por dois novos jornais (*La Presse*, do pioneiro Girardin e *Le Siècle*, que o pirateou de saída)”¹¹² a partir do final do século XVIII, localizava-se ao pé de página reservado ao folhetim. A classe média em ascensão sofria uma transformação radical, pois desejava realizar seus anseios criando novos mecanismos para a satisfação de necessidades até então inexistentes.

Um dos agentes dessa transformação foi a imprensa que, na Inglaterra, constituiu o principal alimento cultural e social da crescente classe média. O ato de ler tornou-se um hábito e uma necessidade para vastos setores da sociedade. O desenvolvimento da imprensa fez surgir um novo tipo cultural, o crítico – homem informado em questões de literatura –, capaz de influenciar a opinião pública. Pela primeira vez, a produção literária se oferece como artigo de consumo regulado por sua negociabilidade no mercado.

A revolução do jornal, no século XIX, espalha-se da Inglaterra a toda a Europa, principalmente na França, cujo jornalismo será adotado como modelo para o Brasil. O jornal tem um espaço de diversão e variedades, que, no período da censura napoleônica, ficou restrito ao rodapé da primeira página para a publicação de amenidades.

Originalmente destinado a assuntos relacionados com o mundo social e artístico, o rodapé acaba por transformar-se num verdadeiro suplemento literário, além de incluir assuntos como descrições de viagens. Nesse espaço destinado especialmente ao entretenimento, localiza-se a seção denominada

¹¹¹ DIMAS, A., *Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?* p.48.

¹¹² MEYER, M., *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica*, p. 97.

Varietés, Mélanges, ou ainda *Feuilleton*. O *rez-de-chaussée* (rodapé) da primeira página torna-se a peça fundamental no sentido de atrair novos assinantes para o empreendimento comercial que é o jornal.

Em 1836, inaugura-se a publicação de ficção seriada no folhetim do jornal diário e, a partir de 1840, o rodapé da primeira página passa a ser espaço exclusivo do romance em fatias (folhetim por excelência, romance-folhetim). As *Variétés* são deslocadas para o rodapé das páginas internas e, como passam a tratar rotineiramente de assuntos específicos em dias certos da semana, recebem outras denominações: variedades propriamente ditas, contos, anedotas, crônicas, notícias leves, folhetim dramático (crítica teatral), folhetim literário (resenha e crítica de livros). Nesse espaço, escrevem romancistas, críticos e jornalistas.

O termo *feuilleton*, como explica Marlyse Meyer¹¹³, designava o largo rodapé da primeira página de um jornal, uma espécie de terra-de-ninguém equivalente ao espaço-livre de um almanaque, admitindo piadas, charadas, receitas, historietas, novidades. Com a multiplicação dos jornais e as conseqüentes marés editoriais, o conteúdo desses rodapés variava, e a palavra passou por transmutações sucessivas até virar sinônimo de narrativa fatiada, em série, geralmente uma obra-em-progresso, com temas e motivos próprios.

Inicialmente, a palavra era utilizada como um termo meramente editorial, para depois passar a designar um gênero literário. Nos jornais, a atividade literária torna-se um negócio: o escritor profissionaliza-se, uma vez que produz uma mercadoria altamente valorizada. Émile Girardin é o responsável pela grande inovação que tornará o jornal acessível ao grande público: o barateamento das assinaturas ocorre com o rendimento dos anúncios e dos reclames.

Marlyse Meyer resume as diversas etapas do folhetim:

1. *Feuilleton: espaço vazio no rodapé de jornais ou nas revistas, destinado ao entretenimento.*

¹¹³ *Ibidem*, p. 98-99.

2. *No mesmo espaço geográfico: o roman-feuilleton.*
3. *Variétés e diferentes feuilletons (contos, notícias leves, anedotas, crônicas, críticas, resenhas, etc. etc.etc. ...).*
4. *Todo e qualquer romance publicado em feuilleton, ou seja, aos pedaços.*¹¹⁴

A primeira virtude do folhetinista é a mesma do equilibrista. Sustenta-se entre os elementos mais contrastantes sem nunca perder a graça, que é a primeira das virtudes da vida social. Ainda há mais: depois de todo o esforço, é parco o resultado. O exercício semanal dos folhetinistas acabou por dotar a crônica de um estilo peculiar, em que a liberdade de tom e a correlata liberdade de assunto “ultrapassam o mero relato ou informe jornalístico, compondo um vivo quadro de usos, situações, comportamentos, comentário do cotidiano”.

No Império (1852-1870), surgiu, na França, o jornal, objeto de compra avulsa, destinado especificamente à classe popular. Em 1863, Moïse Polydore Millaud criou *Le Petit Journal* seguindo um novo modelo, em tudo diferente do praticado até então. O formato diminuído facilitou o manuseio e a distribuição, além de influir no preço.

Ele criou também o *fait divers*, isto é, uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, em registro melodramático. Nada de original, apenas uma nova interpretação e um novo nome dado a uma antiga fórmula de informação popular conhecida como *nouvelle*, *canard*, ou ainda *chronique*.

No Brasil, o folhetim desenvolveu-se com o jornal, tornando-se uma modalidade narrativa cultivada por muitos escritores brasileiros desde a metade do século XIX. Em 1836, Justiniano José da Rocha lança *O Chronista*, associando-se a dois outros grandes nomes do jornalismo do Império, Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues da Silva.

Os estudiosos são unânimes em afirmar que a crônica brasileira começou com Francisco Otaviano em folhetim no *Jornal do Comércio* do Rio de

¹¹⁴ Ibidem, p.99.

Janeiro entre 1852 e 1854. Esse cronista chamou para substituí-lo nesse mesmo jornal o jovem e então desconhecido José de Alencar, que passou a escrever “Ao correr da pena”. Em seu folhetim, datado de 29 de outubro de 1854, Alencar afirma: “macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mal, de ridículo e de grotesco”: o tão mal afamado folhetim não podia faltar aqui. Como não faltou. “Na época de Alencar a palavra [folhetim] podia ser usada para nomear o espaço ocupado na primeira página do jornal. Assim, folhetim podia ser a crônica, o romance publicado no jornal ou a coluna propriamente dita.”¹¹⁵

Em crônica de 1859, Machado de Assis definiu o *folhetim* e o *folhetinista*, que nada mais eram do que *crônica* e *cronista*:

*O folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por conseqüência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Esses dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.*¹¹⁶

Assim, encontram-se, no século XIX, duas espécies de folhetins: o folhetim de variedades e o romance folhetim, diferenças que não permitem tratá-los como um bloco homogêneo. O romance folhetim, por exemplo, ganhou vida longa no Brasil e apareceu transformado no século XX com o nascimento de novos veículos como cinema, rádio e televisão, “que substituem o jornal como fábrica de ilusões. (...) A habilidade da carpintaria do cronista, cada vez mais aperfeiçoada, tornou-se um chamariz sempre amado por seu público que, apesar de todas as suas ambigüidades”¹¹⁷ deixava sempre transparecer sua posição ideológica.

¹¹⁵ FARIA, J. R., José de Alencar: folhetins dispersos, p. 79.

¹¹⁶ ASSIS, M. *Obra completa*, p. 959.

¹¹⁷ MEYER, M., *Folhetim: uma história*, p. 65.

Do folhetim à crônica ocorreram muitas mudanças assinaladas pelos cronistas. Para Mário de Andrade, por exemplo, a crônica adquiriu outros contornos:

*o cronista esposa uma idéia, uma posição, seu compromisso torna-se tácito, vivido nas opiniões que vai emitindo despreocupadamente no decorrer do texto. Conceitua os fatos da realidade que lhe serviram de ponto de partida, fatos que o leitor conhece e que são o elo de aproximação entre o cronista e seu leitor.*¹¹⁸

Em 1942, Mário de Andrade explicava como entendia o gênero crônica, pondo uma advertência no livro *Os filhos da Candinha*¹¹⁹. Apresentou três aspectos que a caracterizavam: crônica, em sua origem jornalística, é o texto sem compromisso com grandes ambições; não pede o artesanato exaustivo, nem o rigor na informação; crônica não é artigo, nem ficção. Dentro da prosa, é a libertação da rigidez do gênero; crônica é o texto livre, “desfatigado”, que pode tratar de qualquer assunto; é curto, sem ter, contudo, regras preestabelecidas para sua extensão.

Afora as crônicas conhecidas de Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, João do Rio e Alcântara Machado, quem estava disposto a vasculhar jornais e revistas de época?

A crítica literária entende crônica como “um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo”¹²⁰; menos o fato em si do que o pretexto ou a sugestão, menos o material histórico do que a variedade. Importam a finura e a argúcia na apreciação, a graça da análise de fatos miúdos e “sem importância” ou da crítica buliçosa de pessoas.

Ao aficionado por rodapés de textos interessam essas pequenas produções em prosa publicadas em jornais ou revistas; é nas entrelinhas,

¹¹⁸ LOPEZ, T. P. A., A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam, p. 168.

¹¹⁹ ANDRADE, M. A., Advertência, [p. 9-10].

¹²⁰ COUTINHO, A., Ensaio e crônica, p. 109.

porém, que encontramos a matéria-prima do objeto de estudo.

Tem-se, enfim, um gênero que dá notável contribuição quanto à diferenciação da língua entre Portugal e Brasil, pois, ligado à vida cotidiana, apela freqüentemente para a língua falada, coloquial, adquirindo inclusive certa expressão dramática no contato com a vida diária.

Cabe ao pesquisador alçar a crônica ao *status* de analisável, recolhendo os dados materiais e reconstituindo o contexto histórico como ensina Bakhtin. Mas vai além o trabalho do “pesquisador em ciências humanas: é a interpretação como diálogo, a única que permite recobrar a liberdade humana”¹²¹. Nossa tarefa será, portanto, a partir das crônicas da *RB*, reconstituir o que era anonimamente lido, discutido, pensado e escrito no início do século XX, o que permite um reler a cultura daquela época. Os modernistas do primeiro momento, só para dar um exemplo, não surgiram do nada: apareceram de uma busca pela identidade nacional e por uma linguagem popular que já se encontrava nos contos e nas crônicas publicadas em jornais e revistas.

Antes de apresentarmos as características das crônicas de cultura da *RB* – o que faremos no último tópico –, discutiremos as diferentes definições de crônica estabelecidas pela crítica literária, apontando suas contribuições para a caracterização do gênero e eventuais contradições.

2 Comunidade interpretativa: a crítica

Estudar as crônicas da *RB* exigiu fazer um levantamento das definições da crítica literária, levando em consideração os vários estudos a respeito. O que é crônica? A partir dessa pergunta básica, buscaremos as acepções da crítica literária. Esse elenco, no entanto, servirá apenas para tornar claro o nosso enfoque: a produção literária não é uma entidade abstrata materializada nas obras ou em recursos estilísticos. Produção, recepção e circulação dos textos se fertilizam mutuamente em infinitos arranjos.

¹²¹ BAKHTIN, M., *Estética da criação verbal*, p. 20.

Cada crônica será, então, analisada dentro de uma abordagem discursiva e entendida como um enunciado concreto que se entrelaça com outras esferas da atividade humana. Concordando com Terry Eagleton, entendemos que a literatura não tem uma definição objetiva, substância descritível. Trata-se de uma relação cujas raízes aprofundam crenças, juízos de valores, expressões das ideologias sociais. Não existe, obrigatoriamente, uma essência do literário, ou a “literariedade”. Dependendo da leitura, do contexto, do contrato e do uso, o mais comum dos textos pode ser alçado à categoria de literário – e vice-versa.

Eagleton chama a atenção para a necessidade de situar a visão crítica acerca de literatura: “Seria mais útil ver a ‘literatura’ como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de ‘práticas discursivas’, e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, este deverá ser todo o campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura de ‘literatura’”¹²². O crítico inglês propõe, assim, uma mudança na concepção de crítica literária, de tal forma que ela não seja usada contra o que ele chama de “transgressores da arena literária”.

No terreno movediço das definições, encontramos variadas posições sobre a crônica, de restritas a amplas. Todas insistem num aspecto: crônica é gênero. Comparada com o romance e o conto - quer no conteúdo quer na forma -, é relegada pelos trabalhos de crítica a um gênero literário menor. Por isso, uma vasta bibliografia de conceituações busca aproximá-la do jornalismo ou da história.

Em dois dicionários literários¹²³ publicados com intervalo de vinte anos, há diferentes definições para ela, o que mostra posições no mínimo ambíguas. Massaud Moisés (1967) define crônica em duas acepções principais.

¹²² EAGLETON, T. , *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 220.

¹²³ A comparação tomou por base a data da primeira edição dos dois dicionários.

Tanto pode significar relato, em ordem cronológica, de acontecimentos de interesse histórico, como pequeno comentário, publicado em jornal ou revista, acerca de fatos reais ou imaginários. Nesta última acepção, que é a propriamente literária, e exclusiva, ao que parece, de nosso idioma, a crônica se confunde com aquilo que, nas literaturas de língua inglesa, se conhece pelo nome de ensaio pessoal, informal, familiar, ou sketch. Gênero menor, cujas fronteiras imprecisas confinam com as do ensaio de idéias, do memorialismo, do conto e do poema em prosa, a crônica se caracteriza pela expressão limitada. Focaliza, via de regra, um tema restrito, em prosa amena, quase coloquial, onde repontam amiúde notas discretas de humor e sentimentalismo; o tom é predominantemente impressionista e as idéias se encadeiam menos por nexos lógicos que imaginativos. Graças a isso, estabelece-se uma atmosfera de intimidade entre o leitor e o cronista, que refere experiências pessoais ou expende juízos originais acerca dos fatos versados.¹²⁴

Essa definição adota a perspectiva literária e compara a crônica com o ensaio, com o conto; é uma forma de analisar o texto como um objeto literário. Definir um gênero de maneira comparativa estabelece limites que deixam de lado o processo de produção, de recepção e de circulação do objeto, dando valor absoluto ao texto impresso.

No dicionário de estudos de narratologia, Reis & Lopes (1987) buscaram um enfoque à luz da Análise do Discurso, uma definição de crônica, ainda problemática, pois mantém a perspectiva comparativa com outros gêneros:

A começar pelo fato de não constituir um gênero estritamente literário, no mesmo sentido em que o são o romance, a

¹²⁴ MOISÉS, M.; PAES, J. P., *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, p. 129-131.

*tragédia ou a écloga. Do ponto de vista da narratologia, o que importa é fixar a **temporalidade** como propriedade inerente à **crônica**; nesse sentido aponta desde logo a etimologia (do grego **chronos** 'tempo') que assim sugere essa propriedade, de forma mais expressiva até do que em qualquer **gênero narrativo**. Com efeito, é uma certa elaboração do tempo que justifica a utilização pragmática e o destino sociocultural da **crônica**, nas duas grandes acepções que aqui privilegiaremos: a **crônica** como relato historiográfico medieval e a **crônica** como texto de imprensa¹²⁵.*

Embora estudada mais objetivamente por essa perspectiva (fora da hierarquização clássica), essa definição de crônica ainda mantém a dissociação entre conteúdo e forma, e centra a análise no enredo e no estilo individual do autor, no relato histórico ou no incidente de jornal.

Alguns estudos tentam sair da estrita perspectiva literária. Em 1981, Antonio Candido, no ensaio "A vida ao rés-do-chão", assume a crônica como um gênero menor e vê vantagens nisso:

Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas (...). Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. 'Graças a Deus', - seria o caso de dizer, porque assim ela fica perto de nós. [...] Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisas sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural.¹²⁶

Para ele a crônica recupera com simplicidade e brevidade o cotidiano e, assim, se humaniza, levando o leitor a ver a realidade sem disfarce, permitindo

¹²⁵ REIS, C.; LOPES, A. C., *Dicionário de narratologia*, p. 87-89.

¹²⁶ CANDIDO, A., *A vida ao rés-do-chão*, p. 13.

que se restabeleça uma dimensão das coisas e das pessoas. O fato de a crônica não ter a pretensão de durar, porque se abriga num veículo transitório, faz com que seus escritores assumam a perspectiva não daqueles que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. O humor, um dos seus traços constitutivos, faz com que a crônica atraia o leitor, inspirando-o e fazendo-o amadurecer sua visão de mundo.

As explicações do ensaísta mostram que a crônica ensina aquele que lê a conviver intimamente com a palavra, “fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios”¹²⁷. Candido indica que o valor da crônica está na busca de oralidade na escrita, na quebra do artifício e na aproximação com os elementos mais naturais do nosso tempo.

Afirma que a crônica trata das coisas mais sérias e empenhadas por meio de uma aparente conversa fiada. Mário de Andrade, por exemplo, na sua crônica “Convalescença”, um texto de nosso *corpus*, procura captar o momento combativo dos modernistas na sociedade paulista de 1923; entretanto inicia sua narrativa contando sobre seu período de restabelecimento depois de uma forte gripe. O cronista entra na sua vida privada para refletir sobre a história social.

Em 1987, Flora Süssekind¹²⁸ focaliza o fortalecimento da crônica no início do século XX, mostrando um outro ângulo da questão, a tentativa dos cronistas de “incorporar à própria escrita a pressa que marcaria o cotidiano urbano”, dentro de um horizonte técnico moderno que surgiu no Brasil desde fins do século XIX.

Süssekind esclarece que as crônicas fazem da própria linguagem uma moldura flexível, capaz de abrigar diferentes aproximações do presente, ante uma percepção fragmentária do tempo. Os textos tomam a fugacidade do instante numa insistente tentativa de captar o transitório. Nesse sentido, obediente ao império do hoje e à limitação do presente ao instante a que então

¹²⁷ CANDIDO, A. *Idem*, p. 15.

¹²⁸ SÜSSEKIND, F., *Cinematógrafo de letras*, p. 94-104.

se assistia, o texto do início do século pendia para a crônica tradicional ou para o instantâneo fotográfico.

Podemos recuperar, ainda que rapidamente, as fontes das crônicas que no início do século XX ganharam seu grande fortalecimento como gênero. Uma das estudiosas dessa origem é Marlyse Meyer, que explica poder-se aplicar aos folhetins - em maior ou menor grau - aquilo que Bakhtin chama de romance de aventuras ou de *boulevards*, referindo-se à obra de Dostoievski:

*...[no folhetim] Dostoievski encontrou o lampejo de simpatia para com humilhados e ofendidos, que se sente atrás de todas as histórias de miseráveis reencontrando a felicidade, de crianças abandonadas que são salvas... o desejo de mesclar o excepcional com a massa mais espessa do cotidiano, de tentar fundir, segundo o princípio romântico, o sublime com o grotesco, e, por meio de transformações da realidade cotidiana até os limites do fantástico.*¹²⁹

A crítica vai aos poucos reconhecendo a crônica como um gênero moderno. Davi Arrigucci mostra que “a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo. [...] Ao narrar os acontecimentos, [o cronista] assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador popular de casos tradicionais que, pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta”.¹³⁰

Essa noção já tinha sido tratada com profundidade por Walter Benjamin no ensaio “O narrador”¹³¹. Ele afirma que “cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia. (...) A história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro”. O filósofo esclarece, então, que “entre todas as formas épicas a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas

¹²⁹ MEYER, M., *Folhetim para almanaque e rocambole, a ilíada do realejo*, p. 12.

¹³⁰ ARRIGUCCI JÚNIOR, D., *Fragments sobre a crônica*, p. 43-44.

¹³¹ BENJAMIN, W., *O narrador*, p.197-221.

as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor.”

Essas explicações acabam por afirmar que o cronista moderno é o narrador da história escrita na contemporaneidade. Com a modernização das sociedades, as relações de troca recíproca de experiências se fragilizaram e as prioridades se aglutinaram ao redor das meras vivências. “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa.”

A narrativa nem tem fim e nem promete explicações. A conclusão parece estar sempre em aberto, pois a própria vida é suscetível de novo prolongamento. O cronista é também um historiador, um intérprete que apresenta e recria um acontecimento, alguém que narra e vive sob o primado do cotidiano.

Benjamin afirma que, além de colecionador de cacos perdidos na memória imperecível e no interior dela, e de narrador circunstancial, cabe ao cronista “refletir sobre sua inserção no fluxo insondável das coisas”. Com o teórico alemão, o problema da ambigüidade da crônica como literária ou não adquire novos contornos: trata-se de um gênero da modernidade que responde ao próprio fato moderno. O consumo é imediato, em sintonia com o leitor, a crônica pede outras definições.

Bakhtin distancia-se da escala hierárquica e conceitua os gêneros como fenômeno de pluralidade, e não como algo forjado por classificações: “a noção de gênero não fica reservada somente à literatura, ela se enraíza no uso cotidiano da linguagem”.¹³² Sob esse aspecto, no próximo tópico, caracterizaremos as crônicas de cultura da *RB*.

3 Especificidades da crônica de cultura da *RB*

¹³² TODOROV, T., *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, p. 125.

Apresentar o que entendemos por crônica de cultura pressupõe que voltemos ao percurso metodológico que possibilitou reconhecer, nas crônicas selecionadas, algumas regularidades. Entre 1922 e 1925, encontramos duas seções: “Crônica de arte” (que apareceu em seis meses alternados de 1923) e “Crônica parisiense” (publicada em três meses de 1925). Discutiam a produção e a circulação cultural paulista e francesa. No conjunto dos textos, é possível reconhecer algumas características do gênero crônica: linguagem híbrida que mistura o real e o representado, assuntos variados em torno de questões culturais e tratamento aparentemente genérico e superficial.

Mas é possível também identificar especificidades das crônicas de cultura da *RB*: periodicidade irregular; inter-relação enunciativa com o projeto editorial da revista (cf. apresentado no item 1.3 do capítulo 1) e recorrência de questões relativas à cultura brasileira.

Marcada por uma periodicidade irregular, a crônica de cultura teria espaço na revista desde que tratasse de questões ligadas à brasilidade. Assim, num único número, havia duas ou mais crônicas, em meio a artigos, contos, poemas e seções fixas. A regularidade dos textos se situava na temática sempre retomada e não na definição prévia de uma seção a ser preenchida por um assunto qualquer ou no contrato com determinado autor específico. O mesmo não acontecia com a crônica jornalística, que foi presença cotidiana em jornais e revistas desde o final do século XIX.

A segunda especificidade é a ligação dos textos ao projeto cultural nacionalista do periódico, bandeira do Modernismo dos tempos heróicos. A crônica de cultura participava dessa atividade social trazendo *flashes* irrelevantes à primeira vista, incidentes do cotidiano, circunstâncias conjunturais da política interna e externa brasileira, discussões de propostas modernistas. Acaba por fazer uma “hermenêutica do cotidiano”, porque recupera as várias vozes que o tempo insiste em sepultar (como se verá no Capítulo 4).

Observa-se a predominância de crônicas com características de editoriais, uma vez que seus autores (nove) estavam comprometidos com a proposta

da publicação. Naquele momento, muitos eram jovens desconhecidos, como Sérgio Milliet, Rodrigo de Andrade, Câmara Cascudo, Gastão Cruls, Mário de Andrade; outros, intelectuais consagrados como Martim Francisco e João Ribeiro; além dos militares Frederico Villar e Orlando Machado. No varejo dos textos curtos, esses autores ofereciam pílulas de nacionalismos. Quantos Brasis a construir? Com certeza, muitos. Vozes sonantes e dissonantes reclamavam por um tema nacional. As crônicas da *RB* trazem a imagem de um Brasil para aquele início de século.

A terceira especificidade, predominante, é a discussão da cultura brasileira sob vários matizes. Como entender o termo “cultura”? Bakhtin explica a importância dos estudos literários no interior da cultura de uma época:

Na cultura, a exotopia¹³³ é o instrumento mais poderoso da compreensão. A cultura alheia só se revela em sua completitude e em sua profundidade aos olhos de outra cultura (e não se entrega em toda a sua plenitude, pois virão outras culturas que verão e compreenderão ainda mais). Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente.¹³⁴

Bakhtin assinala a dimensão ideológica da cultura, pondo em evidência que a identidade se dá quando se defronta com a alteridade, não numa valorização absoluta de coletividades regionais, mas no confronto e no diálogo com culturas diferentes. Nas crônicas de cultura, os autores discutem o acontecimento, reconhecidamente histórico ou factual, pressupondo outras comunidades, a francesa, principalmente, num processo de enfrentamento e incorporação. Na recuperação do discurso do

¹³³ Exotopia é um termo utilizado por Bakhtin para referir-se à posição espaço-temporal única que ocupamos em relação aos outros durante a nossa existência. O nosso excedente de visão – o que vemos dos outros de nossa posição privilegiada e como os constituímos – está condicionado por nossa posição exotópica.

¹³⁴ BAKHTIN, M., Os estudos literários hoje, p. 368.

outro que permeia os textos, há “o encontro dialógico de duas culturas que não lhes acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade aberta, mas se enriquecem mutuamente”.¹³⁵ Ao retomar o cotidiano da guerra, da política, do folclore e das artes plásticas e literárias, os cronistas propuseram respostas nacionais, estabelecendo diálogos tanto com outras culturas como com o passado e o presente brasileiros.

Vários fatores caracterizam a crônica de cultura: o tratamento dado à nossa realidade cultural, a pluralidade de estilos de gênero e do cronista propriamente dito (manifestação de quem escreve) e a diversidade de vozes que esboçam aspectos da identidade nacional. O movimento cultural está discutido nos textos por meio de vários procedimentos discursivos: cartas, diálogos relatados, citações, comentários, paráfrases, paródias e polêmicas.

A seguir, serão articulados os pressupostos teóricos e históricos discutidos até aqui e analisadas as crônicas de cultura, considerando cada texto na sua dimensão lingüística e na sua relação com o tecido social, desenvolvendo uma análise lingüística da historicidade discursiva.

¹³⁵ Ibidem, p. 368.

CAPÍTULO 4

BUSCA DA IDENTIDADE BRASILEIRA EM CRÔNICAS DE CULTURA DA *REVISTA DO BRASIL*

Escrever crônica obriga a uma certa comunhão, produz um ar de família que aproxima os autores acima da sua singularidade e das suas diferenças.

Antonio Candido

Este capítulo tem por objetivo analisar a produção e o funcionamento de dezessete crônicas de cultura da *Revista do Brasil* e recuperar as diferentes vozes que buscavam estabelecer o que se entende por identidade brasileira. Esse conjunto de textos será reunido em três matrizes: a presença francesa, a presença brasileira e uma presença paulista.

Para apreendermos o significado dessas matrizes, serão considerados três aspectos: os autores e a posição intelectual de cada um; a peculiaridade de cada texto, com suas estratégias discursivas, e as várias formas de presença do discurso do outro.

Na primeira presença, estão selecionadas seis crônicas, escritas por três autores, que flagram a História e a Crítica, colocando em diálogo os discursos franceses com a cultura brasileira. Na presença brasileira, são agrupadas cinco crônicas de cinco autores que flagram situações relacionadas à ética, à cultura popular e à história, e compõem, como num caleidoscópio, o panorama sociocultural da época. E na presença paulista, serão reunidas seis crônicas de Mário de Andrade que põem em confronto as concepções de arte modernista e tradicional.

Para explicitar o significado de cada crônica e de seu conjunto, serão feitas duas considerações iniciais: a formação da esfera periodística e as particularidades da *RB* entre 1922 e 1925, período em que circularam as crônicas de cultura; e a noção bakhtiniana de “discurso do outro”, que nos auxiliará a analisar as crônicas e articulá-las com as propostas nacionalistas da revista (espaço cultural) e com o tempo histórico.

1 Esfera periodística

Analisar a constituição e o funcionamento das crônicas de cultura da *Revista do Brasil*, com vistas à interdiscursividade presente nos vários discursos, exige partir da formação da esfera periodística, particularmente da *RB*, no período de 1922 a 1925, definido para a análise desse objeto.

A esfera periodística é uma forma de comunicação social específica, com características, finalidades e gêneros que nela circulam: algumas marcas da crônica de cultura se constroem a partir da análise da dimensão social em que está inscrita. Segundo Bakhtin (1952-1953), um dos princípios organizadores dos gêneros discursivos são as esferas sociais, pois eles são construídos junto com condições sócio-culturais próprias de cada comunicação discursiva, o que gera gêneros particulares.

Nessa perspectiva, os aspectos de um enunciado interagem com a esfera social. Essa circunstância molda o discurso das pessoas, de tal modo que um dos aspectos para o bom desempenho dessa relação está ligado ao domínio do gênero daquele tipo de interação. Bakhtin explica:

O enunciado concreto (e não a abstração lingüística) nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Sua forma e significado são determinados basicamente pela forma e caráter desta interação. Quando cortamos o enunciado do solo real que o nutre, perdemos a chave tanto de sua forma quanto de seu conteúdo – tudo que nos resta

é uma casca lingüística abstrata ou um esquema semântico igualmente abstrato (a banal “idéia da obra”, com a qual lidaram os primeiros teóricos e historiadores da literatura) – duas abstrações que não são passíveis de união mútua porque não há chão concreto para sua síntese orgânica.¹³⁶

Assim, a crônica de cultura da *RB* será considerada dentro das especificidades da esfera periodística em que se inscreve porque suas condições sócio-históricas dialogam reciprocamente com cada enunciado. Essa especificidade é uma marca distintiva da crônica de cultura, pois ela “vive dentro de una esfera de problemas que pueden ser solucionados en la actualidad (o, en todo caso, en un período próximo). Participa en el diálogo que puede ser terminado y hasta concluido, puede llegar a ser realización, puede llegar a ser una fuerza empírica. Es en esta esfera donde es posible la ‘palabra propia’”¹³⁷.

Para compreendermos o sentido das crônicas de cultura da *RB*, é necessário descrever as particularidades da revista no período definido, pois os textos adquirem sentido na teia de relações com seu contemporâneos – editores e outros autores. Antes de apresentar as particularidades da *RB*, retomaremos a origem e formação das revistas de cultura, procurando a gênese de um veículo que expressa diferentes visões de mundo socialmente significativas.

1.1 Origem das revistas de cultura

As revistas de cultura ganharam importância no fim do século XIX e início do século XX, quando cafés, academias, jornais e revistas mensais tornaram-se espaços culturais disputados devido à ampliação do público leitor. Dois fatores favoreceram seu crescimento: o preço, pois em comparação ao livro era muito mais barato e o fato de condensar, “numa só publicação, uma

¹³⁶ BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N., *Discurso na vida e discurso na arte*, p. 9.

¹³⁷ BAKHTIN, M., De los apuntes de 1970-1971, p. 374.

gama diferenciada de informações, sinalizadoras de tantas inovações propostas pelos novos tempos”¹³⁸. Entre o jornal e o livro, as revistas prestaram um amplo serviço de divulgação, pois compostas de poucas folhas, misturando imagens e textos, eram de fácil acesso. O leitor encontrava na revista os acontecimentos sócio-culturais em curso, as polêmicas que circulavam nas cidades e um conhecimento do que estava sendo produzido pelos escritores.

Nesse contexto, as revistas de cultura tornaram-se testemunhas da produção cultural expressa nos diversos gêneros discursivos, como os artigos, poemas, contos e crônicas. A partir de 1900, as revistas multiplicaram-se na França. “On en recense environ trois cents, vers 1900. Beaucoup sont éphémères, réduites à un petit cercle d’initiés, mais quelques-unes s’imposent à un public plus large et acquièrent une audience incontestable comme la *Revue Blanche*, *Le Divan* ou la *Nouvelle Revue Française*, *La Revue des Deux Mondes* reste fidèle à ses origines littéraires en publiant romans, poèmes ou articles critiques”¹³⁹.

O sucesso das revistas foi grande durante o século XIX na Europa, devido ao avanço técnico das gráficas, aumento da população leitora e alto custo do livro. Essas informações são significativas em nosso estudo uma vez que as revistas francesas serviram de matriz para as revistas culturais brasileiras, tanto que há um número considerável de títulos diversificados¹⁴⁰ dessas revistas dirigido ao público letrado.

Em 1896, começou a circular a *Revue du Brésil*, ligada ao periodismo francês, teve sua sede em Paris, sob a direção do republicano Alexandre D’Atri, jornalista italiano. Circulou em três línguas, francês, italiano e espanhol, bimestral, e atendia aos interesses de um específico público-alvo: o leitor estrangeiro interessado em informações sobre o país e os brasileiros residentes na Europa. Essa importante publicação do início do século XX tem o

¹³⁸ MARTINS, A. L., *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república*, p. 40.

¹³⁹ GERBOD, P; GERBOD, F., *Introduction a la vie littéraire du XXe. siècle*, p. 55-56.

¹⁴⁰ Sobre este assunto é importante consultar: MARTINS, A. L., op. cit.; CRUZ, H. de F., *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana: 1890-1915*; PADILHA, M., *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*.

nome que coincide com a *Revista do Brasil*, mas teve propostas e objetivos muito diferentes do periódico paulistano em estudo.

Tristão de Athayde, um dos colaboradores da *RB*, assinala sua importância:

*Precisamos de revistas, em que o nosso pensamento possa fixar-se, antes de perder-se, como acontece – ou no aleatório dos jornais ou no desânimo e nas dificuldades do livro a fazer. As revistas são os órgãos capitais do pensamento moderno, mormente do criticismo, que será cada vez mais o nosso.*¹⁴¹.

1.2 Particularidades da *Revista do Brasil*

A partir da gênese e da consolidação das revistas de cultura, pode-se entender a força cultural que representa a *RB* (1916) e seu papel na constituição das crônicas de cultura entre os diferentes gêneros discursivos que circularam no seu interior.

Três aspectos permitem reconstruir a composição dessa revista: seu momento histórico, em plena Primeira Guerra Mundial, tempo do despertar ideológico das ligas nacionalistas; o espaço político de seu lançamento, na provinciana São Paulo, quando “o Partido Republicano Paulista vive um período marcado por desavenças. A indicação de Altino Arantes para suceder a Rodrigues Alves na Presidência do Estado gerou uma forte dissidência capitaneada por Júlio Mesquita, cujo jornal se empenhou em criticar o candidato escolhido.”¹⁴² E o grupo d’*O Estado*, coerente com os princípios liberais, decidiu criar uma revista de cultura, confirmando a clássica evolução histórica do jornal para a revista literária, confinando a ela a contribuição literária e os projetos culturais dentro de uma visão nacionalista. Seu lançamento aparece no rastro da *Revista Brasileira* (1857-1861), que

¹⁴¹ ATHAYDE, T. de, A literatura em 1920, p. 3-15.

¹⁴² DE LUCA, T. R., *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*, p. 42.

“propunha a suscitar uma tomada de consciência por parte da nova geração de intelectuais e políticos da oligarquia”¹⁴³.

Dois anos depois de fundada por Júlio Mesquita, Monteiro Lobato (1918) a comprou e procurou manter seu papel social de discutir as questões nacionalistas da sua época. Mas devido a sua situação deficitária, ampliou o espaço editorial em matéria de influência e expansão, pois o editor considerava que ela se destinava a leitores muito definidos: “aos que pensam, sentem e pintam as nossas coisas”. Passada a guerra, a revista passou a ser uma arena de vozes, trazendo artigos variados, conferências, crônicas, em que se discutia o nacionalismo. Em 1918, o editor apresentou seus objetivos:

A Revista do Brasil publica mensalmente mais de cem páginas sobre literatura, arte, ciência, história, assuntos econômicos e sociais, estudos de coisas brasileiras, romances, novelas, poesias, etc. [...] O seu principal programa é ser uma grande publicação nacional de real interesse para o público, a quem oferece a melhor leitura possível, agradável, útil e educativa. Dentro de pouco tempo não haverá um só brasileiro inteligente e patriota que deixe de assiná-la.

A intelectualidade procurava depurar das matrizes européias em busca de um contato maior com a realidade brasileira. Assim é que se encontram os intelectuais nacionalistas no terreno da cultura assumindo perspectivas diversas, procurando intervir no debate público sobre a organização política e cultural vigente de dentro de suas obras e das páginas da revista.

Com um projeto nacionalista tão definido, Monteiro Lobato, o primeiro editor paulista de relevo, criou um espaço aberto para os debates com os diferentes setores nacionalistas, como o Instituto Histórico e Geográfico, a Academia Brasileira de Letras, a Liga de Defesa Nacional, a Associação Cultura Artística de São Paulo, a Faculdade de Direito de São Paulo e escritores que começavam a aparecer na vida cultural brasileira.

¹⁴³ MICELI, S., *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, p. 3.

Uma das estratégias de Lobato para manter a revista foi a ampliação da base social e intelectual da publicação, organizando uma equipe de escritores vindas de outras regiões brasileiras. O editor convidou ilustres intelectuais cariocas como Roquete Pinto, Olavo Bilac, Afrânio Peixoto, João Ribeiro, Ronald de Carvalho, Martim Francisco, Rui Barbosa; do Nordeste, vieram Oliveira Lima, o jovem Luís Câmara Cascudo e o estudante Gilberto Freyre, mas também chegaram os jovens paulistas ainda desconhecidos como Mário de Andrade, René Thiollier, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet e João Vasconcelos, criando, dessa maneira, um espaço que se transformou numa verdadeira caixa de ressonância dos debates nacionalistas nas páginas da revista.

O editor estabeleceu uma rede de diretores e colaboradores e chamou a si obrigações e responsabilidades na definição dos domínios da cultura de uma sociedade em transformação. A revista assumiu uma posição não só cultural como política, uma vez que participar da revista era uma forma de intervir no mercado do trabalho intelectual, além do que “aparecer em suas páginas, constituiu, por muitos anos, o sonho de todo estrepante, de todo candidato à glória no país das letras”¹⁴⁴.

Com posições ideológicas tão claras, Monteiro Lobato se empenhou em viabilizar a *RB* tanto no âmbito editorial quanto financeiro a partir do momento que saiu da direção de Júlio Mesquita. A revista trazia dificuldades financeiras da diretoria passada como explicou o arquiteto Ricardo Severo, numa carta-circular dirigida à diretoria do periódico e apresentada em assembléia aos acionistas:

Houve um erro original na organização da empresa, erro apenas sob o ponto de vista da textura financeira. Parece-me que não deveríamos ter-nos congregado em coletividade econômica, de capital parcelado em pequenas cotas de numerosos acionistas, e porque das dificuldades que sobrevieram para a integralização do capital social provieram

¹⁴⁴ CAVALHEIRO, E., *Monteiro Lobato: vida e obra*, p.149.

*as primeiras e contínuas dificuldades da vida financeira desta empresa de literatos.*¹⁴⁵

Frente a essa situação, Lobato organizou um amplo processo de divulgação e circulação. Ele obteve números expressivos de assinantes, 3000 em 1919, também ampliou os postos de venda no interior do Estado e nas sucursais (Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Pará, Rio Grande do Sul) e conseguiu uma rede de agentes em 170 pontos de venda, o que permite calcular que na década de 20 a revista tenha chegado a 4000 exemplares. Em 1919, o preço era de 22\$400 (incluindo o porte) por assinatura, ou 1\$800 o número avulso. Alguns dados comparativos ajudam-nos a compreender o valor real da revista: Uma revista semelhante como *Novíssima* (1923/1926) custava 20\$000, ou “dois almoços” em bons restaurantes da cidade¹⁴⁶.

Rapidamente, a *RB* tornou-se um verdadeiro negócio no campo editorial. Seu sucesso se comprova pela sua vida longa, trajetória pouco comum nesta esfera, tanto que muitos estudiosos falam de muitas revistas que sofreram do “mal de sete números”. Sobre a duração efêmera das revistas brasileiras de cultura, Monteiro Lobato demonstra sua preocupação: “Estou ansioso de ver-te em letra de forma na *Revista do Brasil*. É bom que te apresses, porque as revistas no Brasil têm a duração das rosas de Malherbe; e quando morre uma, passam-se anos sem nascer outra”.¹⁴⁷

O nacionalismo¹⁴⁸ de Monteiro Lobato muito se diferenciou do nacionalismo da Liga Nacionalista e da Liga de Defesa Nacional¹⁴⁹. A denúncia

¹⁴⁵ SEVERO, R., Relato da situação financeira da sociedade anônima *Revista do Brasil*, p. 215-216.

¹⁴⁶ GUELFÍ, M. L., *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*, p. 23.

¹⁴⁷ LOBATO, J. B. M., op. cit., p. 81.

¹⁴⁸ Esse assunto está amplamente desenvolvido em LANDERS, V., *De Jeca a Macunaíma*, no capítulo

O nacionalismo de Monteiro Lobato.

¹⁴⁹ A Liga de Defesa Nacional foi fundada no Rio de Janeiro em 7 de setembro de 1916, tendo à frente

Olavo Bilac, Miguel Calmon e Pedro Lessa. Seu supremo mandatário era o presidente Wenceslau

Brás. Em março de 1917, foi organizada a Liga de Defesa do Estado de São Paulo, sendo indicados para a direção dos trabalhos Antonio Prado, Carlos de Campos e Júlio de Mesquita.

da mentira como material de construção nacional foi um das causas pelas quais Lobato mais se empenhou. Em um artigo ele esclarece:

*“Nossos campos têm mais flores, nosso céu tem mais estrelas”. Aqui está a mentira-mãe, oficializada no hino da nação cantado em todas as escolas apesar dos protestos mudos da botânica e da geografia. E essa inoculação inicial da mentira poética deu de si tais rebentos que permitiu a Rui Barbosa a sua página de maior revolta e eloqüência, quando na campanha civilista nos revelou a nós mesmos como o povo da mentirinha.*¹⁵⁰

Assim como o editor divergia da posição ideológica de Olavo Bilac, muitos da intelectualidade nacionalista também não aceitavam a posição do criador do Jeca. De maneiras diferentes, todos procuravam articular novos caminhos para defender a identidade cultural, embora, em alguns casos, o percurso ainda se fizesse com sotaque francês ou inglês. Pode-se compreender essa mistura, por exemplo, em “Um caso carnavalesco”, do historiador João Ribeiro, que analisaremos a seguir. Ao propor a mudança de costumes da sociedade carioca frente ao caso de adultério de mulheres, o narrador cita um episódio narrado por Yvres d’Evreux, missionário francês, como forma de validar seu ponto de vista.

Encontramos, em outros casos, um grupo de autores à procura de novos referenciais para pensar a cultura brasileira, porque o país precisava ser conhecido, principalmente na relação do povo com seus problemas. Nesse sentido há, por exemplo, a crônica de Câmara Cascudo, “Jesus Christo no Sertão” em que o narrador retoma questões do folclore brasileiro.

A revista se colocava acima dos problemas imediatos, das reivindicações e das campanhas populares que circulavam na imprensa jornalística. Wilson Martins sintetiza a importância desses aspectos:

Se a morte de José Veríssimo e a publicação da História da Literatura Brasileira pareciam assinalar, no plano crítico, e na

¹⁵⁰ LOBATO, J. B. M., *Miscelânea*, p. 189.

*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.*¹⁵¹

Compreender a importância deste espaço / tempo em que as crônicas da *RB* circulam é fundamental, porque elas participam de um lugar de prestígio e de poder, controlada por dois editores, que apresentam diferentes concepções sobre a construção da identidade brasileira. Ainda que de maneira breve, apresentaremos a concepção de nacionalismo de Lobato e Paulo Prado, que dirigiram a revista no período estudado. Essas duas diretrizes se materializam na presença dos diferentes colaboradores e na heterogeneidade de discursos que vamos encontrar nas crônicas estudadas.

1.3 Dois nacionalismos: Monteiro Lobato e Paulo Prado

Ao longo da história da *RB*, diferentes intelectuais ocuparam o cargo de editor, junto com Monteiro Lobato, e o de redator, trabalhando em torno de seus objetivos nacionalistas. No período de 1922 a 1925, momento em que estudamos as crônicas de cultura da *RB*, vamos encontrar dois diretores-editores, Monteiro Lobato e Paulo Prado. Uma pergunta se põe diante desse fato tão surpreendente: como reunir dois intelectuais com posturas tão conflitantes, ainda mais dizer que se tornaram sócios?

Paulo Prado representava “a quintessência do aristocracismo cafeeiro paulista; era um Prado – rico e intelectual”¹⁵² e Monteiro Lobato, neto do Visconde de Tremembé, criador do Jeca – jogou uma fazenda na compra da *RB*. Isso significa dizer que eles representam articulações culturais de matizes

¹⁵¹ MARTINS, W., *História da inteligência brasileira*, p. 60-61.

¹⁵² NUNES, C. *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*, p. 199.

opostos quanto aos ideais nacionalistas, porque têm compreensões profundamente divergentes sobre o Brasil, sobre a cultura nacional e sobre o nacionalismo.

O crítico Tristão de Athayde assinala: “Não creio que se deva chegar ao extremo de apenas considerar valioso, em nosso movimento literário, tudo que representar puramente o caráter local. Seria contrariar o maior e mais evidente e fecunda das nossas tendências contemporâneas – a assimilação cultural.”¹⁵³

O projeto nacional desse periódico não foi hegemônico como se poderia pensar, mas se compôs num confronto entre um nacionalismo cosmopolita e um nacionalismo local. Antonio Candido formulou com muita precisão a contradição básica que está presente e norteia a discussão sobre o caráter da cultura brasileira: a dialética local - cosmopolita. A tentativa de definir o modo e o ponto em que a cultura brasileira deve ou não se utilizar do que vem de fora, colar na novidade ou investir na tradição, é nosso referencial básico de entendimento cultural¹⁵⁴.

Entre um nacionalismo local e um nacionalismo cosmopolita, o período estudado mapeia esses dois aspectos pelos quais a *RB* lutará, embora não apareçam claramente, de uma só vez, eles estão espalhados pelos quarenta números da publicação e aparecem através da escolha variada de seus colaboradores. Começando pelo nome de Monteiro Lobato, que apesar de aparecer sempre entre os diretores da *RB*, sua efetiva gerência sempre foi delegada a diferentes intelectuais e uma das explicações é que ele “navegava no grande mar dos negócios. É o período [1922] em que mais intensas são as atividades do editor”¹⁵⁵.

No início de 1922, Monteiro Lobato contou com a colaboração de Brenno Ferraz e os dois imprimiram renovado vigor cultural à revista. Uma nota do mês de março esclarece o afastamento do médico Afrânio Peixoto, ficando Ronald de Carvalho como diretor no Rio de Janeiro durante aquele ano. A presença

¹⁵³ ATHAYDE, T. de, op. cit., p. 252.

¹⁵⁴ Essa questão é analisada em profundidade por CANDIDO, A., em *Literatura e sociedade*, p. 109-138.

¹⁵⁵ CAVALHEIRO, E., op. cit., p. 312.

desse poeta carioca representa o apoio da tradição cultural vinda do Rio de Janeiro.

Nesse momento, Ronald de Carvalho já era um escritor consagrado na Academia e cedeu todo seu prestígio em favor do movimento em torno da Semana de Arte Moderna. Assim, sua participação na direção da revista aponta para a posição democrática de Monteiro Lobato abrindo espaços culturais para jovens escritores, modernistas ou não, ou seja, para aqueles que não partilhavam da mesma postura crítica frente à cultura nacional.

A presença de Ronald de Carvalho na vida cultural paulista aparece no mesmo período, sendo “um dos responsáveis pela vinda à Semana dos artistas plásticos do Rio, além de sua mencionada formação tradicionalista, pode-se dizer, recém-convertido.”¹⁵⁶ Participou ativamente da Semana de Arte Moderna com a palestra “A pintura e a escultura moderna no Brasil” e declamando o poema “Os sapos” de Manuel Bandeira. No entanto, Ronald de Carvalho não escreveu uma linha sobre o acontecimento na revista em que era um dos editores. Uma hipótese para essa postura pode ser que a linha predominante no momento estava toda dirigida para o aspecto reflexivo do Centenário da Independência, acontecimento carregado de simbolismo, que estimulou muitos artigos.

Logo vieram mais mudanças na direção e, em dezembro de 1922, Monteiro Lobato tornou sua empresa em sociedade anônima, subindo o capital para mil contos. Vieram novos sócios e entre eles estava Paulo Prado¹⁵⁷ que passou a dirigir a revista em janeiro de 1923, enquanto Lobato concentrava seus esforços na sua editora, com ampliação do parque gráfico.

A composição do corpo editorial era de letrados de grande representatividade junto aos segmentos culturais e políticos não só de São Paulo como de outros Estados. Toda essa movimentação assinala a preocupação de Monteiro Lobato em contrabalançar o núcleo paulista a fim de

¹⁵⁶ AMARAL, A., *Artes plásticas na Semana de 22*, p. 120.

¹⁵⁷ LOBATO, J. B. M., *A barca de Gleyre*, p. 246-247. Carta de 15/09/1922.

que os projetos de nacionalização da arte e da cultura brasileira tivessem maior concretização social.

De que nacionalismo tratava Monteiro Lobato? A idéia central girava em torno da libertação da imitação européia, da valorização do folclore brasileiro como fonte de inspiração e o fomento do nacionalismo. Para Wilson Martins, ele “era mais espontaneamente nacionalista do que os modernistas jamais o seriam depois de 1922”¹⁵⁸, porque seu nacionalismo era a valorização do interior do Brasil, insistindo nas serras onde “moreja o homem abaçanado pelo sol; nos sertões onde o sertanejo vestido de couro vaqueja; nas cochilas onde se domam poldros; por esses campos rechinantes de carros de bois; nos ermos que sulcam tropas aligeiradas pelo tilintar do cincerro”¹⁵⁹. Para Lobato, era preciso reestruturar as práticas de pensar, ver e sentir as coisas brasileiras, sem desprezá-las.

Lúcido, autocrítico, como explica Cavalheiro, Monteiro Lobato procurava não

*ufanar-se imoderadamente pela sua terra, achando tudo o melhor possível, no melhor dos mundos possíveis. Ao contrário! A arma de sua ira sagrada, de sua fúria essencialmente construtora, sob o falso estardalho da demolição, é um certo exagero pessimista na apreciação de nossos males, para que esse exagero, é claro, funcione como estímulo. Se não se orgulha enfaticamente das nossas belezas e riquezas potenciais, ama, no entanto, como poucos, a terra e o homem que nela habita. Mas à sua maneira. Rudemente.*¹⁶⁰

Na revista, o diretor Lobato teve uma atuação marcante até 1922, na luta contra a corrupção e na construção de uma cultura brasileira. Por meio do apoio a Rui Barbosa em editoriais sobre política nacional e internacional, ele imprimiu o tom combativo da revista, impregnado de espírito de brasilidade.

¹⁵⁸ MARTINS, W., op. cit., p. 169.

¹⁵⁹ LOBATO, J. B. M., Estética oficial, p. 45-58.

¹⁶⁰ Apud LANDERS, V. B., *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*, p. 178.

O editor procurou empreender esse levantamento da realidade histórica e social do Brasil convidando colaboradores, mesmo sem nome conhecido. Era numa tentativa de fornecer uma visão mais ampla da cultura nacional que, como sabemos, não era nem um pouco homogênea.

Os artigos, conferências, contos e crônicas permitem compreender a preocupação de Lobato em apresentar um mosaico cultural, isto é, trazer ângulos contraditórios da cultura, uma visão do norte e outra do sul do país, da cidade e do campo. Nesse espaço aparece, por exemplo, a primeira resenha da obra de Oliveira Lima, *História da Civilização* de Gilberto Freyre, escrita especialmente para a revista, que saiu em agosto de 1922. Descoberto por Lobato, o estudante da Universidade de Columbia relata como se tornou colaborador do periódico:

[...] Oliveira Lima informou-me que a Revista do Brasil, dirigida em São Paulo pelo autor de Urupês, estava transcrevendo artigos meus, dos da minha colaboração de ainda estudante para o Diário de Pernambuco [...] Monteiro Lobato me descobrira no provinciano Diário de Pernambuco e me considerava merecedor de ser irradiado pela então triunfal Revista do Brasil¹⁶¹.

A posição nacionalista de Monteiro Lobato foi bem sintetizada por Oswald de Andrade na conferência proferida na Universidade da Sorbonne, em Paris:

Faltava a eclosão das realidades presentes, onde o fundo e a forma, matéria, sentimento e expressão pudessem dar ao Brasil de hoje a medida intelectual da sua mobilização industrial, técnica e agrícola. Os ensaios do escritor Monteiro Lobato, em São Paulo, fizeram compreender afinal que o Brasil se encarregava dessa responsabilidade. O sr. Lobato

¹⁶¹ FREYRE, G., Monteiro Lobato revisitado, p. 155-167.

*teve a audácia de sair do domínio puramente documental. [...] Lobato tinha um longo conhecimento do Brasil.*¹⁶²

Lobato, no entanto, compreendia o decisivo papel da cultura de mercado e com a expansão da editora Monteiro Lobato & Cia foi necessária uma série de adaptações, entre elas entregar a direção da *RB*. Assim em 1923, a *RB* ficou sob novo comando. Segundo Wilson Martins, a revista “[...] abandona essa atitude de fria hostilidade e se transforma num órgão moderadamente modernista.”¹⁶³ Paulo Prado assume o papel social de editor, um importante espaço cultural que ele franqueou ao grupo modernista. No editorial inaugural, ele se posiciona frente à colocação da indiferença e hostilidade do nosso meio em relação à cultura e atribui a vitória da revista, devido à “paciência e tenacidade, e também pelo alargamento espantoso da propaganda em favor do livro brasileiro que promovem seus editores”.

Em seguida, apresenta seu programa:

Se quiséssemos, à nossa moda, redigir um programa eloqüente, como qualquer presidente da república ou ministro novato, diríamos que, nesta nova fase a Revista do Brasil tratará de tudo que interesse à vida do país nos domínios do pensamento e da ação, em referência ao passado, ao seu presente, e sempre a preocupação de tudo reportar ao ponto de vista brasileiro.

O editor enfatiza a linha fundamental que norteará esta etapa até maio de 1925, notando-se que em vez de usar o termo “nacional” ou “nacionalista” fala-se de “brasileiro”. Os objetivos estão explicados nesse programa: “Diríamos a nossa ambição de torná-la assim, como as revistas inglesas e americanas, fator vivo e inteligente do que nesses países se chama – a opinião pública, e que tanto se refere ao recente livro de versos, ao ‘últíssimo’ quadro de pintura moderna, ou à determinação positiva de um fato histórico, como à praga do

¹⁶² ANDRADE, O. de, O esforço intelectual do Brasil contemporâneo, p. 383-389. Esse artigo saiu

primeiro na *Revue de l'Amérique Latine*, em julho de 1923.

¹⁶³ MARTINS, W., *O Modernismo*, p. 62.

cafeeiro, à lei do Banco Emissor ou no caso do Rio Grande do Sul”. Mas nem todos os editoriais ou ensaios oferecem contribuições diretas relativas às posições da revista. A maior parte da matéria representa a concretização de um ou outro aspecto das proposições no plano das realizações práticas.

Já a partir desse editorial configura-se um projeto em curso bem distinto do de seu antecessor. Nos anos de Paulo Prado, o movimento cultural modernista ganha espaço e o representante do Modernismo refere-se ao ambiente literário de São Paulo, com manifestações esporádicas que ocultam uma “velha anemia interior”, uma vez que a cidade desenvolvia-se econômica e politicamente, precisando evoluir no plano cultural.

No editorial de abril de 1923, há uma posição quanto a essa situação:

Há uma falha lamentável no nosso progresso. Cuidamos de tudo, mas esquecemo-nos do harmônico desenvolvimento das nossas forças civilizadoras. Enriquecemo-nos; levantamos uma bela cidade moderna nestes campos onde vegetava a pequena S. Paulo acadêmica e romântica; erguemos nas nossas várzeas – onde havia flores, como no hino nacional – as gigantescas chaminés das fábricas; conquistamos a terra ignota dos sertões paulistas, e – sobretudo – estendemos pelos largos horizontes do interior o vastíssimo manto verde-escuro dos cafezais . [...] Mas não vimos a falha patológica, que é nossa profunda anemia intelectual e artística.

Com Paulo Prado, a *RB* prossegue com acentuado caráter combativo, trazendo a problemática paulista, nacional e internacional, com censuras à imprensa de São Paulo por sua apatia diante dos acontecimentos da época nos editoriais assinados. Não é só de política que vive seus editoriais, mas de acontecimentos artísticos, literários, tudo de atualidade, também se fazem presentes.

O editor mantém a revista fiel à linha desencadeada nos primeiros tempos, de caráter nacionalista, atenta à cultura tradicional, mas vai abrir espaço a aspectos mais radicais de renovação artística, sem perder os traços

da tradição. E assim entendendo que o Modernismo não poderia ser ignorado porque existia como um fato, encontram-se, na revista, muitos artigos, transcrições publicadas em jornais diários atacando, defendendo ou esclarecendo o movimento modernista.

Nesse momento começou, de verdade, o sarau modernista dentro da *RB*. Basta um levantamento dos colaboradores deste período para nos darmos conta da presença constante dos escritores modernistas como Luís Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, resenhas das obras mais marcantes do movimento, publicadas naquele momento e avaliações do Modernismo através de artigos e ensaios escritos por críticos como Renato de Almeida e Aristeu Seixas, opositores da “semana carnavalesca” e do futurismo. A eles, os modernistas responderam, na ocasião, em notas e resenhas na revista *Klaxon*. Pode-se entender que a revista converteu-se em um espaço no qual as concepções tradicionais e modernas passaram a medir forças.

Nesse enfoque adquirem sentido as “Crônicas de Arte” de Mário de Andrade, pois ele as usa como uma estratégia de luta contra as concepções tradicionais. Parece que não foi por acaso que o teórico do modernismo utilizou-se da principal publicação cultural do país para discutir as propostas modernistas, criticando duramente os escritores conservadores. A divulgação da sua produção literária circulava em outras revistas e jornais mais afinados a sua postura estético-ideológica.

Assim, para Paulo Prado, o Modernismo passa a ser o novo nome do nacionalismo. A maneira como distribui os diferentes textos entre as diferentes seções expressam nitidamente essa constatação. Na seção “Bibliografia”, espaço destinado a comentários sobre a produção literária da época surgem resenhas de *A Escrava que não é Isaura* de Mário de Andrade, *Moisés* de Menotti Del Picchia, *Natalika* de Guilherme de Almeida, *O Domingo dos Séculos*, de Rubens Borba de Moraes, *A Fruta que eu perdi* de Guilherme de Almeida, assim como resenhas de obras de Ribeiro Couto, Câmara Cascudo e Ronald de Carvalho.

Em 1924, o escritor Mário de Andrade volta a campo, isto é, volta a discutir o nacionalismo na arte. No seu artigo “Blaise Cendrars”, discute as ligações da arte brasileira com a França e critica a propensão do brasileiro em macaquear as escolas literárias francesas: “Um tempo nós também, os famanados modernistas brasileiros, acreditamos que a França resumia toda a arte.”¹⁶⁴

Como numa orquestra, Paulo Prado não deixa cair a batuta modernista e, no seu editorial do mês seguinte à publicação deste artigo de Mário de Andrade, o assunto de se copiar os modelos está de volta. O editor critica a tendência “ao regresso às formas de um passado decrépito [...] anacronismo que recende a naftalina” assim como o regresso às formas francesas, “na adoração livresca de uma França acadêmica [...] no culto de Anatole France”. [...] Utiliza vocábulos religiosos ao se referir aos escritores e aos críticos tradicionais, que assumem o papel ridículo do academicismo brasileiro: “Para templo dessa religião instalam-se num Trianon versalhesco e cinzento, muito enfiado sua correção, junto ao que Mário de Andrade chamou o “pinote do Corcovado”.

Segue adiante dentro dessa visão:

*Brasil, brasileiros, brancos, vermelhos e pretos, paisagens do mais revoltante mau gosto, céus de um azul de capela com estrelinhas de ouro, terra de vermelhão e roxo, caras sarapintadas de mestre d’obras português, postes elétricos em esqueletos de árvores, telefones na mata virgem, discos vermelhos de estradas de ferro surgindo como luas entre coqueirais, aeroplanos pousando em praias desertas, botes automóveis fonfonando nos rios do sertão...*¹⁶⁵

Para reproduzir aqui o que havia de mais avançado lá fora e aqui dentro, Paulo Prado tinha elevado nível de exigência tanto que fará publicar na *RB* uma seqüência de artigos ou transcrições que dizem respeito ao Modernismo,

¹⁶⁴ ANDRADE, M. de, Blaise Cendrars, p. 222.

¹⁶⁵ PRADO, P., O Momento, in. *Revista do Brasil*, n. 100, p.- 289-290.

suas características, contribuições, explicando o movimento, desfazendo equívocos com o Futurismo. Assim, escreve um artigo elogioso sobre “Brecheret”, publica o artigo “Tarsila do Amaral” de Sérgio Milliet, o “Manifesto da poesia Pau Brasil” retirado do jornal “Correio da Manhã”, “Tupinambá”, de Mário de Andrade, retirado da revista musical *Ariel*. Em setembro de 1924, o artigo “Oswaldo de Andrade”, escrito por Mário de Andrade, trata da “consciência nacional”, que a seu ver não é só um simples tema para os modernistas, mas “é preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. [...] É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional, experimental.”¹⁶⁶

Há ainda um prefácio enfático, de Paulo Prado, intitulado “Poesia Pau Brasil”¹⁶⁷, em que sublinha a nova etapa do Modernismo. Ele inicia rejeitando as formas européias:

...Encontra a poesia ‘pau-brasil’ na afirmação desse nacionalismo à velha Europa, decadente e esgotada. [...] Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência. A começar pela língua e pela gramática. Do novo movimento deve surgir, fixada, a nova língua brasileira. Será a reabilitação do nosso falar cotidiano, sermo plebeius que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita.

E buscando uma síntese continua:

Fugir também do dinamismo retumbante das modas em atraso que aqui aportam, como o futurismo italiano, doze anos depois do seu aparecimento, decréptas e tresandando a naftalina. [...] Deus – que é brasileiro – nos livre desse snobismo rastacuerico, tão pernicioso como o velho romantismo do século passado.

¹⁶⁶ ANDRADE, M. de, Oswaldo de Andrade, p. 32.

¹⁶⁷ PRADO, P., Poesia pau-brasil, p. 110.

Como se pode observar, o nacionalismo de Paulo Prado se manifestou por toda a revista por quase três anos, buscando sempre combater a imitação estrangeira e tendo a preocupação nacionalista como critério básico de avaliação e seleção de seus colaboradores. Dos artigos às crônicas, vamos encontrar textos que têm como objetivo a ação pedagógica de formar, organizar e mobilizar os setores médios dos centros urbanos, transformando-os em consciências ativas do que é ser brasileiro. Sob a rubrica “Resenha do Mês”, aparecia a maioria das transcrições, muitas delas eram crônicas retiradas dos jornais espalhados no Brasil e reproduziam as polêmicas em torno da arte, da cultura e de uma política cultural, espelhando muitos dos conflitos entre regionalistas e modernistas.

Com o correr dos anos, a orientação de escritores e intelectuais tão diferentes como Monteiro Lobato, Brenno Ferraz, Ronald de Carvalho, Paulo Prado e Sérgio Milliet tornou a revista uma das mais importantes do gênero. A *RB* viveu sob o signo da permanência e da mudança, permaneceu fiel aos interesses nacionalistas, entendendo o nacionalismo como a criação de uma cultura brasileira, “coerente com a tradição, em seus aspectos que merecem ser retomados”¹⁶⁸, mas viveu a transformação inserida nas regras de mercado, na conjugação com a revolução técnica marcada pela ousadia de Monteiro Lobato no empenho por criar um veículo duradouro.

Diante desse espaço cultural polêmico, da tradição e da transgressão que vamos encontrar o gênero crônica de cultura não só espelhando a construção contraditória do período, mas refratando o panorama pré-modernista e modernista, entendido como inquietação em busca do novo. Enfim um retrato do Brasil.

A seguir, faremos uma apresentação da noção bakhtiniana de “discurso do outro” uma vez que esse conceito toca diretamente nosso estudo no sentido de apreender as várias vozes espalhadas nos textos e o diálogo que podemos reconhecer que há entre as crônicas e os outros gêneros da revista.

¹⁶⁸ Cecília de Lara. “Revista do Brasil: uma fase da cultura brasileira”. O Estado de S.Paulo. São Paulo, 6 set.1975. Suplemento do Centenário.

2 O discurso do outro nas crônicas de cultura

Entendendo que as crônicas de cultura da *RB* circulam numa esfera periodística já descrita anteriormente e que tal situação não é causa externa do texto e se integra como parte constitutiva da estrutura de significação, nosso objetivo é explicitar as formas de presença do discurso do outro e em que medida eles dialogaram com as propostas nacionalistas da revista.

A relação entre a palavra do outro e o funcionamento do gênero crônica é importante, porque cada um dos textos como discurso individual responde a um acontecimento que está em circulação no ambiente cultural, marcado por contradições vivas de uma sociedade em transformação. Trata-se de um momento de “busca de uma identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República ou República Velha (1889-1930)”¹⁶⁹, momento em que São Paulo vive uma franca expansão econômica e social, o processo de imigração na cidade, as comemorações do Centenário da Independência no Brasil. Enfim nada estava estável no processo de construção de uma cultura brasileira.

As crônicas trazem essa pluralidade de vozes que vem do espaço sociocultural e histórico, não podendo ser caracterizadas como individuais nem de modo abstrato. Como explica Bakhtin ao fazer a crítica ao formalismo (objetivismo abstrato) e à estilística tradicional (subjetivismo individualista), todo enunciado é uma unidade real, concreta, de natureza social, porque “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações.”¹⁷⁰

O gênero crônica de cultura foi construído no interior de uma revista com discussões nacionalistas que comentavam e criticavam as diferentes

¹⁶⁹ CARVALHO, J. M., *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, p. 32.

¹⁷⁰ BAKHTIN, M., VOLOCHINOV, V. N., *Marxismo e filosofia da linguagem*, p.123.

esferas sociais nas quais estava inserida. Nesse contexto social e dentro desse gênero, as crônicas dialogaram com variados assuntos, numa linguagem que mistura real e representado, flagrando o incidente sem compromisso de ser fiel ao fato. Elas teceram comentários, críticas, réplicas ao cotidiano cultural ou histórico, registros escolhidos a gosto de cada autor.

A escolha desse gênero por parte dos autores que participavam do círculo de letrados parece mesmo uma estratégia para pôr em discussão a influência francesa no pensamento brasileiro e a valorização da cultura brasileira e paulista. Partindo do incidente real, logo a narrativa se transforma em representação ou, de maneira inversa, tudo parece uma representação que acena sempre com uma ponta de realidade. Entre a realidade e a representação, o autor parece um dramaturgo que distribui a narrativa por muitas vozes. Tecendo uma continuidade entre os acontecimentos passados e o presente, fazendo um registro da vida cultural, ele se posiciona na atmosfera do “já dito”, “já lido” e recria um outro sentido para o dizer do outro. Um conceito bakhtiniano que envolve a análise dialógica é o conceito do discurso do outro, que exige uma compreensão quanto à sua especificidade, uma vez que está ligado ao conceito de linguagem, ancorado na dimensão dialógica e plurilingüe.

A crônica, de maneira geral, parte do discurso do outro na vida cotidiana e constrói sobre ele uma relação de interpretação, de apreciação, de concordância ou não. É sempre a partir da apreensão da palavra do outro que o cronista imprime seu discurso, colorindo-o com suas entonações, seu humor ou sua ironia, encantamento ou desprezo. O autor marca seu estilo pessoal a partir do estilo genérico do gênero que ele escolheu para construir seu discurso.

Se a crônica é um gênero que se apropria do discurso do outro para elaborar o seu, é necessário esclarecer a noção bakhtiniana que analisa as formas de introdução do discurso de outrem e sua forma de tratamento verbal no enunciado, porque ela considera que a palavra do outro varia de acordo com a função ideológica da interação verbal e da sua esfera social.

O círculo bakhtiniano trata dessa noção em *Marxismo e filosofia da linguagem* (Volochinov /Bakhtin: 1929) e no ensaio “O plurilingüismo no romance” (Bakhtin: 1934-35), de maneira complementar. No capítulo intitulado “O discurso de outrem”, em *MFL*, há uma explicação sobre o discurso citado, considerando-o um *problema específico de sintaxe*, que precisa ser observado dentro de uma perspectiva da análise dialógica. O estudioso russo alerta para a tentação redutora que entende o discurso citado só sob o caráter gramatical, limitando-se a um estudo que responda simplesmente as questões de “Como” e “De que falava Fulano?” o que acaba por tornar uma análise superficial do discurso do outro. Para responder a pergunta “O que dizia ele?”, é preciso partir da existência autônoma que “o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade lingüística e da sua autonomia estrutural primitivas”¹⁷¹.

Na verdade, o estudo do discurso do outro vai além de recortar os discursos diretos e indiretos que aparecem nos enunciados, uma vez que enfoca a língua como interação, porque “um estudo fecundo das formas sintáticas só é possível no quadro da elaboração de uma teoria da enunciação”¹⁷². Assim, é preciso um estudo das formas usadas na citação do discurso, uma vez que são elas que refletem as tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem. Bakhtin antecipa-se em explicar que as formas sintáticas de discurso direto e indireto não são formas de apreensão ativa do enunciado do outro: para apreender o discurso do outro, exige-se dominar tanto a interorientação social do enunciador como as formas que ele utiliza para apreender o significado da expressão do outro.

Essas questões estão desenvolvidas no ensaio o “Plurilingüismo no romance”, em que o estudioso russo estuda as singularidades da presença da palavra do outro nos gêneros da esfera literária. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial, que serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor.

¹⁷¹ Ibidem, p. 144-145.

¹⁷² Ibidem, p. 140.

Antes de analisar a pessoa que fala e seu discurso no romance, Bakhtin trata da importância desse tema na vida cotidiana. Nos gêneros não literários, o dialogismo ressoa no aspecto semântico do enunciado: orienta-se para enunciados “individuais” ou para enunciados generalizados. O sujeito que fala e o seu discurso são *objetos de transmissão interessada*, cujo fim é a construção de uma orientação valorativa, com a finalidade de discutir o já dito, mas dirigindo-se para uma outra direção. A apreensão do discurso do outro no enunciado cria um fundo dialógico, que é dado ao discurso introduzido.

Por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, podem-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata.

[...] A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química (no plano do sentido e da expressão). Por isso, ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolúvelmente ao outro.¹⁷³

Bakhtin explica que “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores”¹⁷⁴, o que permite compreender que os cronistas criaram um fundo dialógico ao trazer o discurso francês, o brasileiro e o paulista para dentro do texto. Estabeleceram um diálogo não só com os textos que citaram mas também com o significado que adquiriram dentro de um novo espaço e tempo.

¹⁷³ BAKHTIN, M., O plurilingüismo no romance, p. 141.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 147.

No próximo tópico, faremos a descrição dos três grupos aglutinadores das crônicas de cultura para, em seguida, analisarmos cada conjunto e seus respectivos textos.

3 Presenças francesa, brasileira e paulista: inter-relações culturais

Como aparece o discurso do outro nas crônicas de cultura? Que relações existem entre o discurso do autor e o do outro? A presença do outro no discurso pode ser rastreada através das formas gramaticais, isto é, lingüisticamente, mas é preciso também identificar o discurso do outro no nível do enunciado, considerando o contexto como suporte de compreensão. As crônicas da *RB* exigiram essa verificação das especificidades verbais e discursivas bem como as relações produtoras de interdiscursividades, que se organizam em estratégias narrativas e discursivas.

A análise foi desenvolvida sob dois aspectos: a situação extraverbal (a dimensão social) e o discurso verbal (as crônicas). No primeiro estudo, procurou-se analisar, em detalhes, enunciados da *fala da vida e das ações cotidianas*, porque, como explica Bakhtin (1926), em “tal fala já estão embutidas as bases, as potencialidades da forma artística”. Assim se processou um estudo cuidadoso sobre o *horizonte espacial e temporal comum aos locutores* – onde e como ocorrem as crônicas –, o *horizonte temático* – aquilo de que se fala – e o *horizonte axiológico* – a atitude dos autores frente ao que ocorre. O segundo aspecto se deteve na análise da estrutura narrativa / discursiva em torno dos textos, num levantamento da presença do discurso do outro, marca do gênero crônica.

Da relação entre a situação extraverbal e a verbal, foi possível reunir as crônicas sob três matrizes aglutinadoras: a presença francesa, a brasileira e uma paulista. Em cada matriz, articula-se o contexto histórico ao autor, à crônica e às estratégias discursivas, o que permite deslindar a trajetória plurilíngüe encontrada nos textos.

Sob a primeira matriz, foram reunidas seis crônicas: “Um caso carnavalesco”; “Du Guay Trouin e um avô de Bocage”, de João Ribeiro; “Crônica parisiense” (fevereiro); “Crônica parisiense” (março); “Crônica parisiense” (abril), de Sérgio Milliet; “Sobre ‘Cousas do tempo’”, de Rodrigo de Andrade. De maneira fragmentada, a presença francesa chega por diferentes vieses, porque cada cronista pinça fatos históricos e culturais brasileiros escritos pelos franceses ou o olho do crítico brasileiro recupera o cotidiano cultural francês. Cada autor tem seu estilo pessoal de privilegiar o discurso do outro e em cada texto há uma explícita relação com discursos produzidos na França, recuperando a história e a memória discursiva na construção de um novo sentido da vida cultural. No conjunto das crônicas, encontra-se a força da presença francesa na construção cultural do nosso país, e parece que as múltiplas citações francesas servem de pretexto para discutir a identidade da cultura brasileira.

Na segunda matriz, estão cinco crônicas: “O collar de Moran” de Martim Francisco; “O ‘assassinato’ de Roberto Flores” de Gastão Cruls; “Jesus Christo no sertão” de Câmara Cascudo; “Os misteriosos Tesouros da Ilha da Trindade” de Frederico Villar; “A nossa hecatombe em Dakar” de Orlando Machado. Flagram instantes da presença brasileira e discutem aspectos da cultura como a ambigüidade da fala dos políticos e dos militares, o conservadorismo reinante na Academia Brasileira de Letras, o folclore e da tradição popular.

Na última matriz, estão reunidas seis crônicas de Mário de Andrade: “Discurso Inaugural”; “Folhas mortas”; “Um duelo”; “Jacarés inofensivos”; “Villa-Lobos”; “Convalescença” que aparecem na seção “Crônica de arte”. Nesses textos, o autor recupera incidentes culturais paulistas e polemiza sobre a concepção de arte tradicional.

Por meio dessas crônicas, como num caleidoscópio, aparece a cultura brasileira, com várias representações refeitas cada vez que um autor fala sobre ela e, no conjunto, estabelecem relações dialógicas não somente no seu interior como também com outras crônicas, artigos, editoriais e resenhas da

RB. Cada texto é individual e único, na medida em que nasce de um esforço de pensamento, torna-se uma expressão pessoal. O conjunto aparece como uma atividade coletiva, na medida em que os textos estão unidos pela mesma revista, pelo mesmo projeto intelectual, o que exige uma certa comunhão de meios expressivos (verbais) e mobiliza afinidades que congregam estes autores dentro do mesmo lugar e momento.

Para entender a dinâmica do individual e do coletivo, este estudo passa a situar cada matriz cultural com seus autores e a descrever as formas de introdução e de organização do discurso do outro, justamente nas técnicas narrativas e discursivas que aparecem nos textos, pois através deles podemos identificar as diferentes vozes que buscavam elaborar a identidade nacional diante do país recém republicano. Dito de outra forma, esse processo de participação na construção da identidade brasileira se fundamenta nas várias interpretações de Brasil, resultado de um jogo de relações apreendidas em cada um dos autores.

3.1 Estudo da presença francesa: da História à Crítica

As influências européias, francesas em particular, são um elemento fundamental, inquestionável da construção cultural brasileira. João Ribeiro, Sérgio Milliet e Rodrigo de Andrade escreveram as crônicas com estilos pessoais, mas os três aproveitaram do legado francês o que consideraram útil a seus objetivos nacionalistas, de modo que comentaram a presença francesa existente por trás da visão brasileira. Não por acaso escolheram o gênero crônica de cultura para integrar o coro nacionalista da revista, gênero de origem francesa que tão bem se aclimatou ao Brasil, tornando-se em certos aspectos um gênero brasileiro. João Ribeiro e Rodrigo de Andrade trouxeram o discurso francês como pretexto para discutir o nacional enquanto Milliet enviou para o país as novidades do mundo político e cultural parisiense atualizando os leitores das novidades que vinham de fora.

Em seis crônicas, a constituição de sentido do que é nacional se dá junto à historicidade dos discursos citados, uma vez que eles já têm um sentido. Ao serem introduzidos na crônica, os discursos citados, imitados, comentados e parodiados constroem um outro discurso que não podem ser considerados nem como cópia nem como modelo, pois pertencem a esferas sociais diferentes. Em cada texto, o narrador recupera o processo de produção através de diferentes formas de citação, estratégias discursivas que inscrevem o já-dito na crônica, para pinçar questões importantes como a invasão francesa, a imitação literária e a produção artística das vanguardas européias.

Por serem textos escritos por intelectuais que tiveram participação ativa nos acontecimentos históricos e políticos no país, não é possível compreendê-los independentemente da atividade intelectual de cada um. A partir do nosso estudo, constata-se que os cronistas exerceram o papel de agentes culturais, daí ser necessário “compreender o autor no mundo histórico de sua época, compreender seu lugar na sociedade, sua condição social”¹⁷⁵. Torna-se assim fundamental identificar com quem eles dialogavam em dada situação real.

Pela análise da esfera de onde fala o autor, do papel social que nela desempenha, a concepção da autoria do gênero crônica de cultura liga-se à noção de escritor que partilhava das posições da revista sobre a cultura nacional. O reconhecimento social e profissional dos diferentes cronistas confirma que a revista convidava-os não para o “chá das cinco”, mas para uma atividade cultural na qual se explicitasse o plurilingüismo do círculo Monteiro Lobato e Paulo Prado.

Essas vozes chegaram em pequenos compassos vindas de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Paris, na verdade, era um coro polifônico que fazia ecoar as múltiplas e contraditórias posições de um tempo de franca construção política e cultural. As crônicas construíram um sentido tanto no seu discurso interior, quanto abarcando a pluralidade do autor que o diz, no seu tempo e no seu espaço. Nossa análise procurou contemplar esses dois

¹⁷⁵ Idem, Os gêneros do discurso, p. 220.

movimentos: o do autor que dialogou com o espírito nacionalista da revista e com o espaço intelectual de seu tempo, e o das crônicas que recuperaram os discursos do outro trazendo fragmentos de vários brasis.

No próximo tópico, apresentaremos uma breve biografia de João Ribeiro, colaborador da *RB* e analisaremos “Um caso carnavalesco” e “Du Guay Trouin e um avô de Bocage”.

3.1.1 Sob as lentes de João Ribeiro

Quando encontramos João Ribeiro (1860-1934)¹⁷⁶ no círculo de colaboradores da *RB*, ele já era conhecido nos meios letrados, membro da Academia Brasileira de Letras desde 1898, sem ter a pose solene dos acadêmicos. Teve participações inovadoras no campo da filologia e da história, “um verdadeiro desbravador da cultura” como afirma Schnaiderman¹⁷⁷. Em 1917, apareceram vários artigos seus a favor de uma língua brasileira, como mostra o trecho abaixo, por exemplo. Mais tarde e com maior profundidade, o filólogo publicou suas idéias, pela editora de Monteiro Lobato, no livro *A língua nacional* (1921). Frente ao modo lusitano de escrever literatura brasileira, considera haver um descompasso entre o ideário nacionalista e a linguagem.

Livros como Iracema e Guarani parecem frívolos e ridículos, além mar. Na generalidade as obras de ficção, verso ou prosa, quando passam o Atlântico, lá chegam como certos gêneros avariados, moles, úmidos e delinqüentes; buscam-lhes forma, linha e correções e nada encontram senão uma volúpia líquida e informe. Nada de terso, rude ou forte; ao contrário, a molice selvagem de lambões lúbricos, melosos, e ridículos. Há uma incompreensão lamentável entre os dois mundos. A distância esmorece, esfuma, apaga todas as

¹⁷⁶ Dados retirados de MENEZES, R., *Dicionário literário brasileiro*, p. 577-578.

¹⁷⁷ SCHNAIDERMAN, B., João Ribeiro atual, p. 65-93.

*arestas e projetam num caos de neblina todas as linhas ... Os nossos versos chegam aos ouvidos de lá como clamores mortos da inúbia selvagem, perdem nas ondas da travessia o ritmo próprio. Não podem ser lidos. A prosa dá idéia de uma tradução. Faltam-lhe todas as elipses mentais que não podem arrastar consigo. Chega sem alma.*¹⁷⁸

Em suas crônicas, encontra-se também um profundo conhecedor da história do Brasil. Este sergipano, que viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro e alguns anos na Europa, compareceu na *RB* com ensaios e resenhas. Considerado por Cassiano Ricardo o verdadeiro precursor do Modernismo de 22, porque “já em 1917 (portanto, sete anos antes), havia tomado a sua posição de vanguarda (...) ao atacar de rijo o Parnasianismo e o Simbolismo então vigentes, e ao proclamar a necessidade da destruição total dos ídolos caducos.”¹⁷⁹

Leu os modernistas com isenção crítica e espírito de curiosidade como explica Manuel Bandeira a Mário de Andrade: “Há um velho na Academia que é muitíssimo pouco acadêmico e eu admiro e estimo grandemente. Para mim, é um batuta. Você conhece-o mal: é o João Ribeiro. Ainda que ele combatesse o seu livro, será um dos poucos sujeitos com cultura para entendê-lo.”¹⁸⁰

Essa admiração teve seu começo no tempo em que João Ribeiro fora seu professor no Colégio Pedro II na cadeira de História Universal e do Brasil. Bandeira lembra-se do homem que “ensinou Literatura” ao pequeno grupo que o procurava depois das aulas. “Esse abriu-me os olhos para muitas coisas.[...] Tudo o que ele nos dizia interessava ao nosso grupinho prodigiosamente: era tão engenhoso, tão diferente da voz geral”.

Um crítico independente, como bem assinalou Alfredo Bosi, dedicou-se desde jovem ao jornalismo, colaborando ativamente na vida cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nas primeiras décadas do século XX, escreveu

¹⁷⁸ RIBEIRO, J., Sobre a nossa literatura, p. 120-130.

¹⁷⁹ BOSI, A., *O Pré-modernismo*, p. 129-131.

¹⁸⁰ MORAES, M. A. de, *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, p. 196.

para diversos periódicos, entre eles o *Almanaque Garnier* (1907) e *O Imparcial* (1912), jornal de que participou como crítico literário durante dez anos e manteve uma coluna de crítica no *Jornal do Brasil* (1925) e em *O Estado de S. Paulo* (1926) até o fim da vida.

De crítico literário a historiador, o acadêmico João Ribeiro foi um humanista com uma sólida erudição clássica e moderna, partiu da observação lingüística para as ciências humanas, especialmente a História. Deixou compêndios de Gramática e História, tornando-se um *best seller* na sua época, pois escreveu *História do Brasil* (1900), livro didático em três edições para os cursos primário, médio e superior; *História Universal*, elaborada de acordo com o programa de 1918 do Colégio Pedro II, e *História da Civilização*¹⁸¹. O próprio autor conta sua trajetória na Editora Francisco Alves: “contribuí com muito mais do que uma ‘gota d’água’ para sua caudalosa fortuna [Francisco Alves]. Das 150 edições dos meus livros didáticos correram e correm ainda muito perto de um milhão de exemplares.”¹⁸²,

Escrever a história do Brasil em livro didático não lhe deu as honras do Instituto Histórico, mas de qualquer maneira Capistrano de Abreu não hesitou em afirmar que João Ribeiro foi “o mais modesto e o maior dos nossos historiadores”, só não escreveu uma grande história do Brasil porque não quis – “o que ele, mais do que ninguém poderia fazer.”¹⁸³ De fato, as crônicas da *RB* atestam seu vasto conhecimento de história, o que mais tarde reuniu com outros ensaios sobre arte e ciência e publicou no livro *Colmeia* (1923) e *Notas de um estudante* pela editora Monteiro Lobato & Cia, fazendo engrossar a corrente nacionalista ligada a Monteiro Lobato.

A prosa de João Ribeiro

¹⁸¹ Essas obras tiveram várias edições. *História do Brasil*, em 1929, estava na 12^a edição, refundida e melhorada, da Livraria Francisco Alves; *História universal* foi editada no Rio por Jacinto Ribeiro dos Santos, em 1918; *História da civilização*, da Livraria Jacinto Editora, Rio, em 1932. Dados colhidos de LEÃO, M., *João Ribeiro: ensaio biobibliográfico*, p. 53.

¹⁸² HALLEWELL, L., *O livro no Brasil*, p. 211.

¹⁸³ MARTINS, W., *História da inteligência brasileira*, p. 523.

continua a merecer estudo acurado. [...] A crônica brasileira, este gênero de quem precisa ganhar a vida e, ao mesmo tempo, não quer deixar de lado a boa literatura, teve nele um dos seus grandes momentos. Em sua obra, aparece completamente apagada a fronteira entre crônica e ensaio e, às vezes, também entre crônica e conto. Inveterado contador de casos, ilustrava as idéias que expunha com histórias verdadeiras ou imaginadas, num gesto solto de quem deixa correr a pena e tem fatos e mais fatos a narrar¹⁸⁴.

Frente a esse lugar que ocupou João Ribeiro na sua época e sua importância diante dos círculos letrados, é possível interpretar suas crônicas. Nelas, o narrador trouxe os discursos de Yves d'Evreux e Du Guay Trouin, que estiveram no Brasil em períodos diferentes dentro do mesmo projeto de invasão francesa. O primeiro foi um capuchinho que esteve no Maranhão entre 1612-1614, numa missão religiosa durante a ocupação francesa, que pretendia fundar aqui a França Equinocial e o segundo, um corsário que invadiu o Rio de Janeiro em 1711 por determinação do rei Luís XIV, como represália à participação portuguesa na guerra de Sucessão Espanhola, ao lado da Inglaterra e contra a França.

- Paráfrase: uma singular pluralidade

Na crônica “Um caso carnavalesco”¹⁸⁵, o autor propõe uma revisão em relação à moral e aos costumes. Parte de uma notícia que aparece em muitos jornais: o crime da época, “de lavar com sangue” a traição de uma mulher a seu marido. Para discutir esse costume milenar, ele conta várias histórias de maridos que perdoaram suas mulheres. Entre elas, busca apoio numa crônica do missionário Yves d'Evreux que prega o perdão e a tolerância diante de tal caso.

¹⁸⁴ SCHNAIDERMAN, B., op. cit., p. 77.

¹⁸⁵ *Revista do Brasil*, n. 77, maio 1922, p. 24-28. (anexo, p. 4-7)

Ao parafrasear o texto do padre francês retirado do livro *Voyage au Nord du Brésil: fait em 1613 et 1614*¹⁸⁶, o autor remete o leitor a uma memória histórica pouco conhecida. Ele mesmo explica: “A obra de Yves d’Evreux é hoje raríssima e a essa circunstância se deve, talvez, não ser conhecida a anedota que vamos contar e que se fosse conhecida estaria já vulgarizada na literatura nacional, tão francesmente afeiçoada às histórias eróticas do adultério”. O deslocamento do texto francês, escrito em língua estrangeira sobre o Brasil, para o interior de uma crônica que reavalia costumes morais não é um simples caso de tradução, é uma resignificação do já dito para construir novos valores.

Daí ser importante observar os mecanismos parafrásticos¹⁸⁷ que ilustram o caráter global da significação dessa crônica, o que permite afirmar que o autor não está seguindo um modelo ou fazendo cópia do texto francês, mas se apóia num discurso de poder para legitimar sua proposta de renovação de costumes morais. Assim, ao mesmo tempo que se aproxima do texto, afasta-se dele.

O discurso do outro presente na crônica é diferente porque dialoga com outra situação de produção e de circulação. Num movimento de assimilação e de distanciamento, o autor traz o já-dito e o reformula com modificações que podem ser identificadas através de uma equivalência semântica, na medida em que a paráfrase retoma, em maior ou menor grau, a dimensão significativa da matriz. A relação parafrástica construída pelo narrador vai de um grau mínimo, que aparece no enquadramento de conhecimentos extratextuais (valor da obra, do autor, do tempo e do espaço em que foi escrita) até o grau máximo, traduzido na pura repetição no último parágrafo.

¹⁸⁶ O livro, impresso na França em 1615, foi destruído na própria gráfica por motivos diplomáticos. Só

em 1835, Ferdinand Denis, responsável pela biblioteca Sainte-Geneviève, descobriu o único exemplar que teria sido ofertado ao rei Luís XIII. Denis preparou-o e o editou em 1864. Essa versão serviu de base para a edição brasileira, publicada em 1874, no Maranhão, traduzida por César Augusto Marques, provavelmente a conhecida por João Ribeiro quando escreveu a crônica, pois a obra reapareceu só em 1929, pela livraria Leite Ribeiro.

¹⁸⁷ Sobre a noção de paráfrase, tomamos como referência teórica os estudos de FUCHS, C., *Paraphrase et énonciation*, especialmente La plurivocité: une problématique interpretative e La paraphrase: une problématique énonciative, respectivamente capítulos III e IV. Outra referência foi o artigo de HILGERT, J. G., Procedimentos de reformulação: a paráfrase, p. 103-127.

Para uma melhor compreensão desses movimentos, é preciso analisar a organização da construção parafrástica na crônica sob três aspectos: o de **supressão de partes do texto fonte**; algumas **inversões** na seqüência narrativa o que acaba por reorganizar o enunciado inteiro e de **alusão**; e os **marcadores de diminuição**, que acabam por modificar o sentido do enunciado parafraseado, afinal está em jogo um novo sentido do discurso do outro.

A paráfrase se organizou não substituindo termo a termo, mas a partir do texto-fonte, ocorrendo um deslizamento no seu fio porque o narrador reinterpretou a narrativa francesa, deslocou o sentido primeiro que era o de narrar o costume indígena sobre as leis no cativeiro. Nota-se, então, um jogo de manter uma distância relativa dos sentidos já que cada texto dialoga com esferas sociais diferentes.

Analisaremos o primeiro mecanismo de paráfrase: supressão de partes do texto-fonte. No texto de d'Evreux, intitulado "Des lois de la captivité", o primeiro parágrafo traz uma descrição das leis indígenas que os escravos deviam observar no cativeiro. Esse período foi inteiramente suprimido pelo autor que procurou estabelecer, desde o início, uma certa distância de sentido entre os dois textos, porque não lhe interessava descrever os costumes dos "tupinaboux", e sim credenciar a voz cristã que ensinava o perdão aos índios. O objetivo era convencer seus leitores de que se até os índios do Maranhão no século XVII acolheram a posição humanista da tolerância, também os brasileiros do século XX poderiam seguir tal postura civilizada.

Comparando o início dos dois textos, observa-se a estratégia de supressão:

"Des lois de la captivité" – texto-fonte

Puisque nous sommes sur ce sujet des esclaves, il est bon de traiter des lois de la captivité, c'est-à-dire de celles que les esclaves doivent observer, et qui sont celles-ci. Premièrement, de ne point toucher à la femme du maître à peine d'être fléché sur l'heure, et pour la femme d'être mise à mort ou au moins

*bien battue et rendue à ses père et mère, d'où elle reçoit une très grande honte, tout ainsi que par-deçà une femme serait blâmée d'avoir la compagnie d'un de ses valets. Sur quoi vous pouvez remarquer que les filles ne sont pas méprisées pour s'abandonner à qui bon leur semble tant qu'elles demeurent filles, mais aussitôt qu'elles ont accepté un mari, si elles se donnent à un autre, outre l'injure qu'on leur fait de les appeler patakeres, c'est-à-dire putains, elles tombent à la merci de leurs maris et peuvent être tuées, battues et répudiées.*¹⁸⁸

“Um caso carnavalesco” – texto-alvo

Há, a este propósito, uma história e relação autêntica de Yves d'Evreux, no tempo da ocupação francesa, no Maranhão.

Os franceses foram, como se sabe, os primeiros colonizadores daquela terra, onde fizeram boa aliança com os “tupinamboux”. Com esses colonos vieram dois capuchinhos, Claude d'Abeville e Yves d'Evreux, que escreveram, um e outro, notícias curiosas da colônia e do gentio do lugar. (anexo, p. 5)

Com essa introdução, o narrador do texto-alvo qualifica sua citação, obra “raríssima” e se qualifica porque ele era conhecedor de um objeto de difícil acesso pertencente ao mundo da cultura francesa. Com isso, o autor pôde não só divulgar a crônica do esquecido Yves d'Evreux nas páginas da *RB* como apresentar idéias renovadoras quanto às questões morais. Vale lembrar que esse texto não pôde circular em outras revistas e deu a João Ribeiro a pecha de “imoral”¹⁸⁹. O autor credencia a si e ao seu objeto para tratar do assunto e prova que é alguém com conhecimento da cultura erudita.

Seu saber, põe em diálogo, de maneira implícita, os relatos de um outro missionário, Jean de Lery, que esteve no Brasil no tempo da invasão francesa no Rio de Janeiro, quando Villegagnon (1555) tentou fundar aqui a França

¹⁸⁸ D'EVREUX, Y., *Des lois, de la captivité*, p. 67.

¹⁸⁹ RIBEIRO, Joaquim, *Nove mil dias com João Ribeiro*, p. 114-116.

Antártica. Em seu livro *Viagem à terra do Brasil*¹⁹⁰, o autor trata do mesmo assunto de Yves d'Evreux: as leis do cativo. Há diferença, no entanto, quanto às descrições, pois Jean de Lery narra com detalhes os procedimentos antropofágicos dos tupinambás. Ao trazê-los de volta, mais civilizados, parece que João Ribeiro deixa ressoar um outro discurso (a mesma tribo) de costumes antropófagos. Se o título evoca a um caso carnavalesco, talvez o autor aponte já para uma pré-antropofagia, tema tão caro a Oswald de Andrade, por exemplo.

Antes de iniciar a paráfrase, o narrador apresentara seu rastreamento de dados pelo campo dos estudos antropológicos, em busca de explicações para tamanha repressão contra o adultério feminino. No discurso de um enunciador autorizado, numa linguagem cristã e francesa, o narrador recorre para propor que se tenham sentimentos de misericórdia e tolerância para com a mulher adúltera. Recorda os sentimentos humanos que o discurso do outro trouxe aos tupinambás: “Contra a violência desses brasis, os missionários conseguiram implantar mais doces costumes de misericórdia e perdão, mas com imprevistas dificuldades.” (anexo, p. 5)

Um outro mecanismo de paráfrase que se destaca é o emprego das **inversões** em relação à seqüência narrativa e o de **alusão** ao mote camoniano de Lianor. Ao compararmos os dois textos, nota-se que o texto-fonte descreve primeiro a atitude do escravo e depois da mulher indígena, enquanto no texto-alvo apresenta a índia e sua atitude frente à sedução masculina.

Texto-fonte

Cet esclave était amoureux de cette femme, et après avoir épié tous les moyens d'en jouir, il la vit un jour aller toute seule à la fontaine, assez éloignée du village. Il y alla aussitôt après et lui exposa sa volonté, puis l'embrassant de force, la transporta assez avant dans le bois, où il

¹⁹⁰ A tradução brasileira, feita por Sérgio Milliet, traz excelentes notas e informações sobre a presença francesa.

*rassassia son désir. Elle, qui était d'une bonne lignée, ne volut point crier de peur d'être diffamée, mais pria l'esclave de tenir le tout caché.*¹⁹¹

Texto-alvo

A mulher do selvagem Uyrapiran, bela e moça, como de costume descuidada ia à fonte com a sua bilha. No caminho, porém, tomou-lhe o passo ousadamente um jovem prisioneiro da tribo. Não há meio de saber se houve prazo dado ou se acontecera fortuitamente o encontro. Em todo o caso, a índia não resistiu muito; a resistência aliás não seria possível e, talvez, não fosse agradável. O belo escravo não hesitou; tomou-a nos braços e arrastou-a para o silêncio da floresta.
(anexo, p. 5-6)

João Ribeiro elege, no acervo da história poética, um outro discurso, um mote camoniano, para dialogar com seu texto, não se trata nem de paráfrase nem de tradução do texto francês e sim de re-enunciação, “renunciação”. Se em Camões temos que Lianor vai à fonte, o historiador atualiza para “a mulher do selvagem Uyrapiran vai ao silêncio da floresta”. Nesse procedimento discursivo, embora não estejam citadas todas ou quase todas as palavras, ressoa a voz de outros discursos, o histórico e o poético, num processo interdiscursivo.

No mote português, encontramos elementos lexicais claramente alheios ao texto citado e que pertencem ao campo semântico desta redondilha, próxima da poesia popular medieval:

Descalça vai para a fonte

Lianor, pela verdura;

Vai fermosa, e não segura

A índia tupinambá é “bela e moça” e Lianor é “fermosa e não segura”, já a primeira é “descuidada”. A marca do discurso do outro está na expressão – “como de costume” - , alusão a Camões e às cantigas trovadorescas que encontravam seu mote nos incidentes do cotidiano. A crônica de João Ribeiro põe em diálogo o índio com o branco e a memória cultural do branco e do índio colonizado. O

¹⁹¹ D'Evreux, Y., op. cit., p. 67. Grifo nosso.

discurso ultrapassa a paráfrase de um acontecimento, vai além em busca de retomar as fontes portuguesas, marca da identidade cultural brasileira, assim como a fonte francesa.

Em matéria de reformulação, há outras inversões que assinalam a atualização que o narrador faz do texto setecentista, tornando-o mais ágil e com menos detalhes; é uma estratégia que auxilia o narrador a transitar em dois tempos, mostrando a atualidade em discutir um problema tão humano que tem causado tantas mortes, e que não pode escapar ao seu olhar. Dessa maneira, o relato adquire caráter exemplar, servindo como referência para uma reflexão na sociedade moderna.

O terceiro mecanismo de paráfrase aparece de maneira visível quanto à **diminuição** de elementos que acaba por conferir um novo sentido ao texto-alvo. Yves d'Evreux procurou descrever minuciosamente sua atuação e a de seu companheiro Claude d'Abeville diante dos tupinambás. Na verdade, trata-se do discurso da conversão do índio acatando os conselhos dos religiosos. Uyrapiran é descrito como um índio de sentimentos branco.

*Le lendemain, accompagné des siens, il m'amena cet esclave en ma loge, m'exposant le fait comme il est ci-dessus raconté, ajoutant que, n'eût été le respect des commandements qu'avaient fait les Pères et les Français, il eût fait mourir cet esclave. [...] Je le louai fort de son obéissance et respect ; et à la vérité, c'était un homme bien fait [...] tant par le visage que par le corps, une générosité et noblesse de coeur.*¹⁹²

Na crônica de João Ribeiro, o objetivo não é descrever os costumes indígenas, mas enfatizar o nobre gesto do marido traído ao perdoar sua mulher. Assim, há um encurtamento do texto que interessa retomar apenas a última frase do texto francês, “Et ils s'en retournèrent comme si jamais rien ne fût arrivé”. (anexo, p. 6) Ao utilizar essa citação, “o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito do autor. Elas operam uma sutil divisão entre sujeitos e

¹⁹² Ibidem, p. 67.

assinalam o lugar em que a silhueta do sujeito da citação se mostra em retirada”.¹⁹³

Para finalizar a crônica, o narrador faz uma menção a Boccaccio (1313-1375), escritor renascentista italiano, que escreveu o livro *Mulheres célebres* (1362), biografias de 104 mulheres conhecidas por seus vícios e virtudes, o que acaba por remeter ao todo do enunciado: tornar o incidente do cotidiano um modo de compreender o ser humano. Comenta o narrador: “Faltou ao Maranhão um Boccaccio para essa história galante contada por um frade”. (anexo, p. 6) A posição de João Ribeiro, no entanto, foi narrar várias histórias pinçadas ao longo do tempo sobre a tolerância quanto à infidelidade feminina que termina, ainda com final feliz.

Em suma, a paráfrase foi uma estratégia discursiva utilizada para buscar apoio no sentido de ultrapassar o costume de “lavar com sangue a honra ofendida”. Não se trata de seguir religiosamente a pregação religiosa, mas de analisar criticamente os fatos do cotidiano, como se pode perceber no final da crônica que já não é mais a palavra do francês, mas do cronista brasileiro.

Mas já ouvi uma história aqui passada em Catumby. Uma mulherzinha caprichosa e tonta fugiu ao marido e foi asilar-se em casa de um rapaz da vizinhança.

Para o vizinho sedutor apenas disse quase tranqüilamente:

— “Seu” canalha, esta que está aqui, se eu a quis, levei-a à igreja. Não a tomei de meia cara.

E para a mulher:

— Tome juízo nesta cabecinha e venha para casa tratar dos filhos.

Poupou-se desse modo uma vida e, talvez, duas ou três.

(anexo, p. 7)

João Ribeiro, buscando defender a renovação de costumes morais, parafraseia também Yves d'Evreux e apóia-se no discurso do religioso francês de três séculos atrás, ao invés de contar somente casos brasileiros.

¹⁹³ COMPAGNON, A., *O trabalho da citação*, p. 37-38.

Aproveitando a voz “autorizada” que nada tem de neutra, o autor procura intervir “em um momento definido de uma argumentação, em uma cena enunciativa e uma formação discursiva particulares, entra em uma rede de outras fórmulas reivindicadas ou rejeitadas.¹⁹⁴” O assunto trágico é tratado com leveza, não mais na floresta mas na periferia do Rio, no Catumby.

Finalmente, sem encerrar todo o levantamento das estratégias de paráfrase que mantém uma relação dialógica com a presença francesa e com a italiana, vale a pena ressaltar que nesta crônica a interdiscursividade é constitutiva, afinal é um discurso que discursa outros discursos, que mantém participação da história e da memória explícita, uma vez que recupera várias visões de mundo que participam ativamente da produção de sentido. Como explica Bakhtin, “toda voz autenticamente criadora só pode ser uma segunda voz dentro do discurso, na medida em que o escritor é alguém capaz de trabalhar a língua situando-se fora dela, alguém que possui o dom da fala indireta”¹⁹⁵.

Como se pode constatar, esta crônica discute a mistura de vozes no espaço cultural brasileiro, recorre à memória discursiva histórica e põe em curso as outras vozes que ajudam a compor a identidade nacional. Na análise da próxima crônica de cultura, mais uma vez o autor recupera um incidente histórico para pôr em discussão as questões da brasilidade.

- A carta de Du Guay Trouin: um gênero intercalado

Na crônica “Du Guay Trouin e um avô de Bocage”¹⁹⁶, o professor de História Universal, excelente contador de casos, voltou a *RB* com mais um fato em torno da presença francesa, só que, dessa vez, escolheu contar um aspecto da História do Brasil que “pouca gente conhece, o ofício da intimação que Du Guay Trouin, ao tomar de assalto o Rio de Janeiro, fez chegar ao

¹⁹⁴ MAINGUENEAU, D., *Novas tendências em análise do discurso*, p.97.

¹⁹⁵ BRAIT, B., *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*, p. 24.

¹⁹⁶ *Revista do Brasil*, n. 82, out. 1922, p. 106-109. (anexo, p. 9-12)

governador da cidade”. No início da crônica, o narrador introduz o discurso do outro por meio do gênero intercalado carta, escrita em francês, pelo comandante da marinha francesa ao governador do Rio de Janeiro, Francisco de Castro Morais. Depois de introduzir o discurso de outro na linguagem do outro, o narrador recupera as causas da invasão e suas conseqüências à população carioca.

O autor parte do aparecimento de uma reedição feita em 1922 do livro *Vie de monsieur Du Guay Trouin écrite de sa main*¹⁹⁷, escrito pelo próprio Du Guay Trouin. Organizado por Henri Malo, o livro apareceu na “Collection des Chefs d’oeuvre méconnus”, sendo que seus relatos já tinham sido objeto de várias edições em espanhol (1711) e no original (1712).

Por que teria João Ribeiro lido Duguay Trouin? Esse acontecimento cultural serviu de pretexto para o autor pôr em discussão os diferentes olhares de compreender o Brasil. Do vasto campo discursivo proferido pelo invasor, o historiador recortou a carta do oficial francês ao governador português do Rio, como elemento representativo de uma história pouco conhecida do nosso período colonial. Na verdade, encontra-se um apagamento desse período em que a administração portuguesa abafava e suprimia a força e a independência da população brasileira¹⁹⁸.

O autor não perdeu a oportunidade de discutir a questão da construção da identidade nacional, sempre polinacional, a partir de um fato concreto de nossa história e para isso a memória discursiva foi seu suporte fundamental. Ele não se desvencilhou da diversidade essencial da linguagem real, aceitou ouvir as várias vozes que falavam na esfera social.

A incorporação dessa carta traz com ela o *ethos* da autoridade da experiência de João Ribeiro, de seu saber histórico com a qual constrói e sustenta seu ponto de vista: “ainda está para ser escrita com serene

¹⁹⁷ Encontramos esta obra na biblioteca Sainte –Genéviève com o título: *La vie, les aventures et les memoires de monsieur Duguay Trouin*. Lieutenant-général des Armées Navales de France et commandeur de l’Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis.

¹⁹⁸ Dados obtidos em PRADO, P., *Retrato do Brasil*, p. 123.

imparcialidade a página da nossa história em que foi o Rio de Janeiro surpreendido pelo famoso *raid* de Du Guay Trouin”.

Ao introduzir o gênero intercalado, o autor acabou por construir um plurilingüismo social, uma vez que tem o discurso como objeto do discurso. João Ribeiro espalhou seu plurilingüismo desde o momento em que optou trazer o discurso do outro, em francês, para dialogar com as outras versões do ocorrido. O sentido do enunciado foi construído não somente no seu discurso interior, mas abarcando também a pluralidade do autor que o diz, no seu tempo e no seu espaço.

Em “O plurilingüismo no romance”, Bakhtin afirma que o gênero intercalado é “uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e de organização do plurilingüismo social no romance”. É papel dos gêneros intercalados introduzir no romance linguagens que desestratificam a unidade lingüística e aprofundam de novo a sua multiplicidade. Com freqüência, esses gêneros na estrutura romanesca conservam a sua elasticidade, a sua autonomia e a sua originalidade tanto lingüística quanto estilística. Isso não significa que sejam facilmente mapeados como ilhas demarcadas no conjunto do texto.

Na crônica “Du Guay Trouin e um avô de Bocage”, o engendramento do gênero intercalado se dá de forma explícita na organização discursiva, a carta é introduzida não para apoiar o discurso do autor, mas para servir de argumento ao projeto do intelectual em discutir criticamente a presença francesa no Brasil. Para analisar o gênero intercalado carta, é necessário retomar dois aspectos: o modo de introdução do gênero carta e o modo de intercalação do gênero e seu processo de transformação.

Quanto ao primeiro aspecto, no modo de introdução do gênero carta, o narrador a qualifica de “texto autêntico”. Ele retira do livro do corsário e a transcreve para o seu discurso, com as marcas características da carta: na introdução, aparece a quem o autor se dirige, “Monsieur”; em seguida o autor do enunciado refere-se a uma situação anterior, “Le Roi mon maitre voulant tirer raison de la cruauté exercée envers ses officiers et ses troupes

que vous fites prisonniers l'année passée [...]”. Na situação de interação, o leitor da crônica interpreta que a carta não tem caráter documental, está posta em diálogo com o todo do enunciado.

A carta perde sua relação direta com a realidade extraverbal do tempo em que foi escrita e com os enunciados de outros interlocutores. Está em jogo a avaliação que se tem do fato já ocorrido, não o já-dito no século XVIII. Isso permite que a carta desvie, parcialmente a fala do autor, substitua o seu discurso direto para além do discurso indireto e do bivocal. O autor, de maneira diferente de narrar em discurso indireto, não incorpora outras falas, desdobra-se enunciativamente, enuncia-se a partir de outras situações de interação, assumindo outra posição discursiva, incorporada à crônica. Não quer recontar o que disse Du Guay Trouin, que fará por si mesmo, deseja apresentar um outro ponto de vista sobre a invasão no Rio de Janeiro, reforçando a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade no gênero.

Essa pluritonalidade aparece no processo de intercalação e de transformação do gênero, constituindo-se numa das causas da dialogização mais ou menos marcada. A carta transfere-se da esfera político-histórica para a periodística e, conseqüentemente, muda de gênero. Ocorre o procedimento de reacentuação, isto é, transforma-se em ofício de intimação, assumindo um papel relevante na crônica, porque traz, em francês, língua intercalada, a assimilação da palavra do comandante da frota estrangeira, o seu tom imperativo. Tal procedimento auxilia na explicitação do conflito e das contradições do discurso do outro.

Como analisar a palavra de Du Guay Trouin? Segundo Bakhtin, há dois tipos de palavra que perpassam o discurso do outro: a autoritária e a eminentemente persuasiva, que são os modos de conceber a produção cognitiva da linguagem.¹⁹⁹ Saídos do mundo cotidiano, esses dois tipos de palavras ampliam-se no mundo ideológico em que prevalece a função de transmissão de caráter prático e não de representação.

¹⁹⁹ O conceito de palavra autoritária e eminentemente persuasiva é discutida no ensaio O discurso no romance, especificamente p. 142-148.

A palavra autoritária (dos pais, dos professores, dos adultos ...), explica Bakhtin, necessita de persuasão interior para a consciência, não carece de autoridade – à qual não se submete -, entretanto, com frequência é desconhecida socialmente pela opinião pública e pela crítica, e até mesmo privada de legalidade. A palavra autoritária não pode ser representada, somente transmitida. “Ela já foi reconhecida no passado. É uma palavra encontrada de antemão”²⁰⁰.

Bakhtin explica que a palavra autoritária permanece isolada, mais do que aspas, exige um destaque monumental como uma escrita especial, “freqüentemente, a palavra autoritária é a palavra de outrem em língua estrangeira”²⁰¹. Ela entra no enunciado como uma massa compacta que só pode ser confirmada por inteiro ou recusada na íntegra. Sua função é ínfima, aparecendo somente nas construções híbridas e nos gêneros intercalados. O fato de a palavra autoritária excluir uma representação artística faz com ela entre no romance (na crônica também) apenas como “um objeto, uma relíquia, uma coisa. Ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, em volta dela morre o contexto, as palavras secam”²⁰².

Podemos reconhecer essa palavra autoritária no ofício de Du Guay Trouin que entra como massa compacta, em francês antigo, sem possibilidade de diálogo. O flibusteiro, investido do poder do rei, exige explicações da crueldade exercida pelos oficiais portugueses no ano anterior, quando um outro comandante francês invadiu o Rio: Duclerc. Sua forma de dirigir-se a seu interlocutor é a seguinte:

Je n'ai point voulu vous sommer de vous rendre que je ne me sois vu en état de vous forcer, et de réduire votre ville et votre pays en cendres, si vous ne vous rendez á la discrétion du Roi, qui m'a commandé d'epargner ceux qui se soumettront

²⁰⁰ BAKHTIN, M., O discurso no romance, p. 143.

²⁰¹ Ibidem, p. 143.

²⁰² Ibidem, p. 144.

de bonne grâce, et qui se repentiront de l'avoir offensé dans la personne de ses officiers et de ses troupes. (anexo, p. 9)

Ao afirmar “não quis vos intimidar”, o invasor se faz tolerante e compreensivo e, portanto, se autolegitima com o poder de exigir do governador do Rio a devolução dos prisioneiros franceses, o pagamento de todos os habitantes da colônia por atos de desumanidade e o pagamento pelas dispensa do armamento que teve que vir ao Brasil. Frente a essa palavra autoritária, nenhuma tradução é permitida, ela serve de **reliquia** que entra na crônica para travar um conflito com o que é oficial.

A essa palavra autoritária, João Ribeiro opõe a palavra persuasiva do historiador, afirmando: “Ainda está para ser escrita com serene imparcialidade a página da nossa história em que foi o Rio de Janeiro surpreendido pelo famoso *raid* de Du Guay Trouin”. (anexo, p. 10) A crônica ganha expressão valorativa, pois o narrador recupera as diferentes vozes dos que compuseram a cena colonial, o governador, o bispo, o invasor e o povo.

Nessa situação de interação verbal, Bakhtin sublinha ser importante entender e interpretar as palavras dos outros, como uma “hermenêutica do cotidiano”.

A palavra interiormente persuasiva é uma palavra contemporânea, nascida numa zona de contato com o presente inacabado, ou tornado contemporâneo; ela se orienta para um homem contemporâneo e para um descendente, como se fosse um contemporâneo.²⁰³

Na fala cotidiana, há procedimentos de transmissão, que são variados, tanto na formação literário-estilística do discurso alheio como no enquadramento interpretativo. A palavra do outro, introduzida no contexto do discurso, estabelece com ele não um contexto mecânico, mas um amálgama (no plano do sentido e da expressão).

²⁰³ Idem, *Questões de literatura e de estética*, p. 46.

Bakhtin considera também, nesse processo, a evolução social e histórica da ideologia do homem: a escolha e a assimilação das palavras de outrem, para as quais ainda aponta regras e modelos dentro dos objetivos pedagógicos na qualidade de informações. Procura definir as próprias bases de uma atitude ideológica em relação ao mundo do comportamento, a palavra alheia pode surgir assim como autoritária ou interiormente persuasiva.

Nesta crônica, o autor procura instaurar uma palavra interiormente persuasiva. Na verdade, a história da invasão tem, no mínimo, duas versões: de um lado, a intimação do invasor francês e, de outro, a covardia portuguesa, que deixou o lugar mais difícil para a personagem principal, o país sitiado. Para entender o que se passou nesse período colonial, é preciso voltar atrás no tempo e para isso o suporte fundamental é a memória discursiva, mecanismo de retenção das informações. A reedição francesa em 1922 fez lembrar o passado não mais na única voz do conquistador, que foi devidamente condecorado no seu país, mas atualizar esse passado no hoje de maneira a não aceitar passivamente a narrativa homogeneizada pelo discurso francês.

O narrador organiza, então, uma construção seqüenciada dos fatos: o governador do Rio de Janeiro não foi tomado de assalto pela esquadra francesa, tinha conhecimento prévio da situação, porque sabia que Luís XIV vingaria o assassinato do corsário Duclerc (1710) e também fora avisado pelos ingleses desse ataque, assim “não era bem de surpresa o sentimento que despertara o ímpeto do ousado flibusteiro”.

Castro Moraes, no entanto, não fez nada para defender a cidade e Du Guay Trouin invadiu o Rio de Janeiro sem nenhuma resistência. Segundo João Ribeiro, a história oficial foi outra para justificar o fracasso histórico – a não defesa da cidade – na verdade, não houve nenhum nevoeiro como apareceu nos “nossos livros de história”, nada de tropas como afirmara o governador covarde, que “adjurou que defenderia a cidade até a última gota de sangue”, mas “metendo-se pelos mangues dentro foi parar à Iguaçu”, nem mesmo foi possível reclamar ao bispo, pois todos fugiram. Menos os pobres que resistiram como puderam, “ao saque da soldadesca”.

Nesta crônica, a finalidade discursivo-ideológica de João Ribeiro é manter viva a história do Brasil contada pela voz brasileira em busca da verdade, como dizia Mário de Andrade “estamos diante do problema atual, moral, humano de abraçar o Brasil”. Um texto curto que se compromete no projeto da construção de uma identidade nacional, mostra que sem memória não há história nem país. O autor retoma o discurso francês da invasão e o reconta, pois a composição da cultura brasileira tem a versão do invasor e a sua própria.

Na busca de compreendermos a presença francesa na construção da identidade brasileira, analisaremos as crônicas de cultura da seção “Crônica parisiense”. Nosso objetivo é recuperar as várias vozes que atravessam a composição da cultura nacional, apresentada pelas mãos de Sérgio Milliet.

3.1.2 O crítico Sérgio Milliet

Do lado de lá do Atlântico, esteve um paulistano melancólico²⁰⁴ a enviar seu cotidiano europeu para os intelectuais de cá, maneira de colocá-los a par da política e da cultura retratadas pelo movimento editorial da França do pós guerra. Nos três primeiros meses de 1925, Sérgio Milliet (1898-1966) retratou os acontecimentos relacionados a literatura, pintura, música, escultura e crítica parisiense para a *Revista do Brasil* da qual era secretário desde 1924. Como disse Yan de Almeida Prado, Milliet foi “uma espécie de professor de Modernismo”²⁰⁵, uma ponte entre os modernistas europeus e os escritores brasileiros.

Sérgio Milliet trabalhou na *RB* cuja sede ficava nos escritórios da Cia. Monteiro Lobato, como ele mesmo conta anos mais tarde: “Paulo Prado

²⁰⁴ O adjetivo foi empregado por ALAMBERT JUNIOR, F. C., Um melancólico no auge do modernismo: Sérgio Milliet. Uma trajetória no exílio. O autor explica: “Sérgio Milliet foi um ‘melancólico’ porque sua experiência e a postura intelectual que desenhou para si, ao longo de sua vida, engendraram uma forma particular de *ceticismo crítico*. [...] A melancolia chega a indicar um projeto intelectual, um lugar histórico”, p. 231-232.

²⁰⁵ PRADO, Y. de A. *A grande semana de arte moderna: depoimentos e subsídios para a cultura brasileira*, p.17.

assumia a direção da *Revista do Brasil* e desejava abri-la aos ‘revolucionários’ de 22.”²⁰⁶ Foi para lá levando uma formação européia que diferia muito da do diretor Monteiro Lobato com quem manteve relações tensas, que oscilavam entre as muitas críticas e alguns elogios.

Milliet ironizava o provincianismo de Lobato: “É um sentimental apaixonado [...] Dessa qualidade peculiar aos sentimentais, nasce sem dúvida a tendência para a caricatura mordaz que me irrita amiúde pela injustiça. Jeca Tatu é quase uma vingança pessoal”. No entanto, o crítico avalia que o estilo de Lobato “se ajustou aos velhos cânones, e camilianos”.²⁰⁷

Na *RB*, o crítico elogiou as qualidades de seu antecessor, sem empolgação:

*Já aproveitamos várias ocasiões para externar nossas idéias sobre o regionalismo na literatura. [Milliet cita Mário de Andrade na revista Ariel..] ‘... o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são contingente com que enriquece a consciência humana’. É o que realizou Monteiro Lobato em alguns contos.*²⁰⁸

No mês seguinte à falência da *RB*, em junho de 1925, a *Révue de l’Amérique Latine*, nº 42, publicou o conto “Um suplício moderno”, de *Urupês*, em versão de Sérgio Milliet, cujas divergências com Monteiro Lobato se apóiam no seu nacionalismo (voltado para o interior), no episódio Anita Malfatti (que Milliet não perdoou) e no desprezo de Lobato pela cultura erudita francesa. O crítico procurou revelar uma França de vanguarda, diferente da idealizada pela maioria dos escritores brasileiros.

Em sua trajetória intelectual, Milliet assumiu o ponto de vista de quem vê o Brasil como quem está de fora. Seu nacionalismo se distanciou do grupo da

²⁰⁶ MILLIET, S., Um sentimental apaixonado, p. 227-230.

²⁰⁷ Ibidem, p. 228-229.

²⁰⁸ Idem, Resenha do livro *As moreninhas de Cesidio Ambrogi*, p. 358.

RB, pois estava aberto ao mundo e a outras culturas. Não esqueceu suas raízes e ironizou a produção cultural ufanista. Na crônica “Trechos de um romance”, explica sua posição nacionalista, que acolhe a ambigüidade e a contradição próprias da dinâmica da vida e da comparação entre culturas:

*É preciso descer ao fundo, de vez em quando. Para limpá-lo. Sou brasileiro. Nas minhas aventuras tudo é nacional. Menos o cenário, por causa do meu ódio à cor local. Mas nacionalizo muito. Tenho convicções. O brasileiro é seguramente pior do que o inglês ou o francês. Porém é meu irmão. E entre um irmão canalha e um estrangeiro sublime, não hesito. Procuo o canalha. É meu irmão.*²⁰⁹

Esse intelectual atuante arregaçou as mangas na divulgação de escritores brasileiros, tendo traduzido para o francês os livros de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Monteiro Lobato, como forma de se manter presente no seu país. Ainda muito jovem, foi para a Suíça estudar Ciências Econômicas e Sociais na Universidade de Berna. Entrou em contato com o que havia de mais expressivo na cultura democrática e socialista das primeiras décadas do século passado, com representantes dos movimentos de vanguarda européia, principalmente franceses: Romain Rolland, Charles Baudouin, Cocteau, Ivan Goll e Léger.

Concluída sua formação universitária, Sérgio Milliet chegou a tempo de participar da Semana de Arte Moderna. Para ele “o Brasil estava em atraso de muitos anos; ademais, não vivera a grande guerra. Nadava-se em cheio no parnasianismo mais estéril (...) Isso quanto à literatura. Na Arte o academicismo dos salões oficiais de Paris”²¹⁰.

Em 1923, voltava a Paris. Tornou-se correspondente de revistas como *Klaxon* com poesias e de *Ariel*, com a crônica dos eventos musicais. Entre 1924 e 1925, foi secretário da *Revista do Brasil* e publicou uma série de textos críticos que “nunca foi exclusivamente de literatura ou de arte, mas guardou

²⁰⁹ MILLIET, S., Trechos de um romance. In: *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 113, maio 1925, p. 22.

²¹⁰ BRITO, M. da S., Quase verbete de Sérgio Milliet, p. 87-88.

sempre uma larga variedade temática, englobando as meditações sobre o cotidiano, os problemas sociais, a sua própria personalidade os seus sentimentos”²¹¹. De volta em fins de 1925, ingressou no jornalismo, trabalhou na revista *Terra Roxa e Outras Terras* e em órgãos públicos de cultura.

Homem das letras, de vasta cultura, Milliet foi secretário da Universidade de São Paulo, diretor do Departamento Municipal de Cultura e em 1943 passou a dirigir a Biblioteca Municipal, a convite de Mário de Andrade, que estava à frente do Departamento de Cultura, permanecendo no cargo até 1959. O crítico escreveu *Terminus Seco e outros Coktails* (1932), *Roberto* (1935) e os dez volumes de *Diário Crítico*, publicados entre 1944 e 1959.

Brasileiro de alma também européia, publicou na *RB* alguns artigos, resenhas e “Crônica parisiense”. Com sua aguda observação, teve uma significativa participação na revista, trazendo o ponto de vista das vanguardas na França, embora seus comentários sobre as artes estejam longe de ser um “amém Jesus” a esse mundo. Esse semidistanciamento aparece em suas crônicas, não tendo aceitado indiscriminadamente os livros que lia ou os espetáculos a que assistia.

- **Comentário na “Crônica parisiense”**

A seção “Crônica parisiense” apareceu em fevereiro²¹², março²¹³ e abril²¹⁴ de 1925. Mergulhado na vida intelectual e artística de Paris, é Milliet quem divulga aos leitores brasileiros o cotidiano das artes parisiense. Nas três crônicas, apresenta-lhes exposições de pintura e escultura, espetáculos de balé, entregas de prêmio Goncourt, filmes de vanguarda, o manifesto surrealista de André Breton e três pequenas editoras como *Kra* (que serviu à literatura surrealista mais revolucionária), *Stock* e *Plon*. Comenta também a produção de artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, Brecheret, Di

²¹¹ CANDIDO, A., Sérgio Milliet, o crítico, p.xi –xxx.

²¹² *Revista do Brasil*, n. 110, fev. 1925, p. 144-145. (anexo, p. 14-16)

²¹³ *Revista do Brasil*, n. 111, mar. 1925, p. 231-233. (anexo, p. 18-20)

²¹⁴ *Revista do Brasil*, n. 112, abr. 1925, p. 310-311. (anexo, p. 22-23)

Cavalcanti, Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Yan de Almeida Prado e outros que se instalaram em Paris para desenvolver pesquisas em arte moderna.

Num universo tão diversificado, as crônicas de Milliet apresentam um tom de ligeireza aparentemente eclético, pois trata desde o nacionalismo francês até publicações de novos livros e reedições. No entanto, sua vivência intelectual e seu objetivo ao escrever esses textos mostram ter assumido o papel de crítico que educava o olhar do público, colocado a par da atmosfera européia do pós-guerra.

Nessa tarefa, o gênero crônica adotou um tom flexível a respeito de vários assuntos sem que se detivesse em nenhum. Antonio Candido afirma que “sua crítica tem a coragem de *flutuar*. Flutuar no sentido de mudar livremente de posição e não de circular caprichosamente entre as idéias, esposando as mais diversas formas de interpretação e reivindicando o direito da diferença constante [...]”.²¹⁵

Essas crônicas constituem um discurso sobre o espaço artístico-cultural, no qual o autor constrói seu posicionamento a partir das relações valorativas que mantém com o mundo parisiense. Embora curtíssimos, os textos debruçam-se sobre uma vasta produção e mostram ter sua crítica estabelecido conexões que faziam sentido para os leitores brasileiros. Com esse *pot-pourri* do contexto francês, mostrou-se um crítico da arte e da cultura francesas, lançando um olhar severo sobre ampla gama de eventos. Em suas crônicas de cultura, deixa claro que nem toda produção francesa tinha valor e, mais, que nem tudo o que era bom para a França era para o Brasil. Sobre o nacionalismo francês, afirma:

O grande triunfo do nacionalismo francês é o estilo. Os jornais da direita são bem escritos e agradáveis. O mesmo não se dá com o órgão comunista L'Humanité, muito mal redigido. Consta, segundo o que me afirmou um bolchevista letrado,

²¹⁵ CANDIDO, A., op. cit., p. xix.

que Moscou desdenha e despreza os intelectuais. A ditadura “de baixo” é, em França analfabeta e estúpida. (anexo, p. 14)

Milliet era, como diz Antonio Candido, um “homem-ponte”, com os pés nos dois lugares; com um olho grudado em cada país, procura entender as raízes da cultura brasileira sem desdenhar as marcas da francesa. Cita diversos autores e salpica títulos e resumos ao longo das crônicas, como se fosse um programa de divulgação, já adotado por companheiros nos manifestos modernistas e em artigos na *Klaxon*. Essa apreciação do movimento cultural revela compromisso social com o projeto ideológico amplamente defendido nos editoriais da *RB*.

A análise dessas crônicas permite agrupar em quatro acentos apreciativos a crítica de arte, que se apresenta positiva em relação às obras da vanguarda européia; contrária aos comentadores de Anatole France; benevolente com respeito a escritores passadistas; e cuidadosa frente a Paul Valéry.

O primeiro acento refere-se à crítica positiva quanto às atividades literárias de poetas socialistas e de escritores surrealistas, aos quais chama de “superrealistas”. Elogia tanto o escritor surrealista, “quase *dada*”, Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945)²¹⁶, que publicara *Plainte contre Inconnu* (1924) pela *Nouvelle Revue Française*, quanto o humorista Thomas Raucat (1894-1976) com seu livro *L’honorable partie de campagne*, publicado com enorme sucesso, em 1924.

Alguns desses escritores eram conhecidos dos modernistas brasileiros, como observa no “Poema Giratório”²¹⁷ de Luís Aranha:

Um dia uma revista

Conheci então Cendrars

Appollinaire

Spire

²¹⁶ A importância desse autor foi demonstrada recentemente na tese de doutoramento de LECARME, J., *Drieu La Rochelle ou Le bal des maldits*.

²¹⁷ MARTINS, W., *História da inteligência brasileira*, p. 277.

Vildrac

Duhamel

Todos os literatos modernos

Mas ainda não compreendia o modernismo

Embaixador da cultura europeia no Brasil, divulga escritores estrangeiros, como o poeta alemão Franz Werfel (1890-1945), conhecido pelo poema “L’ami du monde”. Para valorizá-lo, compara-o a conhecidos poetas franceses como Charles Vildrac (1882-1971), André Spire (1868-1966), Marcel Duhamel (1900-1977) e Pierre-Jean Jouve (1887-1976). Não se furta de hipotecar solidariedade à militância política desses escritores: “A política internacionalista longe, porém, de edulcorar sua produção, dá-lhe vigor. [...] É preciso conhecer este poeta [...] pelas aspirações e pelo temperamento”. (anexo, p. 15)

Empenhado na divulgação de publicações literárias, Sérgio Milliet dá ênfase a textos sobre o pós-guerra. Entre eles, o romance *Mes amis* do pontilhista Emmanuel Bove (1898-1945), editado pela Ferenczi. Essa editora teve grande importância porque investia em “coleções populares”. O crítico resumiu o livro, mostrando a mísera vida de “um pensionista de guerra. A crueza dos detalhes, a realidade psicológica, o estilo direto, conciso, rápido, a banalidade voluntária do enredo, são qualidades grandes.” (anexo, p. 15) Para ele, Bove é um nome marcante.

A guerra retorna sob a ótica de Joseph Delteil (1894-1978). Participante ativo do grupo surrealista, publicou em 1924 o romance *Les Cinq Sens*. Afirma Milliet:

Delteil é um espírito extraordinário. Seu livro encerra as mesmas qualidades dos precedentes, ampliadas, porém, com mais vigor. Imagine-se a história de uma epidemia misteriosa de peste, invadindo o mundo após surgir inopinada e sorrateiramente de um tubo de cultura de micróbios perdido numa rua de Paris e esmagado pelo pé inocente de um transeunte pacato. A peste alastra-se. [...] O espírito, a verve, o

absurdo das situações, o inesperado das imagens verdadeiramente rutilantes, fazem desse romance uma das obras mais audaciosas da jovem literatura. (anexo, p. 19)

A presença de brasileiros em Paris como Brecheret, Tarsila, Anita, Yan e Di Cavalcanti é enfatizada. Milliet dá espaço a amigos franceses como o surrealista Cocteau (1889-1963), Paul Morand (1888-1976), que acabara de ter publicada uma edição de luxo de *Fleur Double* pela editora Emile Paul Frères, com gravuras de Daragnès, e Blaise Cendrars (1887-1961), que acabara de escrever *Feuilles de Route* (1924) e fizera uma dedicatória aos “bons amigos de S.Paulo”:

Em literatura a grande novidade é o livro de Blaise Cendrars, [...] que versa toda sua viagem ao Brasil. São anotações rápidas e cinematográficas, recheadas de raras imagens e apimentadas, às vezes, com o mesmo lirismo dos poemas de Du Monde Entier. A técnica do livro lembra Kodak. A mesma ausência total de literatura, a mesma maneira direta e quase seca de apresentar a emoção. Nenhum desenvolvimento, nenhum ornamento. Nem flores, nem rendas, nem perfumes de barbeiro barato. É a síntese absoluta, a simplicidade corajosa, a vontade firme de não ceder à tentação da melodia, da serpente estética.(anexo, p. 19)

Ao valorizar a obra moderna de Cendrars, o cronista aponta para as novidades literárias e visuais: a fotografia e o cinema em franca ebulição. O comentário focaliza três *flashes*: primeiro, “anotações rápidas e cinematográficas”; segundo, a técnica lembra *Kodak*; terceiro, “nenhum desenvolvimento, nenhum ornamento”. Os três instantâneos deixam claro o rompimento com as ornamentações retóricas (“flores”, “rendas” e “perfume de barbeiro barato”) que não competem com a imagem visual. Ao tomar emprestado a técnica que lhe serve, Cendrars seca a própria linguagem e passa a trabalhar com mais concisão.

Milliet rompe com a tradição de divulgar só o já-conhecido e o já-consagrado; dá ao leitor a surpresa do novo. O crítico-cronista assume a posição de pedagogo, pois enfatiza a diversidade de produções artísticas e culturais, à procura de que a arte moderna atinja o maior número de leitores, posição semelhante à de Oswald de Andrade: “que a massa coma o biscoito fino que fabrica”. Além de valorizar as novas formas literárias, chama a atenção para a visão cosmopolita do mundo, para o novo que causa estranhamento, para o diálogo com outros textos e para os movimentos migratórios que apareciam no momento do pós-guerra.

Com os comentários sobre *Feuilles de Route*, permite-nos recuperar o diálogo travado entre o poeta francês e os modernistas. Em três ocasiões, Cendrars esteve no Brasil: em 1923, ficou nove meses em São Paulo, voltou ainda em 1926 e 1927; entusiasmou-se com as cenas brasileiras; participou da célebre viagem às cidades históricas de Minas. No Rio, freqüentou o morro da Favela, e conheceu Donga e Manuel Bandeira. O poeta tornou-se, assim, um elo entre o velho e o novo mundo, “funcionando como mediador, entre os modernistas impregnados de um nativismo ainda um tanto indefinido em 1922, e seu anseio legítimo de atualização com a vanguarda”²¹⁸.

Nessa trajetória, tratar do escritor franco-suíço é recuperar as múltiplas vozes brasileiras que dialogaram com a voz francesa que tanto influenciou nossos escritores brasileiros, em especial, Oswald de Andrade. Na primeira edição de *Pau-Brasil*, publicado em Paris pela editora *Au Sans Pareil*, dirigida pelo poeta francês, o livro é dedicado a “Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”. Também encontramos a presença brasileira na capa de *Feuille de Route*, criação de Tarsila do Amaral: “o desenho *A Negra*, com a folha de bananeira em diagonal”.²¹⁹

Se a presença francesa é visível nos poemas e na prosa dos modernistas, a presença brasileira também foi significativa e vital para o europeu, como assinala Haroldo de Campos: “só que Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes

²¹⁸ MORAES, M. A. de, op. cit., p. 93.

²¹⁹ GOTLIB, N. B., *Tarsila do Amaral: a modernista*, p. 121.

aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à faiscante inspeção de superfície”.²²⁰

O segundo acento apreciativo recai sobre os comentadores de Anatole France devido ao endeusamento à figura do crítico literário que tinha morrido em 1924.

Os comentadores de Anatole France não deixam o mestre dormir em paz. Em um mês, dois livros! [...] Marcel Le Goff escreve Anatole France à la Bécellerie. Como é triste esse jazz-band vaidoso de recordações, como é melancólico esse “mexeriqueirismo” em volta de um túmulo. [...] Os jornalistas e os críticos são umas verdadeiras comadres. Pobre Anatole, tão aristocrata! Teve exéquias nacionais, teve estátua na escola comunista de Bobigny e agora caiu nas mãos dos comentadores.(anexo, p. 15)

Por meio de marcas discursivas, apreende-se como se organiza a desqualificação aos comentadores anatólios. Na expressão “Em um mês, dois livros!”, duas vozes se misturam: uma informa, outra ridiculariza, o que sinaliza a discordância do cronista quanto ao exagero das publicações em torno do assunto. Ao usar o discurso indireto livre, sem marcas expressas de quem disse o quê, Milliet transforma tanto Anatole France como seus críticos em personagens e narradores de um discurso ficcional.

A expressão “Pobre Anatole, tão aristocrata!” instaura um distanciamento entre o escritor que “recebeu exéquias nacionais”, ganhou “uma estátua na escola comunista de Bobigny” e aquele que caiu na boca de mexeriqueiros. Desqualifica o grupo de jornalistas e críticos ao compará-los a comadres: os formadores de opinião pública usavam fofocas como informações.

Numa gradação decrescente, continua a ridicularizar os críticos de Anatole, que não param de escrever sobre o autor. Vai além, imaginando que

²²⁰ CAMPOS, H. de, Uma poética da radicalidade, p. 34.

depois viriam “os gramáticos e, enfim, o domínio público com o séquito de edições baratas e o pirão dos erros tipográficos”.

Para entender a discussão em torno dos críticos, é preciso retomar, de maneira breve, a importância de Anatole, “leitura obrigatória na formação da geração modernista brasileira”²²¹, inclusive na de Oswald de Andrade:

*Meu tio Chico [...] partindo em viagem para a Europa, me perguntou o que queria que me trouxesse de lá. Falo-lhe na obra de Anatole France, meio encabulado do exagero do pedido*²²².

Anos mais tarde, no entanto, ao reler o crítico francês, o poeta modernista afirmava:

*Não posso esquecer-me do que foi a minha chegada a Paris no ano de 22, já depois de ter tomado parte aqui na Semana de Arte Moderna. Onde estavam os Anatole de minha infância? “Avez-vous giflé un mort” – gritava Aragon que nesse tempo era inteligente*²²³.

Em 1924, o Brasil ainda tinha na lembrança a presença de Anatole, no Rio, em 1909. Foi recebido pelo presidente da Academia Brasileira de Letras, Rui Barbosa, em sessão de honra, e em seguida em São Paulo por José Veríssimo. Considerou o Brasil “como uma transplantação feliz da raça latina, circunstâncias que muito nos desvaneceram, reforçando a certeza de que éramos gregos, éramos de fato latinos.”²²⁴

Na verdade, era grande a influência de Anatole France entre leitores e escritores brasileiros. Nada ingênua a preocupação de Sérgio Milliet com o que chamou de “crítica de comadres”:

As obras de crítica foram numerosas esse mês. Mais quatro volumes sobre Anatole France (coitado!) cujos títulos seguem:

²²¹ CAMPOS, R. S., Anatole France nos anos 40, p. 95.

²²² ANDRADE, O. de., *Um homem sem profissão*, p. 47

²²³ Idem, *Do pau-brasil à antropofagia e às utopia*, p. 191.

²²⁴ BROCA, B., *A vida literária no Brasil*, p. 107.

Anatole France est-il un grand écrivain? por René Johannet (ed. Plon), Anatole France philosophe sceptique por Henri de Noussaune (ed. Peyronnet), La vie et les opinions de Anatole France por Jacques Roupon (ed. Plon) e Conversations avec Anatole France por Nicolas Ségur (ed. Fasquelle).(anexo, p. 23)

A citação de uma seqüência de títulos com um único comentário “(coitado!)” aponta mais uma vez para o tom irônico com o qual se refere a esse grupo de críticos, reprovando a exploração feita em torno de um morto.

O terceiro acento apreciativo recai sobre a crítica benevolente aos escritores passadistas ou aqueles que não construíram carreira literária. Entre eles, encontramos André Maurois (1885-1967), escritor típico do século XIX que, em 1925, concorreu ao prêmio Goncourt e o acabou perdendo para Thierry-Sandre (1890-?), autor do pouco conhecido *Le Chèvrefeuille*.

Outros nomes aparecem como o de Mac Orlan (1882-1970), Maurice Barres (1862-1923), Dr. Voinevel, médico de Remy de Gourmont, Jacques Bainville (1879-1936), Panaït Istrati (1884-1935), escritor envolvido com as causas sociais dos trabalhadores portuários, Francis Carco (1886-1958) e “a velha Colette [...] apesar dos seus cinquenta invernos, continua a parir com constância e regularidade”.

O último acento apreciativo recai sobre a poética de Paul Valéry (1871-1945). Sérgio Milliet comenta a reimpressão de *Eupalinos ou l'Architecte* (1921), recomenda a leitura e valoriza o inegável talento do escritor e sua influência mas, na contramão da crítica francesa, afirma não gostar de Valéry. Cabe um questionamento a tal afirmação: o que leva o crítico brasileiro a acreditar que um dos maiores poetas da França anda por “mau caminho”?

A princípio parece tratar-se de uma afirmação difícil de ser compreendida. Mas não; essa posição encontra respaldo numa compreensão valorativa do momento que vivia a poesia moderna. Para Milliet, os valores e as escolhas da poesia deveriam estar relacionadas às questões sociais, numa expressão de versos soltos e livres, como vimos anteriormente à influência de

Cendrars. Assim, é possível encontrar sentido na posição do crítico que vê em Valéry um neoparnasiano exacerbado. Encontramos em Manuel Bandeira posição semelhante à de Milliet, que tratou desse assunto com o amigo Mário de Andrade. O poeta paulista, no entanto, faz suas ressalvas a postura tão radical:

*Você pode falar que não gosta de Valéry, suponhamos porém só por causa da influência que você sabe ele tem na França e porque ele está perto e tomando parte na mesma luta que você ou que nós, você é incapaz de falar que ele não tem espírito moderno ou você cairia na pregação de Graça quando mostrou que o espírito moderno era ele.*²²⁵

Milliet demonstra que lê o poeta francês com atenção: “Paul Valéry é o antípoda dessa concepção.[referia-se à posição de Picabia-Satie] É o homem da Estética com um E maiúsculo. Sua obra edifica-se sobre os alicerces apodrecidos do velho classicismo. Classicismo de forma que não devemos confundir com o classicismo de fundo para o qual tende a arte moderna.” (anexo, p. 19)

Essas considerações expressam a posição de quem conhece a figura intelectual do consagrado poeta e do complexo pensador, para “quem o desenvolvimento das várias áreas de investigação científica é, por assim dizer, sentido e refletido nas reflexões não apenas sobre a poesia, mas ainda sobre o próprio movimento das idéias gerais do tempo”.²²⁶ Em *Eupalinos*, Valéry escreve sob a forma de diálogo e traz personagens platônicas para seu texto: Sócrates morto e seu fiel amigo Fedro. Em forma elegante, com alusões eruditas, é o texto da maturidade do poeta. Ao assumir a marca de seu tempo, distanciando-se dos valores clássicos, Milliet não compreendeu a modernidade do poeta francês.

A ruptura com o passado exigiu, aos modernistas, acertos, incorporações e permutas. Nessa direção, o crítico foi um incansável debatedor

²²⁵ MORAES, M. A. de, op. cit., p. 322.

²²⁶ BARBOSA, J. A., Paul Valéry e a comédia intelectual, p. 261.

dos acontecimentos político-culturais de 1924/25, frente aos leitores da *RB*. Em suas crônicas de cultura, aparece o discurso que polemiza com diferentes vozes, forma indispensável de compreender o significado sócio-histórico da cultura nacional. Ao ser comentada pelo intelectual, a produção cultural francesa representa a palavra do outro, colocada frente a frente com outra cultura, fator fundamental na formação da identidade brasileira.

A seguir, será discutida a presença francesa em busca da identidade brasileira na crônica “Cousas do Tempo”, que discute os vários enfoques da crítica brasileira do início do século XX. Numa retomada da forma francesa de Remy de Gourmont, confrontam-se as duas culturas.

3.1.3 A discreta presença de Rodrigo de Andrade

O contista e crítico mineiro Rodrigo Melo Franco de Andrade (1893-1969) colaborou algumas vezes na *RB* da primeira fase. Em 1925, quando Chateaubriand comprou a revista de Monteiro Lobato, foi convidado para ser redator-chefe. Fez campanha em favor do Modernismo com a colaboração dos principais representantes do movimento. Amigo dos modernistas, usou com Manuel Bandeira o pseudônimo *Esmeraldino Olímpio*, literato meio grave, meio ridículo, inventado por Gilberto Freyre ao tempo em que o escritor mineiro dirigia a *Revista do Brasil*, na sua fase carioca. Manuel Bandeira explica: “Quando um de nós queria fazer ironia e se *payer la tête* de alguém escrevia em estilo de Esmeraldino Olímpio e assim se assinava”.²²⁷

Em 1936, por indicação de Mário de Andrade, no tempo do Ministro Gustavo Capanema, foi nomeado diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no qual permaneceu até o fim da vida. No mesmo ano, estreou com o único livro de contos, *Velórios*, conseguindo lugar definitivo em nossa literatura moderna. Para Otto Maria Carpeaux, o autor ficou conhecido como crítico, incluído na lista de Bandeira pelo seu trabalho na área de história da arte, pois, além de estudos sobre monumentos históricos e

²²⁷ MORAES, M. A. de, op. cit., p.387.

arqueológicos no Brasil, foi o coordenador do volume *As artes plásticas no Brasil*.

- Entre a imitação e a paródia em Sobre “Cousas do tempo”

João Ribeiro afirmou certa vez que “Ou a Academia se renova, ou morra a Academia”. Tal afirmação bem podia ser a epígrafe para a crônica de Rodrigo de Andrade, porque “Sobre ‘Cousas do tempo’ (Diálogo de Amadores)”²²⁸ põe em pauta a discussão dos candidatos à Academia Brasileira de Letras. Para tal intento, o cronista mantém uma estrutura dialógica com dois outros textos: “Diálogo do Sr. Bergeret na América”, crônica do livro de Tristão da Cunha e “Epilogues”²²⁹ de Remy de Gourmont (1858-1915), publicadas na revista *Mercure de France*. Importante veículo de divulgação do início do século, foi criada em 1890, passando por vários editores, circula até este início de século XXI.

O autor francês participou desde o segundo número da revista, exercendo papel significativo na difusão e na transformação herdada do Simbolismo, abriu espaço no periódico a jovens escritores como Valéry, Proust, Maeterlinck e Mallarmé. Como diretor, Gourmont criou uma seção intitulada “Lettres Brésiliennes” e, por indicação de Graça Aranha, convidou Tristão da Cunha²³⁰ para o cargo de crítico de literatura brasileira. O escritor, no entanto, manteve uma contribuição bastante irregular que começou em 1908.

Essa caracterização da esfera de circulação é necessária porque Rodrigo de Andrade retoma a forma dos diálogos da crônica francesa e da crônica brasileira para pôr em discussão a polêmica quanto às diferentes

²²⁸ *Revista do Brasil*, n. 94, out. 1923, p. 156-165. (anexo, p. 25-34)

²²⁹ Sob a rubrica *Épilogues*, as crônicas apareceram em quase todos os números da *Revue Mercure de France* durante o período de 1906 a 1910.

²³⁰ Pseudônimo de José Maria Tristão Leitão da Cunha (1878-1942), poeta, ensaísta, contista, jornalista, advogado e crítico de literatura brasileira da *Mercure de France*. Foi colaborador da *Gazeta de Notícias*, de *O Jornal*, *O Dia*, *Revista do Brasil*, *Revista Brasileira*. Em 1922, no livro *Cousas do tempo*, reuniu vários ensaios sobre Letras Brasileiras, Joaquim Nabuco e Graça Aranha.

concepções de crítica literária. Toma como pré-texto a candidatura do escritor carioca à vaga de Rui Barbosa para a Academia Brasileira de Letras e na qual ele perdeu para o adversário Laudelino Freire (filólogo sergipano, 1873-1937). Esse fato aconteceu no dia 16 de outubro de 1923.

A presença de outros discursos no texto aponta tanto para a constituição textual quanto para a produção do leitor, porque está dialogando com aqueles que conheciam a *Mercure de France*, Charles Maurras, Sainte-Beuve, o livro de Tristão da Cunha, a vaga na Academia Brasileira de Letras e com aqueles que partilhavam da polêmica sobre a eleição à Academia. Leitores dispostos a discutir sobre a crítica literária brasileira.

Já a composição do título se dá com um nome entre aspas e o subtítulo entre parênteses. Nada por acaso essas diferentes formas de integração do já-dito, uma vez que o autor explora, no título, fatos já registrados pela memória do leitor, isto é, a publicação do livro de Tristão da Cunha em 1922 e, no subtítulo, o título das crônicas de Remy de Goumont. Esses dois nomes, apresentados sob a forma de aspas e parênteses, são elementos que conduzem a dois pressupostos: ou os parênteses explicam o título ou os ironiza, fazendo uma menção a aqueles que se dedicam a arte de criticar por prazer.

De qualquer maneira, o autor propõe algumas digressões ao leitor: trata-se do livro de Tristão da Cunha ou das crônicas de Remy de Gourmont; a combinatória de formações discursivas distintas no título (discurso do escritor brasileiro, discurso de autor francês, discurso do narrador) funciona como argumentação indireta ao que será narrado. A enunciação do narrador, que integra uma outra enunciação na sua composição, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais, criando uma tensão entre os diferentes pontos de vista do que se entende por crítica literária.

A escolha de um tipo de estruturação dialógica está longe de ser um pretexto para agradar o leitor. Ao contrário, o narrador traz um movimento entre duas diferentes abordagens da crítica, o que acaba por assumir uma posição diante da instituição representativa da cultura das letras: a ABL. Para levantar a

polêmica entre as diferentes posições, o autor utiliza-se da estratégia discursiva do diálogo em que o **eu** do narrador se afasta da cena enunciativa e faz emergir ficcionalmente a fala de dois críticos: M. Desmaisons, defensor das qualidades do escritor Tristão da Cunha, leu seu livro e encontra nele qualidades, e M. Delarue, crítico de grande expressão argumentativa contra a seleção dos escritores que participaram da coluna de Tristão de Cunha na *Mercure de France* e, conseqüentemente, entraram para seu livro.

Antes de o colóquio começar, o narrador faz uma apresentação dos dois senhores que mantiveram longas discussões sobre as coisas cotidianas na pena irônica de Remy de Gourmont. Ele explica que as personagens tinham o prazer de “tecer comentários à margem da vida”, até a morte prematura de seu mestre, epíteto dado pelo narrador. O autor, por seu turno, adota também uma estratégia irônica ao introduzir as vozes das personagens por meio de uma invocação vinda do além e, desqualifica a voz de cada personagem, pois considera-a “monótona” e “dessorada”, isto é, uma voz sem tom e sem sabor. O narrador acredita que eles perderam “o encanto, a graça, o imprevisto, a sutileza, a perversidade amável” da forma antiga dos diálogos de Remy de Gourmont, que tanto o encantava.

(...) a atividade dos centros teosóficos, multiplicando-se pelo mundo, veio trazer-nos a esperança de invocar-lhes os espíritos fugazes. Foi assim que pudemos recolher um novo diálogo dos conhecidos ‘amadores’, travado de certo a um canto discreto dos Campos Elíseos, à sombra de algum loureiro translúcido do au-delá. (anexo, p. 25)

Há o cruzamento de dois enunciados: a forma antiga do escritor francês, sem a sua presença e a forma atualizada do autor, que põe Tristão da Cunha (TC) na pauta de discussão da crítica. A crônica se tece em três diferentes níveis de enunciação: um do narrador, que parte do fato real que desencadeou a crônica, outro das personagens, que parte do campo ficcional para discutir o fato real, e o nível do leitor que não existe *a priori*, o texto cria um interlocutor

real, para quem está dirigido. São leitores que poderão compreender o discurso irônico e polêmico tecido ao longo da crônica.

Do real ao ficcional e do ficcional ao real, o narrador parte de um fato verídico e o apresenta num mundo representado, a fim de condenar duramente a candidatura de TC e as razões que o levaram a isso. Todas as posições críticas são de responsabilidade de uma instância inscrita no discurso, M. Delarue. O narrador dá voz aos dois enunciadores do além túmulo – M. Delarue e M. Desmaisons – e, nesse espaço discursivo, instaura-se o diálogo, como um simulacro da estrutura da comunicação criado no interior do discurso, passam a discutir sobre os acadêmicos e a crítica brasileira.

A crônica é narrada em primeira pessoa, criando uma máscara narrativa na qual o narrador ao mesmo tempo se esconde e se mostra:

Ouvimos, pois, mais uma vez, a M. Delarue e a M.Desmaisons. Do “outro lado”, porém e através a voz nasalada de um médium veio a deles monótona e dessaborrida.[...] Vale, contudo, reproduzir-lhes o colóquio, por ter como objeto o Sr. Tristão da Cunha. E só por isso.
(anexo, p. 25)

Nesse momento, o narrador delega voz aos dois interlocutores, criando um simulacro de conversa, pois ela é anterior ao momento da narração. No entanto, os verbos dos dois interlocutores ficam no presente, aparecendo na situação de enunciação narrada pelo narrador. Cada um deles tem um turno de fala, marcado por dois-pontos e por travessão, o que marca a fronteira entre os discursos.

M. Desmaisons: - Andas desconsolado ainda com o que vês aqui?

M. Delarue: - Sim, talvez ... Mas o que vê de grotesco e aborrecido basta a desgostar-nos do que possa existir aqui de interessante.

M. Desmaisons: - Ao contrário. O que há de mau serve a realçar o que há de bom. Conheces o Sr. Tristão da Cunha?
(anexo, p. 26)

A construção do discurso direto cria um efeito de sentido de realidade, como se a conversa estivesse acontecendo e o narrador só estivesse repetindo o que os interlocutores disseram. E eles passam a discutir sobre quem deve ocupar a cadeira de Rui Barbosa: o crítico ou o gramático? M. Delarue está indignado:

M. Delarue: —Não há lugar para ele, na ilustre companhia. Ali têm assento alguns homens de espírito, que já são considerados intrusos. É absurdo, pois, pretender acrescentar-lhes o número.[...]

M. Desmaisons: — E que importa isso?

M. Delarue: — Há o perigo da confusão e o de ser o Sr. Tristão da Cunha eleito, que é mais sério. (anexo, p. 26)

No contraponto, M. Desmaisons mostra que não há razão para essa tristeza, porque a função do crítico no Brasil exige certa dose de ingenuidade. Justifica suas afirmações com citações retiradas de “Sobre ‘Cousas do tempo’ ”²³¹, e se opõe a seu interlocutor, que não tinha lido o livro, por não concordar com a postura crítica do autor brasileiro.

O livro de Tristão da Cunha traz ensaios sobre obras brasileiras divulgados anteriormente na secção da *Mercure de France*. Para o crítico Brito Broca, com essa coluna “teríamos, pelo menos, a ilusão de que os franceses tomariam conhecimento de nossa existência”,²³² mas ele se pergunta até que ponto essas “Lettres Brésiliennes” teriam despertado interesse do público ou dos escritores franceses. Na visão do estudioso, as obras brasileiras editadas em francês seriam obras de serviço diplomático e não

²³¹ No livro *Cousas do tempo*, que pertence ao acervo do IEB, há uma *marginalia* importante na página de rosto, escrita a lápis por Yan de Almeida Prado: “Livro fantasticamente démodé. Os assuntos, pensamentos, maneira de ver, admirações, tudo out of fashion. Todavia o crítico literário sutil e penetrante. Ve sutor altra crepidam, digi, arremedando o meu prezado mestre e amigo Tristão.”

²³² BROCA, B., *A vida literária no Brasil – 1900*, p. 255.

de difusão cultural. Parece que é a questão discutida pelas duas personagens francesas.

M. Desmaisons argumenta que o escritor se interessa por todas as manifestações literárias invariavelmente da mesma maneira, “como documento literário”. Nesse momento do colóquio, aparecem as citações intercaladas, interrompendo o curso do diálogo, quebrando aparentemente uma unidade predeterminada.

Na fala de M. Delarue, as citações de Remy de Gourmont aparecem entre aspas e pautam-se em torno da diferença entre crítico e romancista, a fim de argumentar que ser crítico ou romancista não apresenta demérito nenhum, porque nos dois casos ocorre processo de criação: “É difícil admitir que Taine haja sido menos criador que eu contemporâneo no tempo Octave Feuillet, ou, se nos quisermos elevar às culminâncias, que Aristóteles tenha sido menos criador do que Shakespeare, seu contemporâneo no espaço”. Ele cita quatro falas do Sr. Charles Maurras²³³ sobre a posição criadora do crítico, trazendo-as como argumento de autoridade, amplia com a citação de trechos do diálogo de Sócrates sobre a importância da função literária.

M. Desmaisons, ao contrário, mostra o quanto a crítica é um “gênero parasitário”, por não exercer uma função criadora. Duas posições polêmicas são traçadas a partir de citações explícitas que aparecem como forma de exposição do já-escrito. Esse procedimento produz um efeito irônico porque, com tantas recuperações de discursos de críticos franceses e gregos, as personagens não chegam a um consenso sobre as qualidades de escritor ou crítico de Tristão da Cunha. “- Essas razões não me convencem ainda. Não vejo como possa o crítico criar, à maneira de um pequeno deus, como o poeta e o romancista. Tirem-lhe os livros e ele estará impotente”. (anexo, p. 28)

²³³ Charles Maurras (1868-1952) fez excelentes estudos clássicos em Aix-en-Provence, mas não foi à universidade. Em Paris, começou como jornalista. Sofreu influência do pessimismo de Schopenhauer, do determinismo de Taine e do positivismo de Augusto Comte. Crítico literário, denunciou o romantismo não como estética mas metafísica. Foi crítico da *Revue Encyclopédique*, na qual escreveu três artigos sobre Rimbaud. Teve ampla atuação na vida política e social da França. Participou da revista *L'Action Française* desde seu primeiro número.

Os interlocutores voltam à análise de “Cousas do Tempo”. M. Delarue retoma o título que as coisas do tempo devem ter uma força demolidora frente às instituições estrangeiras, se “for uma obra honesta da crítica no Brasil”. Seu parceiro lhe avisa que não é esse o enfoque do livro, ele está “em busca da meditação, à sombra de uma árvore boa”, que não apresenta uma crítica demolidora dos livros que analisa, podendo ser chamado de moralista. Quanto à obra, mostra que ela teve boa repercussão na imprensa.

M. Desmaisons resume alguns artigos do livro como o dedicado a Isadora Duncan²³⁴ e ao escritor Graça Aranha, fazendo citações integrais do texto discutido. Ao tratar de uma bailarina norte-americana e de um escritor consagrado, o cronista polemiza dois pólos de influência cultural: a novidade do balé estrangeiro e a presença ativa do autor de Canaã na vida cultural brasileira, membro da Academia Brasileira de Letras, além disso amigo do crítico carioca.

A polêmica cresce com o argumento de M. Delarue que diz que tratar da dançarina é “manifestação de snobismo”, pois o público carioca gosta mesmo de maxixe, assim aplaudir Isadora Duncan é uma maneira de imitar as platéias estrangeiras. Para o narrador, também o artigo sobre Graça Aranha apresenta uma concepção vaga de arte.

A forma dialogada que assume a crônica forja um discurso polêmico em que se representam, de forma ficcional, os diferentes modos de encarar a crítica brasileira. Emergem as contradições que existem entre as várias abordagens para escolher bons e maus escritores, dentro e fora da academia.

Desmaisons e Delarue representam a dupla face de uma só personagem: a crítica literária. O primeiro é a representação da voz francesa, que aceita a divulgação superficial da literatura brasileira, achando que o Brasil tem uma produção literária quase medíocre. O segundo é a voz brasileira, que sabe

²³⁴ Isadora Duncan, norte-americana, obcecada pela Grécia Antiga.

que há excelentes escritores brasileiros que não foram selecionados para circular na revista francesa.

Essa caracterização recupera o conteúdo do enunciado: é preciso, também, analisar a elaboração sintática e estilística da crônica. Ao organizar as réplicas no texto, Delarue cita o discurso dos críticos franceses, Maurras (4) e Gourmont (2), enquanto que Demaisons cita Sainte-Beuve²³⁵ (1), Tristão da Cunha (12) e Graça Aranha (1). O número de citações que integra a composição indica uma mistura de discursos dentro do discurso de cada personagem, de modo que “a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo”,²³⁶ isto é, em cada momento um interlocutor enuncia seu ponto de vista, dialogando com seus pares intelectuais.

Aos poucos, as personagens saídas da crônica francesa entram para a brasileira, como críticos que conhecem não apenas o livro que analisam, mas o quanto Tristão da Cunha diluiu a produção literária de seu país. Escreve, em francês “puro”, sobre seus amigos e não sobre os melhores escritores da época.

Bakhtin explica que esse processo de réplica, organicamente fundido na unidade da apreensão ativa, só pode ser isolado de maneira abstrata. Assim, a compreensão de significado dos discursos diretos não pode ficar divorciada do contexto histórico em que o autor está inscrito. A crônica de Rodrigo de Andrade traz o velho tema da eleição à Academia Brasileira de Letras, sendo que para essa escolha não apenas a produção literária do candidato é contemplada, e sim todo o conjunto de seu pensamento.

²³⁵ Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) foi jornalista oficial do Império. A maior figura da crítica do século XIX, atividade em que conheceu várias fases, foi vítima de censuras diversas e particularmente da célebre *Contre Sainte-Beuve*, de Proust. Valorizava Victor Hugo e outros amigos românticos. Desenvolveu um trabalho eminentemente subjetivo, mas não se omitiu de sublinhar a importância da pesquisa erudita e da documentação sobre autores de quem se queria falar. Para ele, o verdadeiro papel da crítica era julgar e aconselhar os escritores contemporâneos. Dados retirados de LAFFONT & BOMPIANI, *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, p. 2827-8 e ENGEL, V., *Histoire de la critique littéraire des XIXe. et XXe. siècles.* .

²³⁶ BAKHTIN, M., VOLOSHINOV, V. N., *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 144.

A crítica se organiza sob dois procedimentos discursivos: imitação à forma francesa de *Epilogues* e paródia à crônica “Diálogo do Sr. Bergeret na América”, publicado em “Cousas do Tempo”. O autor apropria-se da forma e dos nomes das personagens do discurso do outro, imitando a forma e o estilo do escritor francês Remy de Gourmont.

Na crônica de Tristão da Cunha, trata-se de uma conversa entre duas personagens que representam posições antagônicas do Brasil, estão nos jardins da Beira-Mar e conversam além túmulo. O pretexto para a discussão é o que Anatole France encontrará no Brasil. Para uma personagem, ele encontrará a natureza maravilhosa e para a outra, uma arquitetura horrorosa que tenta imitar a européia. Ao parodiar o discurso do outro, Rodrigo de Andrade zomba o modo de Tristão da Cunha ver, pensar e falar o Brasil; põe-se em jogo um discurso parodístico que serve para discutir novas formas de elaborar a cultura brasileira. O conteúdo é posto sob uma outra ótica: há uma recriação de um novo objeto, um texto criado em cima de um outro texto para criticar a incapacidade da crítica brasileira de ter julgamentos próprios.

O tema da paródia aparece na possibilidade de se identificar o já-dito e é preciso caracterizar esse conceito na teoria bakhtiniana de paródia. Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, o estudioso russo desenvolve a questão da estilização e introduz a idéia de que a paródia inicia uma contestação de estilos, de linguagens e de ideologias, participando do fato da renovação das formas (muito estudado pelos formalistas russos, com destaque para Tynianov). No capítulo intitulado “A pessoa que fala no romance”, Bakhtin define a paródia introduzindo o conceito de “estilização paródica”. Essa forma de “estilização” introduz uma divergência entre discurso estilizado e discurso estilizante e tem como alvo suscitar a destruição desmascaradora do primeiro pelo segundo:

Num outro tipo [de estilização] de aclaramento recíproco internamente dialógico das linguagens, as intenções do discurso que representa não estão de acordo com as do discurso

representado, resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora. Assim é a estilização paródica.

No entanto, esta estilização paródica só pode criar uma imagem de linguagem e um mundo que lhe corresponde, coma única condição de que não seja uma destruição elementar e superficial da linguagem de outrem, como na paródia retórica. Para que ela seja substancial e produtiva, a paródia deve ser precisamente uma estilização paródica, isto é, deve recriar a linguagem parodiada como um todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial indissolúvelmente ligado à linguagem parodiada.²³⁷

Bakhtin se interroga sobre o valor da paródia e suas implicações culturais e ideológicas. A paródia possui então um caráter ambivalente: princípio de “destruição”, ela traz nela mesma o germe e a regeneração do estilo que ela sanciona. Esse conceito envolve um estudo antropológico de posturas sociais, políticas e culturais.

No fim da crônica, o princípio de destruição do estilo de Tristão da Cunha se reveste de uma síntese da mesma idéia repetida ao longo de todo o texto:

M. Desmaisons: — Entretanto o Sr. Tristão da Cunha apresenta-nos vários escritores de incontestável merecimento, entre os seus jovens patrícios. E, entre os da geração anterior, em ensaios magistrais de luminosa crítica, ele aponta-nos algumas figuras distintas, como o Sr. Alberto de Oliveira, o Sr. Afranio Peixoto, o Sr. João Ribeiro ou o Sr. Mario de Alencar. De cada um destes, o autor de “Coisas do Tempo” define o gênero de inteligente e o estofa pessoal com visão segura e penetrante. [...] Mas eu vou emprestar-te o livro...

²³⁷ BAKHTIN, M., *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, p. 160-161.

M. Delarue: — Ainda bem. Seria melhor que o tivesse feito desde o princípio. Andaste à roda do assunto e a tua facúndia me deixou no vago.

M. Desmaisons: — Nunca se fala com propriedade do que se estima muito.

M. Delarue: — Há pouco dizias o inverso. Estás contraditório: pareceste com os homens.

M. Desmaisons: — Ficaste impertinente: pareces brasileiro.
(anexo, p. 33-34)

As palavras do outro se revestem de uma apreciação valorativa irônica frente à crítica brasileira. A crônica é um conjunto de trechos da crítica francesa e da brasileira, reproduzindo o discurso do outro no seu estilo. Esse artifício tem uma função crítica porque utiliza o mesmo procedimento, à moda francesa, para discutir a produção literária brasileira e também opor-se a julgamentos pessoais sobre o objeto literário. A presença francesa ao longo do texto serve de contraponto para se criticar a crítica brasileira.

3.1.4 Considerações parciais

As seis crônicas analisadas focalizam a presença francesa na História, nas artes e na crítica brasileira. João Ribeiro, Sérgio Milliet e Rodrigo de Andrade abordam o tema do nosso vínculo e da dependência frente ao espaço sociocultural francês. No diálogo tenso com a cultura alheia, tecem pontos, ainda que provisórios, que auxiliam a construção da identidade nacional. Revisam a influência da França, uma dominação quase incontestada, e também as invasões do passado histórico e do presente cultural, propondo uma releitura dessa presença na vida brasileira. Acontecimentos aparentemente fortuitos viabilizam novas propostas na direção de formar um país feito por seus cidadãos e capaz de abarcar a pluralidade de expressões políticas, sociais e culturais.

Estratégias discursivas como a paráfrase, o gênero intercalado, os comentários, a imitação, a paródia e a citação recuperam o já-dito e o já-escrito. Tais procedimentos não aparecem como erudição (no sentido de invocar autoridade cultural) nem como ornamento. São formas de dialogar com os valores estabelecidos, de discutir a palavra do outro (que está fora); estabelecem, enfim, uma interdiscursividade com seu momento histórico-ideológico.

No estilo do gênero das crônicas culturais, os textos mantêm uma estrutura de acabamento do enunciado e uma interlocução com o leitor da revista na medida em buscam o encontro dialógico de duas culturas. Na perspectiva da alteridade, os autores relêem os textos franceses, mas não propõem fusões. Procuram aspectos novos na reformulação de nossa identidade, não mais a partir da perspectiva do outro, que nos idealiza exóticos, mas de uma visão autóctone, de que o paraíso tropical não é aqui.

3.2 Estudo da presença brasileira: memória e discurso

Na década de 1920, muitos intelectuais e escritores reconheceram que os caminhos de construção de uma cultura nacionalista passavam pelo levantamento da tradição cultural brasileira. Autores de artigos e ensaios sobre a brasilidade também fizeram publicar algumas crônicas de cultura, em que procuraram recuperar aspectos cotidianos de diferentes estados como, por exemplo, Rio Grande do Norte, Rio de Janeiro e São Paulo.

Sob a segunda matriz – presença brasileira, estabelecida neste trabalho – foi possível agrupar cinco crônicas, escritas por Martim Francisco, Gastão Cruis, Câmara Cascudo, Frederico Villar e Orlando Machado. São pequenas histórias sobre a vida cotidiana e, ainda que de modo fragmentado e com estilos pessoais, esquadrinham retalhos da realidade brasileira, trazendo diferentes faces e vozes, de políticos, sertanejos, escritores, acadêmicos e marinheiros.

Segundo Antonio Candido, “os decênios de 20 e 30 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”.²³⁸ Essa relação entre representação e realidade social está presente nas crônicas analisadas, porque os autores as constroem a partir de diferentes vivências ocorridas na cidade, no sertão ou no mar. Partem do já-lido, do já-ouvido ou já-vivido pelo outro para contarem o modo de o brasileiro agir diante de situações que envolvem a ética, a cultura popular e a história.

A partir da leitura do conjunto das crônicas, identifica-se uma organização narrativa na qual o narrador-personagem recorda o discurso de outro, tratando de cruzar duas posições diferentes, dois pontos de vista, duas avaliações, em suma, traz a interferência de vozes para o seu interior.

As narrativas têm como base discursos variados sobre o brasileiro; são flagrantes do cotidiano, daqueles que construíram anonimamente a história nacional. A linguagem, marcada pela oralidade, associa-se a uma interdiscursividade, muitas vezes irônica, compondo o panorama cultural sob vários ângulos dialógicos, o que estabelece uma relação entre memória e discurso, como se verá nas análises.

Pela memória discursiva, o narrador recupera aspectos relacionados à ética, como a falta de consciência do discurso político e o ingresso à Academia Brasileira de Letras; à cultura popular – lendas e narrativas do homem do sertão –, e aspectos relacionados à história – a invasão inglesa na ilha de Trindade e episódios da gripe espanhola em navios brasileiros.

As diferentes formas da presença do outro são introduzidas e incorporadas com marcas de discurso citado e de ironia. Há um duplo aspecto da interação com a palavra do outro: o autor que escreve dentro de uma esfera de circulação da vida e da ideologia, e o narrador-personagem que dialoga com o ponto de vista do outro no interior do texto.

²³⁸ CANDIDO, A., *Literatura e sociedade*, p. 134.

Nas pequenas narrativas, encontramos o aspecto valorativo que se expressa no mote de cada autor: “eu li”, “eu vi”, “eu ouvi” e “eu vivi”, aproximando suas histórias da experiência humana que cada um realiza. Os cronistas trazem o tema central da *RB*, o nacionalismo, mas o tratam num tom emotivo diante de um mundo cultural (política, academia, folclore, guerra), no qual a personagem conta sua história como se fosse real, imprimindo versosimilhança aos textos. Esse aspecto singular de partir da realidade para transformá-la em representação, tendo a brasilidade como tema, é uma marca característica dessas crônicas de cultura.

Dessa maneira, foi possível organizar uma seqüência temática das crônicas, partindo, por exemplo, de questões ligadas à ética (“O collar de Moran” e “O assassinato de Roberto Flores”), à cultura popular (“Jesus Christo no sertão”) e à história (“Nossa hecatombe em Dakar” e “Os misteriosos tesouros da ilha Trindade”).

Embora todas as crônicas tragam questões da brasilidade, a heterogeneidade de cada texto apresenta uma específica forma composicional e o estilo individual de cada autor: trazem um incidente ocorrido na cidade, no sertão ou no mar, com um narrador em 1ª pessoa, mas com posicionamentos ideológico e políticos distintos e, às vezes, conflitantes, o que, a nosso ver, representa a riqueza desse *corpus*.

Escolhemos, assim, manter crônicas com conteúdos tão diferentes com o intuito de não homogeneizar o *corpus* e de pontilhar a heterogeneidade de concepções de país. Como consequência, as análises seguem a base comunicacional e material de cada texto e não há além do que foi delineado acima, um critério *a priori* determinando uma abordagem única; os enunciados serão entendidos como parte de um sistema de comunicação social e ideológico em que cada autor imprime sua singularidade. Reunidos no mesmo veículo, os autores construíram um círculo de letrados pois participaram de uma linha editorial definida.

Mas quem eram eles? Que relações mantinham com a *RB*?

De maneira pontual, procuramos responder a estas perguntas apresentando os diferentes perfis desses escritores e a relação que mantiveram com os editores Monteiro Lobato e Paulo Prado. Em seguida, detalhamos as estratégias narrativas de cada crônica com vistas a identificar as várias formas do discurso do outro. Essas marcas permitem compreender, ainda que de maneira fragmentada e inacabada, as diferentes concepções dos brasis que ajudaram a formar a identidade nacional.

3.2.1 *Martim Francisco: um companheiro de Lobato*

O paulista Martim Francisco Ribeiro de Andrada (1853 –1927)²³⁹, advogado e político, ainda no Império declarou-se republicano e separatista e na República escreveu a favor da monarquia. Ilustre participante do grupo lobatiano, estava entre os parceiros do editor nas partidas de xadrez, como nos conta Edgar Cavalheiro.

Desfrutando de grande prestígio intelectual junto a Lobato, teve muitas de suas obras publicadas pela editora “Monteiro Lobato & Cia”, além de, com certa freqüência, escrever contos, artigos e notas para a *RB*. Em dezembro de 1918, por exemplo, fez um exaltado editorial dedicado a D. Pedro II e, sem maior razão de ser, trouxe para a revista o retrato de D. Luís²⁴⁰ e de sua esposa Princesa Maria Pia. Esses fatos, como assinala Brito Broca²⁴¹, demonstram sua posição monarquista, pois foi defensor e amigo do príncipe D. Luís.

Quanto à carreira política, Martim Francisco foi deputado provincial entre 1878-1879 e depois da proclamação da República elegeu-se senador estadual por São Paulo. Também foi membro da Assembléia Constituinte como senador do estado de São de Paulo, e acabou eleito para a Comissão de Constituição.

²³⁹ Dados obtidos em: MENEZES, R. de, *Dicionário literário brasileiro*, p. 45.

²⁴⁰ O escritor foi amigo pessoal do príncipe D. Luís de Orleans e Bragança (1878-1920). Segundo filho da Princesa Isabel, a Redentora, e do Príncipe Gastão de Orleans, Conde d’Eu, foi príncipe imperial do Brasil desde a renúncia do seu irmão D. Pedro de Alcântara, em 1908. Casou-se com a princesa Maria Pia de Bourbon-Sicílias. Dados obtidos em: www.monarquia.com.br/quad-v.htm, Acesso em 23 abr. 2002.

²⁴¹ Brito Broca, em *A vida literária no Brasil*, no item Os monarquistas, apresenta a relação entre Martim Francisco e d. Luís, com quem manteve uma larga correspondência.

Em 1892, tornou-se Secretário da Fazenda, no governo de Cerqueira César, prestando excelentes serviços a seu estado. No entanto, as críticas feitas a Floriano Peixoto acabaram levando-o à prisão. Depois disso, resolveu dedicar-se à advocacia e aos livros em que, com humor e ironia, não deixou de atacar a República.

*Oh! a República não é, no Brasil, uma forma de governo; é uma moléstia. Não argumenteis com ela: eliminai-a. Eliminai-a ou eliminai-vos. O dilema que ela nos impõe é: - mata-me ou morre! – como o monstro antigo impunha ao viandante trêmulo: – decifra-me ou devoro-te!*²⁴²

Vale assinalar, no entanto, que, anos depois (1921), o autor chegou a participar com outros intelectuais da revista *Clarté* (1921-1922)²⁴³, órgão da seção brasileira ligada ao grupo de intelectuais comunistas franceses, o que indica que procurava um “verdadeiro” caminho para o Brasil, pela solução nacionalista.

Suas obras demonstram as diferentes posições que tomou abertamente a favor do Brasil, escreveu uma série dos “gerúndios” e foi considerado por Tristão de Athayde como “o mais descabelado, o mais curioso, o mais independente de nossos escritores”.²⁴⁴ Em *Viajando*, por exemplo, o escritor afirma:

me inscrevo no número dos paulistas que não degradam a natureza humana: que há, leitor, em S.Paulo, terra das unanimidades legislativas e impunidades administrativas, dois partidos sociais: a dos que roubam e o dos que são roubados. Se pertences ao primeiro, fecha este livro; se porém ao segundo, recebe um apertado abraço do companheiro e amigo.

²⁴² FRANCISCO, M., *Pátria morta? De Pombal a Pires Ferreira*, p. 393.

²⁴³ Ver estudo sobre essa revista: HALL, M. M.; PINHEIRO, P. S., *O grupo Clarté no Brasil: da revolução nos espíritos ao Ministério do Trabalho*, p. 251-287.

²⁴⁴ MARTINS, W., *História da inteligência brasileira*, p. 158.

A obra de Martim Francisco recebeu elogios de Monteiro Lobato que chegou a propor o nome do escritor a uma vaga na Academia de Letras, o que acabou por não acontecer. Para o editor, era uma oportunidade “coroar de louros oficiais as cãs do varão incorrupto que não quis, não pôde, não soube aderir e na mesquinhez de hoje ergue seu vulto como marco isolado duma grandeza que se foi!”²⁴⁵ O intelectual seguiu em direção a seus propósitos nacionalistas e foi um dos fundadores da Academia Paulista de Letras com ampla atuação.

A partir dessa compreensão do papel sociocultural que ocupou Martim Francisco na vida política do Brasil, é possível reconhecer os vários sentidos que adquire sua crônica publicada em janeiro de 1923. Nesse texto, encontramos uma narrativa curta que deixa penetrar o discurso alheio de tantos políticos, que incomoda / atrapalha o narrador. Essas formas de presença do discurso do outro que serão tomadas como objeto de análise.

- O discurso do narrador na república dos coronéis

A crônica “O collar de Moran”²⁴⁶, escrita por Martim Francisco, é uma narrativa que lembra a voz do narrador oral contando suas histórias, tentando resgatar uma experiência a caminho de se perder para sempre: o discurso político como compromisso público. O narrador-personagem recupera pequenos episódios de sua atividade como deputado do Partido Liberal, que no Império representou a política tradicional, seus movimentos, mudanças e alerta para a falta de verdade que permeia esse discurso.

Diferentes personalidades públicas confrontam-se com a voz do narrador, que pode ser identificada não só nos conteúdos narrativos como na forma composicional através da justaposição de fragmentos, da pontuação e da transformação dos gêneros narrativos. Na verdade, o que o autor demonstra, por meio dos recursos discursivos, é que no “conflito” entre o

²⁴⁵ LOBATO, J. B. M., O Momento, *Revista do Brasil*, n. 68, p.

²⁴⁶ *Revista do Brasil*, n. 85, jan. 1923, p. 37-44. (anexo, 36-41)

protagonista e o Colar de Moran atuam duas vezes que discutem dois pontos de vista: uma interna que deseja se soltar, mas vive entalada na garganta e, outra, externa, posta na garganta, que emudece por não compactuar com o vago compromisso da maior parte do discurso político que circula no Brasil no fim do regime monárquico e no início do republicano.

Organizado em nove fragmentos justapostos, o texto segue o modelo emprestado das crônicas do século XIX, mas o narrador o recria dentro de um estilo de interrupções que tem sua marca explícita nas reticências postas no início e no fim de cada bloco. O abuso do sinal ao longo do texto marca a continuação da mesma fala: o mesmo sinal que une as partes separa-as. Recupera-se, visualmente, a estrutura de um colar, contas que se juntam por um fio. As reticências marcam o permanente conflito entre a fala vazia dos “gargantões” (externa) e o silêncio apertado na garganta do político consciente (interno). Parece explicitar o diálogo político que só aconteceu, de fato, na representação, na intenção do protagonista de proferir bons discursos, pois sempre foi interrompido por um gesto, um sinal.

Alguns eventos ocorridos são filtrados cronologicamente pelo narrador que, durante meio século de sua vida, procurou tomar a palavra em público, sem sucesso. Em pauta, narrando incidentes públicos, está a questão polêmica sobre o discurso político daqueles que tomam a palavra, só como momento de glória ou de puro exibicionismo e aqueles que, mesmo tendo o que dizer, são silenciados.

Martim Francisco, comprometido com a formação de um país consciente de seus valores, não perde a oportunidade de atacar políticos e coronéis que falam muito, porém não dizem a verdade. Ele elabora uma narrativa num tom irônico, uma vez que mobiliza conhecimentos partilhados com o leitor, conta com sua conivência, mistura elementos envolvidos numa ambigüidade entre os valores pessoais e os sociais. Esse procedimento é uma maneira especial de questionar e de denunciar as formas esgotadas do discurso de muitos políticos brasileiros.

Casa em ruínas, minha inteligência já não dispõe de quarto onde te alojes. Tu não irás para o meio da rua, porém: que estalagens te não faltam, estalajadeiros ainda menos, nesta terra paulista, Colar de Moran! Trabalho, tê-lo-ás de sobra. [...] cá pelas bandas do Estado-modelo, [há] coronéis que o substituam [o príncipe]. (anexo, p. 40)

Em “O collar de Moran”, além do movimento dos gêneros, que analisaremos a seguir, o sentido completa-se na circularidade dos acontecimentos, pois eles aparecem numa seqüência temporal, que começa com marca explícita de temporalidade: em “...até hoje”, referindo-se a 1923. Imediatamente a cena se reconstrói em *flash-back* e o narrador-personagem passa a recordar fatos ocorridos em 1872, 1877, 1878, 1882 até voltar ao começo (1923). De cada ano, ele narra uma situação diferente em que se propôs a proferir um discurso público com “consciência”, no entanto obteve sempre o mesmo resultado, isto é, um discurso calado, um não discurso falado.

Nessa seqüência cronológica, o percurso narrativo se apóia principalmente em dois gêneros: lenda e apólogo. No início, o narrador, em 1ª pessoa, reconta a **lenda** irlandesa: tão encantado com o belo achado literário, desejou usá-lo na primeira oportunidade, transformando o colar em personagem viva, em seu aliado, no seu outro, com palavra, sentimentos e desejos próprios, introduzindo o gênero **apólogo**.

No desfecho da narrativa, por meio da alegoria²⁴⁷, o narrador traduz pensamentos abstratos em situações concretas; cansado de se calar diante de tantos lances públicos, ele expulsa o outro / o Colar-Consciência de seu convívio, uma vez que esse sempre o abandonou: o protagonista está desiludido com os políticos coronéis que não lhe deram espaço para proferir discursos éticos e morais. Nem mesmo o poder discursivo do Colar de Moran (símbolo da expressão retórica, política e literária) foi capaz de

²⁴⁷ Entendemos alegoria como uma forma de representação de idéias ou conceitos abstratos através de situações ou imagens concretas. Conceito complexo, foi estudado em profundidade pelo professor João Adolfo Hansen, *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*.

romper com a manipulação desses políticos que silenciam discursos a favor do bem social do país.

Organizado sob essa combinatória de gêneros, o percurso narrativo assenta-se em diferente cronotopo²⁴⁸, pois em cada um há uma elaboração particular do tempo, do espaço e do homem sócio-histórico, uma vez que cada momento compreende uma situação social de interação particular que está inter-relacionada ao gênero crônica de cultura.

A princípio, o narrador organiza e desenvolve sua história, recordando uma lenda da “verde Erin” que tinha lido num “voluminho de cavalaria andante”. A história é sobre um colar modesto, dado de presente pela fada “Consciência” ao príncipe Moran, no momento em que se tornava rei da Irlanda. Junto ao colar, viveu em paz no seu reino, sendo respeitado pelo povo, pois nunca teve necessidade de “aumentar impostos, [...] molestar seus súditos”. Essa lenda, pertencente à mitologia celta, foi retomada na Idade Média e o autor a introduziu na sua crônica dando-lhe um sentido diferente do da lenda: discutir a possibilidade de pôr em ordem a diversidade e a desordem da política nacional, tão desgastada como nos relata o narrador.

Que sonho utópico ou lendário tinha o herói em construir uma sociedade paulista/brasileira com base na justiça e na palavra autêntica? Sonha com um reino pacificado pela presença de um rei justo e bom. A princípio, cheio de desejos de transformar a política brasileira em um reino de justiça, o protagonista buscou apoio na voz do outro/na voz literária do colar/ na voz da retórica/ na voz externa, mas acabou perdendo a esperança de construir um discurso pautado na voz da Consciência e da Justiça dentro da política republicana. Assim, o autor encantado / desencantado, otimista / pessimista com o discurso político brasileiro, dá voz ao narrador para que nos conte suas frustrações e seu rompimento com o Colar de Moran.

²⁴⁸ O trabalho de Bakhtin sobre a noção de cronotopo foi escrito em 1937/1938. Permite um mapeamento das relações dialógicas do discurso verbal como representação de diferentes visões de mundo, sendo cada uma enunciada de um ponto único e em confronto interativo. O estudioso russo conceitua o cronotopo como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais”. A unidade espaço-tempo é princípio constitutivo de todas manifestações de linguagem, tanto na vida como na arte. (Formas de tempo e de cronotopo no romance, p. 211.)

Entre os incidentes e a imagem representada, o protagonista recupera a voz daqueles que emudeceram o seu discurso e afugentaram seu parceiro. Que motivos o fizeram calar? Situações públicas as mais diversas; de uma festa de formatura de um amigo em São Paulo ao enterro de um companheiro monarquista em Santos, de uma eleição do partido na Assembléia a uma votação na Câmara. Em todas as situações em que esteve prestes a apresentar seu discurso e o do Colar de Moran, foi emudecido.

Quem o fez calar? Na primeira vez, a voz fanhosa do padre Bacalhau. Meia dúzia de palavras vazias foi o suficiente para silenciar a dupla narrador/Colar. Seis anos depois do incidente, já deputado pelo partido liberal e preparando-se para proferir um discurso contra o partido conservador na Assembléia, o protagonista estava pronto para receber os aplausos de seus companheiros, admitindo que teria sua garganta apertada pelo Colar e que mesmo assim faria um discurso de acordo com as posições do partido, quando esse se converteu em governista. E seu discurso? Emudecido.

Mais quatro passaram e, novamente, a personagem encontrava-se como deputado, pronta a dizer um discurso contra o projeto governamental na Câmara. Animada com a situação, preparava-se para exigir a linguagem retórica do Colar de Moran, quando recebeu ordens do presidente para calar. Outros cinco anos em silêncio, até que surgiu uma nova oportunidade para fazer um discurso no enterro de seu amigo, Conselheiro Gavião, “monarquista” e “emérito patriota”. No entanto, perdeu o bonde e o discurso.

Consoante a pontualidade inglesa no Brasil, o trem chegou com atraso. [...] Vinte e um minutos estive à espreita do bonde. [...]Um infortúnio nunca vem só. O condutor não tem troco para nota de cinco mil réis. [...]Maçada. Desço. Não, não era esse o bonde que eu sonhava!

À porta do cemitério encontro gente voltando do enterro e cortejando-me com ares interrogativos. (anexo, p. 39)

O discurso do Colar de Moran personifica-se e a narrativa combina um outro gênero, o apólogo, adquirindo clara expressão moral. As maneiras de

dizer do Colar ganham papel de uma personagem, o que cria uma situação favorável para a transmissão do discurso do outro. Há uma interação entre o discurso narrativo e o discurso citado, pois o narrador conta que está “fatigado” mas conformado com a perda; o Colar, no entanto, “desinquieto”. Foi necessário que o narrador o acalmasse “com a promessa de convocá-lo a posto”, ele “acedeu ao pacto”, enfim “amuou-se”.

Essas expressões, por exemplo, caracterizam a fala do Colar de Moran, não quanto ao conteúdo, mas na sua inquietude e nos gestos de mau humor. Melindrar-se com seu parceiro revela seu estado de espírito, sua incapacidade de se exprimir em situações que não permitem um discurso com consciência da realidade.

A palavra do outro integrada ao discurso indireto adquire relevância porque, ao mesmo tempo em que se destaca da narrativa do narrador, também aponta para significações irônicas do autor, marcando a subjetividade do discurso que até então aparecia no uso da primeira pessoa. Ao introduzir o estado de espírito do Colar, o narrador contamina seu campo narrativo: não se trata de breves histórias pessoais, mas de histórias morais, sociais e políticas.

O sétimo fragmento da narrativa nos impele ao sentido alegórico do texto, pois o sentido literal estava na lenda do início da crônica, que pouco a pouco desapareceu. Nas diferentes situações narradas no texto, o colar adquire identidade própria, torna-se o outro, aquele que tem o dom da consciência política e da arte de bem falar. A influência da presença/ausência do outro na vida do herói é evidente, depois do tempo do encantamento, veio o desencantamento mútuo. O narrador prepara então seu discurso de despedida, dirigindo a palavra ao Colar de Moran:

(...) escuta-me, consciencioso Colar; ouve-me e responde-me; que te fiz eu senão pagar na mesma moeda desatenção por desatenção? Quantas vezes me abandonaste? Quantas, além das que referi, as recusas do teu concurso ao adorno dos meus pensamentos? Na instalação do Club dos Caixeiros, em Santos, inesperado foi o teu absenteísmo; e inqualificável, na Faxina, a

tua deserção de interessante brinde endereçado, pelo meu palavreado de candidato, ao consórcio duma viúva magra e loura com um viúvo louro e magro, eleitor influente no distrito. Deslembras-te disso? (anexo, p. 40)

Essas palavras explicitam o sofrimento do narrador, diante da indiferença do Colar de Moran o qual mais uma vez emprega a mesma estratégia discursiva: a repetição. Ao recordar os incidentes, o narrador revela o quanto ficou por dizer, fazendo alusão às histórias já contadas. Não está se despedindo do outro, mas de si mesmo, da posição de deputado monarquista/republicano empenhado em valorizar a pátria (o reino) com integridade, cansado dos políticos sem consciência que escutam somente a própria voz.

Depois de anos de convivência, demite seu colaborador, expulsa-o com desprezo, não o que quer mais perto dele. O movimento semântico é marcado lingüisticamente pela repetição do advérbio de lugar “longe”, o que dá ênfase a sua posição: “Naturaliza-te nestas benignas paragens piratiningas, mas longe de mim, mas longe, bem longe, muito longe de minha garganta”. O deputado, o cidadão, o brasileiro está sem discurso, sua garganta está em silêncio, pois a voz de sua consciência já não existe mais. Num procedimento metonímico, o Colar era a parte que lhe daria condições retóricas e literárias de romper com os gargantões. Diante desse cenário político, porém, seu parceiro desapareceu inúmeras vezes porque não conseguia imprimir “consciência” nos discursos como fizera na longínqua Irlanda.

O suposto diálogo reflete o tom tenso das relações públicas, incorpora a crise dramatizada da autoconsciência do narrador que aparece no final em forma de documento. Nada de discursos, nada de colar, resta apenas o registro escrito, com data e assinatura: “Pergunto, explico e assino. Quem quer, quem aceita o Colar de Moran? Cedo-o de graça. Cedo-o sem sacrifício, porque absolutamente não preciso dele. S.Paulo, 1923.” (anexo, p. 41)

A crônica “O Collar de Moran” funciona como um discurso político no qual a repetição e o silêncio são utilizados como recursos ideológicos para

assinalar que a construção do país tem sido feita com discursos à moda do padre Bacalhau. Mudam-se os tempos, mas não se tem conseguido mudar as vontades, uma vez que tal posicionamento só pode ocorrer resgatando o processo histórico de construção do discurso político, com sua duração e suas contradições.

A repetição do incidente em tempo e espaço diferentes cria uma relação de continuidade entre a memória discursiva e a produção da narrativa, ainda que de modo fragmentado e datado, o que é característica da crônica. Numa atitude de mergulhar no tempo, o autor insiste em apagar da memória os pequenos gestos que ocorrem na esfera pública, numa festa, num cemitério, na Câmara e na Assembléia e, de maneira eloqüente, afirma que silenciar o debate político é uma forma autoritária de dirigir uma nação na medida em que apagam suas vozes e suas raízes históricas.

Oitenta anos depois de escrita, essa crônica continua atual e poderíamos pedir ao Colar de Moran que apertasse a garganta dos políticos sempre que os vires ...

- ...desservindo traiçoeiramente a liberdade;*
- alugando ao estrangeiro a terra paulista;*
- falsificando o voto livre na mentira obrigatória;*
- conseguindo num pleito municipal 8 viúvas e 24 órfãos;*
- enriquecendo na política;*
- enxertando parentes no orçamento;*
- pagando contas em banco;*
- mobiliando casa à custa de asilados;*
- embrulhando-se em burgos agrícolas;*
- ensaiando ouradas contra a liberdade de imprensa;*
- furtando títulos territoriais;*
- registrando testamentos falsificados;*
- ganhando em emendas orçamentárias;*
- acumulando gerencias e custas judiciais;*
- comerciando cartórios;*

- *curando emissões de papel moeda com bancos emissores;*
- *etc ...*(anexo, p. 40-41)

Nessa seqüência de ações construídas no gerúndio, forma nominal que dá a idéia de continuidade, o narrador não precisa da ajuda do colar, pode concluir seu discurso criticamente com sua própria voz. Ao dirigir-se ao outro, ele especifica a cena que o tem feito silenciar ao longo desses anos. Diante do furto, da falsificação, da abolição das prestações de contas, do aluguel ao estrangeiro da terra a paulista, o narrador não tem palavras, enfim não era questão de falta de estilo retórico, era estilo pessoal de quem toma posição política nem sempre partidária. Por tudo isso, Martim Francisco retirou-se da cena política sem aceitar a disputa de poder com aqueles que desejavam organizar a República. Bandeou-se para os lados das letras, espaço livre para escrever a palavra que nunca foi dita.

Diante do conflito em torno do uso da palavra pública, o narrador empilha uma narrativa em cima da outra, um gênero que se transforma em outro. Começa com a leitura de uma lenda e transforma-a em elemento participante da sua narração; à medida que os insucessos do protagonista se repetem, o colar passa a manifestar-se com discurso próprio como se fosse uma outra personagem, em que se pode reconhecer novo gênero, o apólogo. Numa forma de traduzir, em imagem visível, o sofrimento e o desencanto do narrador, a narrativa utiliza a alegoria.

Como num círculo, essas formas narrativas são (re)atualizadas no interior da crônica num movimento de transformação dos gêneros, uma vez que “nenhum gênero artístico novo suprime ou substitui os velhos. Ao mesmo tempo, porém, cada novo gênero essencial e importante, uma vez surgido, influencia todo o círculo de gêneros velhos: o novo gênero torna os velhos, por assim dizer, mais conscientes, fá-los melhor conscientizar os recursos e limitações, ou seja, superar a sua ingenuidade”²⁴⁹. Uma das características dessa crônica de cultura é o movimento de atualização da lenda e do apólogo,

²⁴⁹ BAKHTIN, M., *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 274.

porque o narrador procura transmitir de formas diversas um tempo vivido no fim da Monarquia e início da República.

3.2.2 Gastão Cruls, médico e literato

Entre os jovens escritores ligados a Monteiro Lobato, encontramos o carioca Luís Gastão Cruls (1888-1959), autor da crônica “O ‘assassinato’ de Roberto Flores”. Formado em Medicina em 1910, chegou a trabalhar com o professor Miguel Couto em hospitais, e como ele mesmo afirmou a Homero Senna “fui sempre um canhestro na arte de curar, um desajustado dentro da Medicina”.²⁵⁰

Alguns anos depois, passou a dedicar-se à atividade literária e tornou-se amigo íntimo do polêmico jornalista Antônio Torres desde 1917. Com a morte do “panfletário de Diamantina”, escreveu um livro intitulado *Antônio Torres e seus amigos* (1950), correspondência com o jornalista por mais de vinte anos.

Gastão Cruls começou sua carreira literária na *RB*, escrevendo contos sob o pseudônimo Sérgio Spinola. Em 1920, reuniu esses textos e os publicou no livro *Coivara*. Entre 1921 e 1922, viveu na Paraíba, tendo a oportunidade de observar cenários nordestinos que aparecem no segundo livro de contos, *Ao embalo da rede*. Sua fama literária veio em 1925 com *A Amazônia Misteriosa* e, mais tarde, com *Hiléia Amazônica* (com excepcional acerto gráfico em 1944).

Entre os muitos cargos que ocupou, foi um dos fundadores da Editora *Ariel*, dedicada à literatura brasileira, fazendo publicar também uma importante revista literária mensal, *Boletim de Ariel* (1931-1938), com tiragem de 3000 exemplares. Como funcionário público do Serviço de Biblioteca da Secretaria da Educação chegou à aposentadoria.

De maneira geral, imprimiu um tom irônico e sarcástico em muitos de seus textos, principalmente àqueles que se referiam à Academia Brasileira de Letras, como se encontra na crônica que analisaremos a seguir, escrita em julho de 1922. Anos mais tarde reconsiderou o assunto, dizendo:

²⁵⁰ SENNA, H., *República das letras: entrevistas com 20 escritores brasileiros*, p. 233-248.

– *Deixemos a Academia. Ela está lá... e eu aqui, cada vez mais distanciados, pois sou por temperamento um homem inteiramente avesso a tudo o que é pompa, solenidade e, sobretudo, consagração de corpo presente. Deixemos, assim, o embalsamamento para mais tarde, se os meus livros merecerem tanto.*²⁵¹

- A polêmica entre o escritor e o medalhão

Em “O ‘assassinato’ de Roberto Flores”²⁵², o foco principal de estudo são as unidades narrativas organizadas pelo narrador e as formas de presença do discurso do outro no diálogo entre as personagens como maneira de criticar o discurso acadêmico convencional. O autor cria uma maneira especial de questionamento, de desmascaramento, de ruptura com os valores estabelecidos pela Academia Brasileira de Letras, dando ao narrador o papel de construir uma narrativa que, desde o início, contrapõe-se ao discurso oficial.

Para conseguir esse engenho, o narrador-personagem forja um pacto com leitor, sinalizado no título e na epígrafe, de contar a verdadeira história de Roberto Flores sem se deixar enganar pela notícia veiculada na imprensa. Logo no início, chama a atenção pelo título “O ‘assassinato’ de Roberto Flores” o fato de a palavra “assassinato” estar marcada, ao mesmo tempo, que é estranha ao enunciado está integrada a ele. A colocação entre aspas aponta para as contradições ou ambigüidades existentes no acontecido: o escritor foi assassinado ou se suicidou? Compagnon explica o emprego das aspas:

a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor.[...] As aspas, quando não remetem mais a um sujeito preciso, tornam-se uma espécie de piscar de olhos, de dissimulação ou de fenda pela qual o autor se deixa ver como

²⁵¹ Ibidem, p. 248.

²⁵² *Revista do Brasil*, n. 79, jul. 1922, p. 221-232. (anexo, p. 43-51)

*se não fosse enganado pelo enunciado que ele mesmo reproduz, mas sem ter que dizer de onde o toma*²⁵³.

“Assassinato” entre aspas indica que há, ao mesmo tempo, uma versão oficial do acontecido, posta em dúvida, e outra que critica essa posição. O intertexto está inscrito no título, pois o autor traz um sinal para ser decifrado pelo leitor em torno da morte de Roberto Flores horas antes de ser recebido na Academia Brasileira de Letras.

Um outro aspecto que assinala a discordância do autor quanto à notícia do suicídio do poeta aparece na epígrafe em itálico, outro intertexto:

*En vérité, cette était un assassinat; car, sauf le cas de la démence, le suicide n'existe jamais: ce que la loi et le monde appellent la mort volontaire de quelque'un est toujours l'oeuvre d'autrui.*²⁵⁴

Charles Henry Hirsch – “Mimi Bigoudis” (anexo, p. 43)

Ao citar o discurso de outro em francês, o autor põe em diálogo a sua língua com outra, considerada de cultura. Usa-a para dar credibilidade ao que enuncia, não é ele quem diz, mas a voz credenciada. De um lado, mostra que sua fala é séria, de outro associa o nome de um matemático, Charles Hirsch (1859-1926), a uma obra inventada, *Mimi Bigoudis*, que não existe, pura ironia. Afinal, Mimi é a senhora que usa bigudi ou bigodinhos? No dicionário francês, “*bigoudis*” são grampos de encrespar cabelos; o que tem isso a ver com suicídio ou assassinato? A ironia desta citação mostra que até uma mulher com *bigoudis* sabe diferenciar um suicídio de um assassinato, o que dirá o narrador amigo que acompanhou o calvário de Roberto Flores.

Desde o início da crônica, instaura-se o emprego do discurso irônico que, jogando com ambigüidades, faz um convite ao leitor para entender, no mínimo, um duplo sentido, o lingüístico e o discursivo. Nesse jogo irônico, “há um enunciador que produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não

²⁵³ COMPAGNON, A., *O trabalho da citação*, p. 38.

²⁵⁴ “Em verdade, era um assassinato; porque, salvo o caso de demência, o suicídio jamais existe: o que a lei e o mundo chamam de morte voluntária de alguém é sempre a obra de outro.”

apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões”²⁵⁵. Com efeito, o narrador assume a palavra dita, mas não o ponto de vista que ela representa, há um distanciamento entre as palavras dos outros (jornalistas) e a do narrador (amigo de Roberto Flores).

O narrador-personagem vai contando a história da morte de seu amigo e seus antecedentes e logo no primeiro parágrafo faz uma consideração em que põe o leitor dentro do texto e do seu ponto de vista:

Esdrúxulo e até mesmo censurável parecerá a muita gente que se intercale a tanta página frívola, um comentário sereno e grave sobre a morte de Roberto Flores. (*anexo, p. 43*)

O narrador relê as páginas frívolas que circularam na cidade e escreve para a *RB* um comentário grave, ainda que sereno, sobre uma questão gravíssima. Contrapõe várias vozes dissonantes sobre a notícia do suicídio do poeta e sobre a morte do amigo que, segundo ele, foi assassinado.

Houve assassinato, ou não?

Ao retomar o fato ocorrido no Rio de Janeiro no ano anterior ao do enunciado, a crônica traz viva a dor do narrador sobre a tragédia, fazendo um acordo com o leitor: visitar o lugar dos acontecimentos (do crime?) tendo como ponto de partida a verdade tão conhecida pelo narrador que difere das notícias espalhadas na cidade.

Numa análise do ocorrido, inicia com uma caracterização do poeta e ensaísta pernambucano – tão vivo que até parece verdadeiro – constituída de epítetos: “incomparável artista”, “vigorosa organização literária”, “belas páginas”, “talento de escol”, “harmoniosa e perfeita, a personalidade de um verdadeiro esteta”, “alma sensível”, “*mens divinius*”, “extraordinários dotes de eloquência”, “prosa viva e colorida”, “orador de recursos inesgotáveis”. Semanticamente são expressões que acumulam dois tipos de informações: a) exaltam a personalidade do escritor; b) expressam uma apreciação valorativa

²⁵⁵ BRAIT, B., *Ironia em perspectiva polifônica*, p. 106.

da produção literária de Roberto Flores.

A esse procedimento avaliativo feito pelo narrador, associa-se o conjunto de nomes de obras: “Frauta de Pan”, “Livro de Alcebíades”, “Canções de Abril”, “Lâmpada de Aladino”, desenhando o perfil de um grande escritor, que até já recebera estudos críticos de Antônio Torres esse, sim, realmente existiu²⁵⁶. Ao citar o discurso de outro, ele confirma as qualidades enumeradas, transmitindo não só o exato significado do que foi dito mas a importante atuação do intelectual já reconhecida.

A maneira como o narrador vai criando seu contexto narrativo leva o leitor a participar de sua admiração pelo amigo e a indignar-se com a “absurda hipótese” de que o escritor se suicidou para fugir às emoções do discurso na Academia. Ele oferece inúmeros detalhes da relação entre o escritor e a posse, apresentando uma visão muito diferente das informações veiculadas pela imprensa. Dessa maneira, a narrativa forja um discurso polêmico entre a palavra do narrador – que o conhece e até o momento se calou – e a da imprensa, daqueles que não conhecem o escritor, mas estão oficialmente habilitados a dar informações.

O texto é construído com o uso de discurso indireto intercalado ao direto, forma de criar um estilo polêmico. A narrativa tece a cuidadosa preocupação de Roberto Flores com sua peça oratória para a posse na Academia, já que seria recebido pelo ilustre professor Felicíssimo Ventura, a quem os jornais se referiam como “o grande higienista”, “o sábio professor”, “o reputado cientista”.

Não tendo encontrado nenhuma publicação do ilustre mestre nas livrarias do Recife, o escritor partiu para o Rio de Janeiro em busca de informações. A partir daí, o narrador entremeia o uso de discurso direto e

²⁵⁶ Antônio dos Santos Torres (1885-1934) cursou o seminário, mas deixou a vida eclesiástica. Colaborou ativamente na imprensa carioca. Não fez parte do Modernismo, mas sua polêmica contribuiu poderosamente para desmoralizar os inimigos do movimento. Criticou de forma implacável a presença portuguesa no Brasil. Autor de *As razões da Inconfidência*, no preâmbulo de 102 páginas escreveu uma espécie de manifesto ideológico para o que denominava o nacionalismo radical. Para ele, a imprensa carioca vivia amordaçada pelo “terror português”. O autor rememorou todos os incidentes de opressão colonialista que o Brasil havia sofrido da antiga Metrópole. Dados retirados de: CARPEAUX, O. M., *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, p. 240; MARTINS, W., *História da inteligência brasileira*, p. 355-356.

indireto. Retoma dois tipos de diálogos: aquele que teve com o amigo, espírito de seriedade que procurava conhecer a personalidade de seu anfitrião e o diálogo com o ilustre acadêmico.

No diálogo com o narrador, Roberto Flores lhe relata sua surpresa porque não encontrou nenhum volume de Felicíssimo Ventura nas livrarias do Rio e mesmo na faculdade de Medicina soube que o professor não tinha tese de concurso, obteve sua cadeira através de reformas de ensino. Em expressões como: “Mas, o que é que eu vou dizer, Santo Deus?! Olhe que tenho apenas quatro dias diante de mim! Exclamava Roberto, ansioso, cruzando o meu quarto em várias direções, depois que lhe viera esse último aborrecimento. Será sumamente ridículo que eu faça um discurso falando de tudo, menos da personalidade do recipiendário”, (anexo, p. 47) faz emergir as contradições entre o escritor e o acadêmico.

No momento em que o narrador recupera o diálogo de Roberto Flores com Felicíssimo Ventura, reconstrói as falas em discurso direto, maneira discursiva de espelhar os motivos afetivos e emocionais que caracterizaram as expectativas e frustrações do escritor. Parece que o narrador também não quer se intrometer na leitura, deixando que o leitor participe da trágica situação e possa tirar suas conclusões.

O texto conserva uma distância nítida e estrita entre as palavras do narrador e as palavras citadas. Traz o discurso do outro que se amplia a cada réplica com emprego de sinal de reticências e de pontos de exclamação, o que marca a atitude do narrador: ironia e escárnio frente a tão grave situação ocorrida no interior da academia.

... Se lhe disser que ainda não escrevi uma única linha do meu discurso...

- Mas, então, não estamos muito longe, pois que o meu também ainda, não está pronto. (anexo, p. 47-48)

No andamento do diálogo, identificam-se seis etapas distintas da decepção de Roberto Flores: o professor não era um catedrático titulado; não tinha raciocínios complexos; não redigia seu próprio discurso; não conhecia as

citações que seu aluno escrevera em seu texto; valorizava as citações por serem belas e não aceitava citar um autor sem a designação de doutor, achando-se, quanto às qualificações literárias, superior mesmo a Bilac, porque procurava garantir a única “qualidade” que tinha: ser médico.

– O seu a seu dono. Das minhas prerrogativas é que não abro mão. Que aqueles que não tenham título algum se contentem apenas com o uso dos seus nomes, como é o caso de Olavo Bilac. A esse, aliás, com um pouco de boa vontade, se poderia dar também o tratamento de Dr., pois que freqüentou por algum tempo a nossa Faculdade, terminou o professor com paixão, agitando no ar o indicador direito, em que fuzilava uma grande esmeralda rodeada de brilhantes. (anexo, p. 49)

A primeira decepção de Roberto Flores aparece numa interrupção do discurso direto, em que o narrador passa a relatar a situação:

E o Professor Felicíssimo passou a queixar-se das suas múltiplas ocupações, que eram de dia para dia mais absorventes e já lhe não deixavam lazer para coisa alguma. Felizmente, até aquela data, substituto como era, nunca lhe fora necessário dar uma só aula na Faculdade, pois que, então, já não saberia mais como dividir o tempo entre as responsabilidades de uma clientela que argumentava sempre e o desempenho das suas altas funções administrativas.(anexo, p. 48)

A presença do discurso do outro nas variações do discurso indireto é estudada detalhadamente por Bakhtin, que explica como essas variantes compõem a subjetividade do discurso. Para ele, “Tal ocorrência, em que o discurso direto é preparado pelo indireto e emerge como que de dentro dele – como as esculturas de Rodin, em que a figura só parcialmente emerge da pedra - é uma das inumeráveis variantes do discurso direto tratado

pictoricamente”.²⁵⁷

Essa forma de introduzir o discurso do outro concretiza a ironia do narrador: ao utilizar o advérbio “felizmente”, há uma ruptura de expectativa, pois um professor de nome Felicíssimo estar feliz por nunca ter dado uma aula é, no mínimo, um contra-senso. Ao interferir na reprodução do diálogo, o narrador se manifesta diante de conversa tão estranha e, novamente, interrompe o discurso indireto, dando voz ao acadêmico:

– E note-se que sou sempre muito previdente e não me tenho descuidado em absoluto do meu discurso, sendo que já há mesmo muitos meses me venho preocupando com o que hei de dizer. É que, como pretendo defender algumas idéias próprias e bastante originais, tive de estar colhendo, aqui e acolá, um certo número de dados, a fim de documentar algumas proposições mais ousadas, e tudo isso não se faz sem tempo e sem trabalho. (anexo, p. 48)

Nota-se que a instalação do discurso direto faz progredir uma peça tragicômica, já que o professor não só não dá aulas como também não escreve seus discursos e, quanto a suas idéias, recolhe às pressas, sem nenhum rigor científico, um simples esforço aleatório de documentar suas breves idéias sobre um assunto qualquer. A resposta do surpreso escritor demonstra uma boa vontade em compreender a posição de seu interlocutor.

– Mas, pelo que vejo, o seu discurso já está quase pronto e, como para mim o que mais interessa é conhecer-lhe as idéias, se o Sr. quisesse ter a bondade de me mostrar o que já está feito... (anexo, p. 48)

A maneira compreensiva de Roberto Flores na busca de encontrar fontes que lhe permitissem redigir seu discurso na academia acaba por dar em nada. Quanto mais ele tenta abrir portas, mais seu interlocutor as fecha. As respostas do professor não deixam dúvida de que se trata de um impostor. O uso do discurso direto é um complexo jogo de entonações em que o advérbio

²⁵⁷ BAKHTIN, M., VOLOCHINOV, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 164.

“não” dá o tom das qualidades de Felicíssimo Ventura. Ao aborrecer-se porque seu aluno ainda não terminara de escrever seu trabalho, ocorre uma inversão de papéis, marcando negativamente a imagem do professor, do médico e do acadêmico.

– *É o que **não** lhe posso fazer ainda hoje, por sinal que já muito me aborreci com isso. **Não** vê que o confiei a um dos meus discípulos, para que o lesse e fizesse a revisão, e ele tem-se demorado mais nesse trabalho do que eu suponha.*
(anexo, p. 48)

A cada nova réplica fica marcado o discurso polêmico em que se representa a perplexidade de um e o orgulho do outro, maneiras opostas de encarar a realidade cultural. A cada solicitação do escritor e a cada resposta do professor se dá o prenúncio da morte anunciada. O primeiro é a representação da fidelidade à cultura e de sua solidez intelectual e o segundo é a voz do impostor que não se percebe parasita da cultura, que tira vantagem da sua posição sem ter o saber para isto. Roberto Flores insiste:

– *E se o professor me fizesse, ao menos, um resumo das idéias a que já se referiu. Talvez que, assim, pudéssemos ganhar tempo, lembrou Roberto com certo acanhamento.*
(anexo, p. 48)

No conjunto de várias artimanhas que visam a aprofundar o caráter de Felicíssimo Ventura, lentamente o narrador aproxima seu foco da personagem, pondo em primeiro plano uma seqüência de gestos dissociados das palavras. Diz que tem as informações escritas, que pode ajudar o escritor a entender seu pensamento, porém tudo que encontra é um papelucho solto e perdido na sua gaveta.

– *Ah, por esse lado, não há dúvida. Faço mais até... E o professor levantando-se e encavalgando os óculos no nariz, passou a remexer a papelada contida na gaveta de uma mesinha próxima.*

– (...) *Vou dar-lhe até uma cópia das três idéias principais, em torno das quais girará todo o meu discurso. Já achei... Está aqui... disse ele, chegando um papelucho para mais perto dos olhos. (anexo, p. 48)*

Para reforçar os gestos perdidos e sinalizar a trágica situação, Roberto Flores passa a ler em voz alta pensamentos que de tão genéricos e óbvios chegam ao grotesco e também permite que o leitor escute os ridículos comentários do professor como “bordando umas frases bonitas em torno”.

O problema do saneamento do Brasil deve interessar a todos os bons brasileiros, pois que é a pedra angular sobre a qual assentam os alicerces do majestoso edifício da nossa nacionalidade. (...)

Conheceis o que penso a respeito do complexo problema da assistência pública, que entendo não se deva limitar apenas às instalações nosocomiaes, mas ao serviço de socorros higiênicos, alimentares, farmacêuticos e médicos a domicílio. (...)

A Higiene, essa filha da Medicina, já é hoje o arrimo de sua mãe, e há de viver muito bem sem ela mais tarde. (anexo, p. 48)

Ao expressar-se dessa maneira, Felicíssimo Ventura entende que o discurso acadêmico é feito de adereços e enfeites e não expressão de posições intelectuais. A organização discursiva vai crescendo numa polêmica entre um discurso comprometido com a instituição e um outro comprometido com a cultura, uma vez que os comentários do professor demonstram com clareza sua posição de fachada.

O narrador constata que o professor tem pleno conhecimento do papel que deve desempenhar na instituição literária, ou seja, é preciso produzir enunciados num tom de grande importância, com alusões a problemas como a saúde e o nacionalismo, no entanto, a forma de escrever as idéias, três afirmações soltas, acaba por desqualificá-lo, não sabe escrever um texto, é

preciso que Antoninho Falcão, um discípulo, faça-o. Seus comentários instauram tamanha perplexidade que a forma de o narrador marcar a autenticidade do que foi dito é trazer a citação em discurso direto a fim de posicionar-se como alguém que conta os fatos com seriedade, embora pareçam piada as afirmações do ilustre acadêmico.

– Não lhe parece que fui feliz? atalhou o Professor Felicíssimo, radiante de contentamento íntimo. Eu creio que com essas idéias se pode fazer uma coisinha bonita. Sobre o saneamento do Brasil, já muita coisa se tem dito por aí, mas eu penso que ninguém, até agora, tenha concretizado em tão poucas palavras a verdadeira maneira por que se deve encarar esse momentoso problema. Depois, o Antoninho é um rapaz muito jeitoso e que tem bastante queda para as letras de modo que saberá tirar partido desses pensamentos, intercalando-os de algumas citações mimosas. (anexo, p. 48-49)

A caracterização do discurso feita pelo professor se faz por meio de dois adjetivos que acumulam, semanticamente, informações significativas: “coisinha bonita”, “citações mimosas”. Os qualificativos expressam uma avaliação de desdém para com a cerimônia e, com toda a preocupação do escritor, é um julgamento emocional em relação ao objeto em questão. A materialidade lingüística dessas adjetivações nega importância ao discurso, o diminutivo “coisinha” materializa a idéia de pouco caso diante do texto escrito.

A caracterização do discurso do escritor é feita por reticências e pigarro, ou seja, está perplexo diante de seu anfitrião. “– Sim... Sim... concordou Roberto, pigarreando em seco. As citações dão muita graça ao discurso...” Enquanto o escritor balbucia frases, procurando palavras, o professor fala o que pensa, pois ele compara as citações a passas de bolo, isto é, qualquer citação serve de Victor Hugo a Antônio Vieira ou mesmo um nome que ele não sabe nem pronunciar, como Maeterlinck (poeta belga do Simbolismo).

– *Eu recomendei mesmo ao Antoninho que escolhesse uns três ou quatro escritores de nacionalidades diversas, pois que assim as citações terão um outro relevo. Ele disse-me que já achou meios de encaixar três: uma de Victor Hugo, outra do padre Antonio Vieira, e outra de um escritor inglês que está agora muito em voga... Menelik... Benedict... não sei bem.* (anexo, p. 49)

A recuperação dos diálogos de Felicíssimo como elemento fundamental na estrutura irônica da crônica acaba por desmoralizar um imortal que nunca escreveu um livro nem elaborou idéias próprias. Quanto aos livros guardados em sua “pequena estante”, havia uns poucos volumes de literatura e entre eles Casimiro de Abreu, poeta do Romantismo, um dos mais apreciados pelo público²⁵⁸, e George Ohnet (1848-1918), autor francês que fez muito sucesso com romance de folhetins. Para finalizar a entrevista, o acadêmico revela que também não sabia ler francês, nem mesmo conhecia o nome do conhecido romance de Anatole France, “Les lys rouge”. Com currículo tão medíocre, Felicíssimo não se intimidou, conseguindo o inevitável: silenciar o bom escritor.

A crítica ferrenha que o autor faz à Academia Brasileira de Letras constrói-se em cada fala do professor, seus argumentos que configuram um discurso de poder e não de saber, ao passo que o escritor constrói um discurso de cultura. Ao matar-se, Roberto Flores abdicou da falsa imortalidade. Para ser recebido pelo professor imoral, preferiu continuar mortal. Quantos escritores a Academia continua matando?

Quem não se lembra de *O homem que sabia javanês*, conto de Lima Barreto? O narrador Castelo contava a seu amigo Castro como subiu na vida trabalhando como professor de javanês, tendo estudado algumas palavras na Biblioteca Nacional por duas tardes. Chegou a ser adido cultural, representando o Brasil num Congresso de Lingüística em Bali. Tão irônico e menos trágico que Roberto Flores, o tema ainda está em pauta.

²⁵⁸ BOSI, A., *História concisa da literatura brasileira*, p. 115.

Na crônica de Gastão Cruls, o discurso polêmico e irônico é mobilizado por desqualificar o qualificado e qualificar o desqualificado. A voz do professor vai, pouco a pouco, deformando-se, as situações vão se invertendo de modo insuportável. A narrativa se encerra com a perplexidade do amigo-narrador e de todos os leitores que concordam com o único gesto possível do escritor – a morte -, pois é preciso uma figura que não se envergue diante da instituição cultural. Essa postura dialoga com a de outro escritor, Monteiro Lobato, que também amargou o desprezo dos medalhões.

*A Academia, perguntas. Ah, Rangel não tenho tempo nem de pensar nisso, apesar das sugestões havidas: [...] ‘O Lobato não tem feitio acadêmico.’ Nada mais certo. Nada pode existir menos acadêmico que eu. [...] E, depois, eu me sinto terrivelmente mortal. A imortalidade me assusta...*²⁵⁹

A crítica à Academia Brasileira de Letras reflete a posição de muitos escritores empenhados em construir uma cultura brasileira diferente da canônica, em romper com “uma literatura para a qual o mundo exterior existia no sentido mais banal da palavra, e que por isso mesmo se instalou num certo oficialismo graças, em parte, à ação estabilizadora da Academia Brasileira, que de 1900 a 1925 teve o seu grande, de certo modo único período de funcionamento bem ajustado. As letras, o público burguês e o mundo oficial se entrosavam numa harmoniosa mediania”²⁶⁰.

Gastão Cruls atacou duramente esse oficialismo da instituição, valorizando uma literatura de bons escritores e não de acadêmicos enfardados, um “sim” aos princípios éticos e literários e um “não” ao culto à mediocridade.

3.2.2 Câmara Cascudo, mestre do folclore brasileiro

²⁵⁹ LOBATO, J. B. M., *A barca de Gleyre*. Quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro

Lobato e Godofredo Rangel, t. 2, p. 193-194.

²⁶⁰ CANDIDO, A., op. cit., p. 118-119.

Em torno de Monteiro Lobato, encontramos o folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo (1898-1935)²⁶¹, que estreou na *RB* com a crônica “Aboiador”, em julho de 1920. Dois meses depois o artigo “A Humanidade de Jeca Tatu” publicado pela primeira vez no jornal “A Imprensa”, apareceu na revista. De que tratava o jovem escritor de Natal?

Nesse texto, há um apoio incondicional à figura do brasileiro criada por Lobato, chegando a compará-lo com o estudioso Gustavo Barroso, pesquisador de renome na época. Quem é o Jeca para Câmara Cascudo? “Anos antes do Jeca ser criado já os vagos contornos do conto estavam esboçados no “Terra do sol” de Gustavo Barroso. Durante a seca deste ano, os sertanejos descrevem a uma da utilidade dos trabalhos encetados porque ‘seca e castigo vem do céu quando Deus, nosso Senhor manda’, aí está humanamente parafraseado o ‘não paga a pena’ do Jeca Tatu. Não é preciso estender a generalidade do tipo a todo brasileiro, porém jeca conservador das velhas tradições, Jeca nômade [...] existe, ‘magina’ e é nosso contemporâneo”²⁶².

Sua participação foi relativamente pequena na revista paulista, mas o suficiente para que o jovem estudioso da cultura popular divulgasse seus estudos sobre folclore que realizava no norte do Brasil, permitindo-lhe tornar-se conhecido pelo grupo de intelectuais e escritores no país afora. Foi assim que aconteceu, por exemplo, com o poeta Mário de Andrade, de quem se tornou amigo e com quem manteve uma correspondência por mais de vinte anos (1924 –1945, com a morte do escritor paulista). Encontramos sua apresentação logo na primeira carta dirigida a Cascudo: “Já o conhecia. O seu nome ficou-me dum artigo lido na *Revista do Brasil*. O seu estilo atual, vivaz, serelepe dá alegria. Entristece a gente. É incisivo. Nós estamos num período de quinas e de pontes”²⁶³.

²⁶¹ Ver importantes estudos biobibliográficos sobre Câmara Cascudo: COSTA, A. de O., *Viagem ao universo de Câmara Cascudo: tentativa de ensaio biobibliográfico*; MELO, V. de, Introdução e notas; MAMEDE, Z., *Luís da Câmara Cascudo: cinquenta anos de vida intelectual: 1918-1968, bibliografia anotada*.

²⁶² CASCUDO, L. da C., A humanidade de Jeca Tatu, p. 84-85.

²⁶³ ANDRADE, M. de, *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*, p. 31.

Embora vivesse longe do eixo Rio-São Paulo, o escritor, professor e ensaísta, participou ativamente da formação da nacionalidade brasileira, mantendo uma assídua correspondência com escritores e intelectuais de outras partes do país como Manuel Bandeira, Godofredo Rangel, Graça Aranha, Capistrano de Abreu, Carlos Drummond de Andrade. Só para o escritor/editor Monteiro Lobato, foram enviadas mais de 200 cartas, mas dessa correspondência para os amigos uma pequena parte foi divulgada até agora.

A grandeza da obra literária e científica de Câmara Cascudo virá anos mais tarde, tendo publicado até a sua morte mais de 150 livros sobre a cultura popular e o folclore. Autodidata, trabalhou mais de meio século a favor da cultura brasileira, sendo considerado um dos fundadores da tradição de estudos folclóricos, tornou-se, enfim, um patrimônio nacional.

Em 1924, ano em que publicou *Histórias que o tempo leva*, aparece uma resenha que começa tratando Câmara Cascudo como “um estudioso de sua província: o Rio Grande do Norte”. E segue com dados sobre o estudo recém editado: “Vasculhando arquivos e fazendo reviver, pela boca de anciãos remanescentes, episódios da vida política daquele pedaço do Nordeste, não se deixa, porém, obsedar pelo documento. Tem-no em boa conta, mas não esquece o leitor. Assim, ao invés de encher de páginas e páginas de massudos traslados tabeliões, conta-nos os casos que intenta fazer conhecidos por meio de reconstituições que têm tanto de exatas quanto de interessantes. Lê-las não custa esforço”²⁶⁴.

Se a obra folclórica do autor apareceu a partir da década de 30, sua pesquisa de folclore já estava em curso desde 1922, participando do Movimento Modernista no Rio Grande do Norte como assinala Veríssimo de Melo. Nesse ano, encontramos sua crônica “Jesus Christo no Sertão” (anexo, p. 52), que estabelece um diálogo, ainda que fragmentado e pontual, com outros intelectuais que participavam do círculo lobatiano como Nina Rodrigues, Gilberto Freyre, Catulo da Paixão Cearense entre outros.

²⁶⁴ Resenha do mês. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 102, jun. 1924, p. 160.

- O discurso do narrador no sertão

A crônica de narrativas orais se inscreve numa das mais antigas tradições do narrador oral, do contador de casos no interior, tornando-se um testemunho de vida, que resgata a experiência vivida e a transforma em registro escrito²⁶⁵. É o que encontramos na crônica “Jesus Christo no Sertão”²⁶⁶ que passamos a analisar, pois o autor constrói uma narrativa na qual o sertanejo recupera o já-dito, procurando estabelecer uma relação entre a memória discursiva e os valores morais que circulam na voz popular.

As formas e estratégias composicionais de introdução e de transmissão do discurso do outro se encontram no discurso citado, direto e indireto, que são incorporados para resgatar a multiplicidade de autores que contribuem para a preservação do que se narra. Os pequenos casos deixam de ser acontecimentos da sua esfera de comunicação para constituírem-se numa crônica de cultura e, esses enunciados já-ditos com os quais o cronista mantém relação dialógica, incorporados à crônica, constroem e solidificam a orientação valorativa.

A partir de procedimentos característicos da oralidade, com expressões que povoam a fala do povo, como repetições da estrutura sintática, a narrativa intercala o tempo pretérito ao presente o que significa que “a produção oral não elimina os aspectos do falar imediato mesmo quando vira texto escrito”.²⁶⁷ O narrador conta quatro pequenas narrativas orais que escutou de sertanejos, conservando a memória do homem do sertão sobre as situações do cotidiano (a fome, o trabalho aos domingos, o casamento, o fim do mundo), tudo dentro do tempo-espaço em que o evento se realizou: noite de luar, todos deitados no barro batido.

O narrador, que participa da situação, passa a recontar o que escutara. Só que delega voz ao sertanejo, em discurso direto.

²⁶⁵ Sobre a crônica como narrativa oral, vale ressaltar os estudos de: BENJAMIN, W., O narrador, p. 197-221; ARRIGUCCI JÚNIOR, D., Fragmentos sobre a crônica, p. 43-53.

²⁶⁶ *Revista do Brasil*, n. 79, jul. 1922, p. 245-247. (anexo, 52-54)

²⁶⁷ MACHADO, I., Romance e tradição oral, p. 214.

— *Quando Deus andava no mundo, dum feita não tinha senão um pedaço de carne para a janta. São Pedro e Judas iam com o Senhor e concordaram no seguinte: quem tivesse o sonho mais bonito comeria a mesquinha ração.* (anexo, p. 52)

O sertanejo, por sua vez, constrói seu discurso e imediatamente dá voz a Jesus Cristo, Pedro e Judas, num processo de incorporação de outros discursos, o que acaba por recuperar uma variedade do repertório popular. A fala de cada um está destacada pelo itálico, sinal de alteridade entre o discurso do sertanejo e do outro incorporado que, junto com a explicitação desse outro reúne os vários falares colhidos no sertão.

Ao mesmo tempo em que há marca da autoria em cada discurso direto, indicada pelo pronome pessoal “eu”, em cada travessão ela se transforma, criando uma comunidade discursiva que conta seu sonho e vai sendo incorporado ao texto. O sonho, como explica Bakhtin, “penetrou pela primeira vez na literatura europeia no gênero da ‘sátira menipéia’.[...] A vida vista em sonho afasta a vida comum, obriga a entendê-la e avaliá-la de maneira nova (à luz de outra possibilidade vislumbrada). E em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades (piores e melhores), é experimentado e verificado pelo sonho”²⁶⁸.

O narrador aproveitou as possibilidades do sonho contado por Jesus, o filho de Deus, por Pedro, “o divino chaveiro”, e por Judas, “o judeu matreiro” para recuperar, ainda que de modo fragmentado, as infinitas possibilidades de contar uma história, criando um registro escrito das falas orais.

- *Eu, disse Jesus Cristo, vi o Pai na sua glória. Rodeavam-no anjos, querubins e arcanjos, entoando hosanas e aleluias, ao som de harpas, saltérios e cítaras. Fiquei à sua direita, e vi passar a tristeza dos homens através das idades.*

- *Eu segui o Mestre na sua ascensão — explica o divino chaveiro — o paraíso abriu aos meus olhos pecadores as suas*

²⁶⁸ BAKHTIN, M., *Problemas da poética de Dostoiévsk*, p. 148.

portas luminosas. Senti, do fundo da minha humildade, a presença do Onipotente.

- Eu, declara Judas, num fino sorriso de judeu matreiro, vi o Senhor junto ao Todo-Poderoso, e vi Pedro ajoelhado. E como eles estavam no céu e não mais precisariam do mundo, tendo fome, comi a carne. (anexo, p. 52)

No parágrafo seguinte, o narrador traz o mesmo conto nas palavras de Gustavo Barroso (1888-1959). Quem é ele? Não estava deitado no barro batido, não ouviu aquela lenda, mas também a conhecia. Parece que Cascudo convoca a palavra do outro para seu discurso, com o objetivo de legitimar o dito do sertanejo. Se a voz do sertanejo não é ouvida por todos, o narrador a ouve e confere-lhe sabedoria, recuperando os estudos folclóricos do respeitado estudioso, fundador e diretor do Museu Histórico Nacional.

No seu livro *Ao som da viola*, Barroso registrou a tradição oral, em diferentes vozes. Assim, o narrador de Cascudo cria uma dupla experiência da fala/escrita, do sertanejo e do folclorista e as coloca em diálogo. Desde o começo, o cronista sabe a arquitetura do seu discurso e quer trazer para o leitor a importância do folclore como universo simbólico do conhecimento, o qual se aproxima do mito e se revela como saber do particular. A pluralidade da memória coletiva deriva do grupo que a representa.

Na crônica, ao recuperar as várias versões da mesma história, o narrador mostra que ela não decorre da debilidade popular, mas da diversidade dos grupos sociais, portadores de memórias diferenciadas:

A tradição popular encarna ritualmente os vitoriosos do amor e da fortuna nos pobres, nos humildes, nos desprotegidos. Está nisto a suprema ironia e a suprema bondade do folk-lore. (anexo, p. 53)

Nos três fragmentos seguintes, há uma insistência em valorizar o sertanejo e seus causos. O narrador indaga: “Como este delicioso conto veio parar nos lábios dos sertanejos ingênuos? Qual a sua trajetória através das

raças e dos tempos?” Ele assume a definição do folclore como um conhecimento fragmentado e a apresenta dentro de um discurso coerente entre a gente do sertão e os folcloristas.

O narrador centra-se na palavra do outro, do sertanejo, trazendo para o discurso escrito aqueles que têm ficado à margem da participação social. Ao contar suas histórias, recupera as tradições culturais, renovando assim as formas dialogadas que eram o núcleo central da antiguidade grega nos diálogos socráticos.

Essa peculiaridade narrativa de relacionar o elemento dialógico às palavras de Jesus e seus discípulos, por exemplo, aparece na narrativa cristã antiga, como afirma Bakhtin, e torna-se um elemento consolidador capaz de reunir elementos heterogêneos no todo do gênero. Aparentemente uma crônica à toa, mas oferece ao leitor um novo olhar diante do cotidiano do povo, que guarda na memória coletiva a tradição cultural. Um texto construído sobre indícios, ultrapassa o episódico, revelando o que ficou obscurecido das raízes populares.

Verifica-se então que o cronista se movimenta em dois níveis discursivos: no nível da manifestação oral do sertanejo, na sua linguagem simples e direta; e no nível do registro escrito dos folcloristas que procuram preservar toda a tradição cultural transmitida de geração a geração. Assim, por uma operação dialógica, Câmara Cascudo recupera o trabalho realizado no Brasil pelos estudos folclóricos, o que possibilita uma compreensão da cultura popular como um elemento da nacionalidade brasileira²⁶⁹.

Há mais uma crônica do autor intitulada “Lycañtrophia Sertaneja”²⁷⁰ em que, de maneira cuidadosa, a temática se repete e se renova. Trata-se da lenda do lobisomem, que aparece na Península Ibérica e chega ao sertão, sendo recontada de geração a geração, e chega ao sertão brasileiro. Vale lembrar que esse assunto, foi retomado, ainda que alegoricamente no romance

²⁶⁹ Sobre o histórico dos estudos folclóricos no Brasil e sua influência política e cultural, há três livros do antropólogo ORTIZ, R.: *A moderna tradição brasileira*; *Cultura brasileira & identidade nacional*; *Românticos e folcloristas*.

²⁷⁰ CASCUDO, L. da C., *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 94, out. 1923, p. 129-133.

de 30, (por exemplo, em São Bernardo, de Graciliano Ramos e em *Fogo Morto* de José Lins do Rego) e no fim da década de 1990, foi recuperado pela televisão na popular novela “Roque Santeiro” de Dias Gomes.

Ao escrever sobre as narrativas orais, Câmara Cascudo flagra as múltiplas vozes recolhidas no sertão brasileiro recuperando uma tradição popular pouco valorizada na época. Tal procedimento dialógico liga-se ao núcleo temático da revista, o nacionalismo. Era o início dos estudos folclóricos do autor que recupera a matriz dos gêneros orais como os provérbios, os casos, as lendas e as fábulas.

3.2.4 Frederico Villar, um oficial da Marinha

A presença de um militar nas páginas da *RB* sinaliza a coerência intelectual que permeava a política editorial de Monteiro Lobato e Paulo Prado, possibilitando a coexistência de autores provenientes de posições intelectuais distintas, demonstrando o empenho dos editores “em dar cobertura aos principais tópicos em torno dos quais se articulava o debate político e intelectual da época”²⁷¹.

Num dos últimos números da revista nesta primeira fase paulista, o carioca Frederico Villar (1875-1964) teve sua crônica publicada²⁷² quando já ocupava o cargo de contra-almirante da Marinha. Essa única publicação tem o significado de trazer a posição de um militar preocupado em valorizar a memória histórica das revoltas ocorridas no país, empenhando-se em construir uma mentalidade brasileira.

É preciso assinalar, entretanto, a diferença entre o nacionalismo do militar e o do editor, porque o primeiro denuncia as revoltas que explodiam no país no início da República mas escrevia num “tom velado”, enquanto Paulo Prado apresenta um nacionalismo crítico e, em tom polêmico, fez severas restrições à República. No seu livro *Retrato do Brasil*, ele afirma que “ a

²⁷¹ MICELI, S., *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*, p. 91.

²⁷² VILLAR, F., *Os misteriosos tesouros da ilha da Trindade*, p. 60-66.

questão militar, mal de nascença de que nunca se curou o país, a desorganização dos partidos, as falhas da administração, o romantismo da Abolição, a desordem geral dos espíritos – fizeram a República, nesse 15 de Novembro que foi a *journée des dupes* da nossa História. E é o que aí está. O profundo abalo da mudança de forma de governo, a inevitável transmutação de valores sociais e políticos, deram a princípio uma aparência de vitalidade ao organismo nacional. Mas não estava longe o atoleiro em que hoje chafurdamos”²⁷³.

Mesmo tendo esse posicionamento frente aos militares, o editor abriu espaço para Frederico Villar denunciar a ocupação britânica na Ilha da Trindade durante o governo do civil Prudente de Moraes (1894-1898). O contra-almirante conhecia o assunto, pois sua trajetória na Marinha começou aos 18 anos quando era aspirante na Escola Naval e, sob o comando do almirante Saldanha da Gama, participou da Revolta da Armada (1893-1894).

Anos mais tarde, chegou a escrever em tom memorialista *As revoluções que eu vi* depoimentos sobre os movimentos de que participou no período em que Deodoro da Fonseca era o presidente da República. Anos depois, o contra-almirante efetivou a nacionalização da pesca e iniciou também a fundação das colônias de pescadores, escrevendo o livro *Pelas indústrias da pesca no Brasil*. Suas atividades estão relacionadas aos trabalhos militares que desenvolveu no início da 1ª República desde aspirante da Escola Naval até o cargo de chefia.

Pouco conhecido do círculo dos intelectuais da *RB*, o editor justificou a presença de Frederico Villar no corpo da revista como uma exceção porque o texto não era inédito, exigência da revista, entretanto tinha a importância de tratar de questões “que interessavam aos brasileiros”.²⁷⁴

De maneira indireta, o autor faz alusão à história do Brasil no período entre Monarquia e República. Flagrando uma visita do narrador ao principal porto de pesca da Escócia, ele recupera a história da invasão inglesa à Ilha da

²⁷³ PRADO, P., *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, p. 177-178.

²⁷⁴ O editor não menciona de onde foi retirada a crônica.

Trindade, no viés de marujos ingleses, que se transformam em heróis pois impediram que os navios negreiros voltassem à África carregados de ouro e prata. Tudo devidamente saqueado e depositado no Banco da Inglaterra, daí serem considerados heróis do lado de lá e piratas do lado de cá.

Para além da invasão à pequena ilha localizada na extremidade oriental de montanhas submarinas Vitória-Trindade, muito ainda não foi contado sobre o tempo da Abolição, da Independência e da República. De maneira velada, o autor revela o quanto a Marinha inglesa se aproveitou em “ser a guardiã dos mares brasileiros”. É preciso lembrar a posição ideológica desse autor²⁷⁵ que não podia denunciar abertamente os desmandos ingleses em águas brasileiras. Utilizou-se, assim, da crônica, gênero que mistura o real e o representado, como recurso para denunciar a forma misteriosa do desaparecimento dos tesouros brasileiros.

- Trindade revisitada pelo discurso do narrador

Quando trata de questões ligadas à pesca, Frederico Villar capricha nos detalhes da vida de pescadores, de navios e de portos do Mar do Norte. Com sua vivência sobre o assunto, escreveu sua crônica sobre “Os Misteriosos Tesouros da Ilha da Trindade”²⁷⁶, mas engana-se quem pensa que se trata simplesmente de mais uma história de homens do mar. Por trás da narração da vida de pescadores e capitães, há uma denúncia de invasão inglesa ocorrida em terras brasileiras, que vem sob o véu da lembrança, desencadeada quando o narrador viu o navio de nome “Áurea” sendo restaurado.

Para analisar esta crônica, é necessário estudar as formas de introdução e organização do discurso do outro, que se identifica pelo emprego do discurso indireto, uma vez que o narrador foi reconstruindo lentamente a história da

²⁷⁵ Algumas informações históricas sobre o assunto auxiliam a compreender a ênfase ao porto inglês. Na década de 1870, “a Marinha recebeu muitas atenções, sendo vista como uma corporação nobre, até porque havia incorporado oficiais ingleses nos primeiros anos após a Independência”. FAUSTO, B., *História concisa do Brasil*, p. 129.

²⁷⁶ *Revista do Brasil*, n. 109, jan. 1925, p. 60-66. (anexo, p. 56-62)

presença inglesa em território brasileiro, invasões, intromissões, saques, tomando por base crônicas e lendas que escutou dos marujos ingleses tempos atrás.

Aproveitando o cuidadoso estudo sobre a presença do discurso citado de Volochinov/Bakhtin²⁷⁷, é possível dimensionar a importância do fenômeno de transmissão da palavra de outrem. Para os estudiosos russos, não é possível separar as formas de transmissão do discurso de outrem do contexto narrativo, é na interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e o que serve para transmiti-lo, que se deve centrar os estudos de discurso do outro. De fato, esta crônica se organiza na dinâmica inter-relação da enunciação e do discurso citado. O narrador ouve o discurso do outro de forma diferente, integrando ativamente elementos da sua memória discursiva de maneira que os enunciados ganham sentidos diversos daquele que se pode reconhecer se for fragmentado palavra por palavra.

Vejamos a narrativa. O narrador-personagem chega a Aberdeen e descreve o principal porto da Escócia, passando depois a contar sobre um misterioso tesouro escondido na ilha:

Sempre que circunstâncias quaisquer me levaram àquelas bandas do “Don” e “Dee” e às lindas praias do “Girdle Ness”, eu experimentava um extraordinário desejo de viver naquele doce recanto da suavíssima e gloriosa terra de “Picts” e “Scots”, entre os mais bravos pescadores do “navio que Deus na Mancha ancorou”... (anexo, p. 56)

Para quem desconhece o fato de que Trindade é uma ilha brasileira do Atlântico, invadida pelos ingleses em 1895, devolvida aos brasileiros em 1897, essa crônica passa como uma narrativa desimportante de quem só valoriza o povo britânico. “O britânico é certamente o homem mais encantador do mundo na convivência social da gente civilizada.”

No momento em que se recupera a nossa história, dá-se outra compreensão, mais complexa: há uma ironia quanto à invasão e à exploração

²⁷⁷ BAKHTIN, M., VOLOCHINOV, V.N., *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, p. 144-154.

dos ingleses em território brasileiro. Através da valorização do porto escocês, o narrador se utiliza desse procedimento, uma interdiscursividade irônica, disfarçada.

Esse procedimento está no uso de adjetivos como “suavíssima e gloriosa terra”, “doce recanto”, “imponentes catedrais e altos monumentos da maravilhosa cidade escocesa.” O excesso de qualificadores leva o leitor, numa segunda leitura, a desconfiar se é elogio ou deboche. A segunda possibilidade parece ser mais viável, quando o narrador encontra no cais de Aberdeen um navio de nome “Áurea”.

Minha atenção foi desviada para um elegante veleiro – um magnífico brigue – em cuja proa lia-se claramente o nome “Áurea – navio inteiramente distinto de quantos o rodeavam. (anexo, p. 58)

Simbólico, o nome “Áurea”, remete à Lei Áurea – promulgada em 1888 pela Princesa Isabel, ao decretar a libertação dos escravos. O narrador marca sua surpresa em encontrar esse navio que destoa de outros porque estava todo destruído, com uma tripulação de “bravos” piratas, comparados aos “vickings”, como explica o narrador, “a fina flor da gente maruja de seu tempo...” Tom irônico que transparece na minúcia da descrição, fazendo dialogar com todo o conjunto de informações daqueles que chegaram à Ilha da Trindade.

O narrador busca descobrir o que fazia “Áurea” em terras estrangeiras e, gradativamente, reconhece que “não era um navio de guerra”, “não era um navio de pesca, nem cargueiro. Não era iate de recreio e não tinha, tampouco, acomodações para passageiros. Estava crivado como se viesse de um grande combate naval! Na guerra? Mas não havia guerra? Onde?” Examinando com atenção o funcionamento discursivo da negação empregada, observa-se a presença de um outro discurso, diferente do que aparece na realidade. Na busca de identificar de onde veio “Áurea” e qual sua atividade, o narrador não encontra coerência entre o nome do navio, sua tripulação e o fato de estar ancorado em Aberdeen. Enfim, o que faz “Áurea” no estrangeiro? É possível

compreender o significado dessa presença pela memória discursiva, que um outro explica como “coisas do outro mundo”...

[...] Recordei-me, então, de um bergantim inglês que assim também se chamara e que durante anos seguidos – dizem as crônicas – fizera estação na ilha da Trindade até 1848 creio... (anexo, p. 59)

Na voz do marujo, soube que o navio foi à Ilha da Trindade, voltou carregado “de prata, pau-brasil e preciosas especiarias”, tendo vencido diversas batalhas próximas à ilha. O narrador tece a crônica com essas histórias, a partir das quais outras vão sendo narradas por diferentes povos como o inglês, o brasileiro, o naufrago russo e o dinamarquês, que vão sendo combatidos pelo bravo navio.

O fio de outros discursos é retomado a partir dos ingleses Joseph Alz e Edward Johnstone; do português Melo Brayner que expulsou os piratas ingleses em 1783; de Clarkson e Willeforce, ingleses que organizaram a “Associação Britânica contra a escravidão humana; do capitão Freddy Jack que escondeu os tesouros na ilha da Trindade; de Zulmiro, ex-oficial da Marinha Britânica, que assassinou o “lobo do mar” para roubar, sem êxito, o tesouro, e acabou rebocado a Aberdeen; de John Jack, neto do velho libertador, que voltou a Trindade para saudar o avô com o navio “Áurea” e foi atacado por alemães em busca do tesouro, mas o capitão “bravamente” venceu a batalha e voltou ao porto da Escócia para se casar com a filha de Frank Mac Adoo e miss Mary, que não tinha entrado na história.

Nesse processo repetitivo, pode-se ouvir mais um discurso implícito: a ausência do governo brasileiro nesses dois séculos de invasões sucessivas. O presidente Prudente de Moraes soube da ocupação pela imprensa, deixando a Portugal o encargo de resolver o caso em base diplomática²⁷⁸. Com tantas histórias intercaladas, o autor acaba distraído a atenção do leitor para os aspectos exteriores da cena (porto, navio) mas, perto do desfecho, mais do que

²⁷⁸ Esse conflito foi tema da tese de doutoramento de Virgílio Caixeta Arraes na UNB: *A República e o Imperialismo: a posse pela ilha da Trindade (1895-1896)*

um simples caso de John Jack, o narrador faz alusão ao desvio do ouro brasileiro e à guerra ocorrida na costa brasileira:

Cumprindo as determinações do velho Freddy, John Jack não tardou em conduzir para um Banco da Inglaterra todas aquelas preciosidades. Durante doze dias a fio, a guarnição do “Áurea”, não fez senão carregar para bordo, ouro, prata e jóias preciosíssimas, que vieram reforçar a riqueza britânica... Finda a guerra, durante a qual os pescadores ingleses tanto se distinguiram na defesa da sua Pátria, voltou John Jack a Aberdeen, com o peito coberto de condecorações e cumulado de honrarias... (anexo, p. 61)

De fato, esta crônica, tecida em discurso indireto, denuncia a exploração inglesa. A partir do cotidiano de pescadores e marinheiros ingleses, o autor retoma os vários discursos, fazendo um outro, tomando por base a nefasta presença inglesa em terras brasileiras; seu texto transforma-se numa memória discursiva do passado que teimosamente se esvai. Em 1925, a voz do militar integrada aos escritores da *RB* aponta para a diversidade de nacionalismos que circulava no país. Na crônica de Frederico Villar, ressoam pequenas histórias singulares que servem de contexto para entender mais uma faceta da desnacionalização imposta aos brasileiros.

Numa primeira leitura, parece um incidente histórico, mas as pesquisas mostraram que se tratava de uma questão nacional que teve duas outras versões: a oficial, discursos de deputados e do Presidente da República, e a jornalística, lembrando que a cobertura do episódio da ocupação de Trindade foi registrada por três jornais: o *Jornal do Brasil*, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*²⁷⁹. A repercussão desta usurpação por meio de um navio militar britânico teve múltiplas vozes, em que se reconhece o tom de descaso com que o governo brasileiro tratou o conflito. Para engrossar esse enfoque da inação do governo público, temos a próxima crônica em que a questão volta na voz de um outro militar da marinha.

²⁷⁹ Dados obtidos no artigo de ARRAES, V. C., A República insegura: a disputa entre o Brasil e a Grã-Bretanha pela posse da Ilha da Trindade (1895-1896), p. 5-29.

3.2.5 Orlando Machado, capitão de corveta

Esporadicamente encontramos o nome de Orlando Machado na *RB*, escrevendo sobre assuntos diversos, como o imperialismo americano e a questão feminina, desde 1922 até 1924. Pela indicação feita pelo editor ao final de cada crônica, sabemos que o autor escrevia do Rio de Janeiro e era membro da Marinha brasileira. Não encontramos referências biográficas deste cronista que circulou entre os intelectuais da época, integrando o coro nacionalista da revista. Este autor nos remete à questão aprofundada por Michel Foucault em *O que é um autor*: “Um texto nos chega anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma”.²⁸⁰

Suportamos o anonimato literário porque acreditamos que Machado juntamente com Frederico Villar, representou a voz militar que manteve, a partir da década de 1870, tantos conflitos com o Estado, na luta pela construção de valores nacionais. Historicamente, os militares marcaram sua insatisfação com diversos movimentos políticos como a Revolta da Chibata (1910), Revolta da Armada, o Movimento tenentista (1922), a Revolução de 1924 em São Paulo e a Revolta do Encouraçado em novembro de 1924.

Diferentes de seus pares, os dois cronistas ultrapassaram o método da confrontação armada, usaram o confronto discursivo, por meio da palavra, resgataram a memória histórica da gente simples da corporação, quase toda recrutada entre as camadas mais pobres da população²⁸¹, trouxeram, por meio do discurso narrativo, o que a história insiste em esquecer.

- Cenário de guerra retratado pelo narrador

²⁸⁰ FOUCAULT, M., *O que é um autor?*, p. 29-87.

²⁸¹ Informações sobre esse assunto estão amplamente apresentadas em FAUSTO, B., op. cit., p. 170-183.

O cenário marcado pelo sol senegalesco era mais um agravante do clima de morte que reinou nos navios da Marinha brasileira, “Bahia” e “Rio Grande do Sul”. Atracados no porto de Dakar foram surpreendidos pela epidemia de gripe espanhola que atingira 95% do efetivo completo. Entre 5 a 20 de setembro, a costa africana alojou navios com bandeira amarela içada, sinal de advertência “para que se afastassem de nós; para que não nos procurassem”. O cronista narra, a partir das lembranças de gritos e murmúrios de moribundos, uma história dantesca vivida a bordo desses navios brasileiros.

O que se passou então a bordo dos nossos navios, não se descreve; e não se descreve principalmente para não se adquirir a pecha de exagerado. Há coisas que não podem ser devidamente aprendidas senão quando sentidas: a nossa situação, em semelhantes circunstâncias, nunca poderia ser bem compreendida senão pelos que a sentiram. (anexo, p. 64)

A crônica “A nossa hecatombe em Dakar”²⁸² traz a voz emudecida dos marinheiros que morreram à mingua, numa trágica operação de guerra. O autor dá testemunho do que aconteceu com a tripulação da esquadra brasileira enviada para patrulhar a costa africana. Que razão? Um compromisso internacional firmado no final da 1ª Grande Guerra fez com que a Divisão Naval em Operações de Guerra (DNOG) enviasse dois cruzadores, quatro contratorpedeiros, um tênder²⁸³ e um rebocador para o outro lado do oceano. Marinheiros anônimos morreram em nome da pátria, enterrados longe dela.

O cronista recupera um flagrante histórico e social. Trata-se de contar a história de taifeiros, de gente humilde, suas idéias, dores, sonhos, fantasias e aspirações. Sem a pretensão de documentar a hecatombe, o narrador remexe no ocorrido com 156 marinheiros no fim de 1918. Na perspectiva de quem viveu e sofreu os dias de guerra em pleno mar, o cronista lembra de seus companheiros que estavam no mesmo navio, na mesma esquadra, flutuando nas ondas sem ter para onde ir, sem porto de chegada e distantes do porto de

²⁸² *Revista do Brasil*, n. 77, maio 1922, p. 89-93. (anexo, p. 63-67)

²⁸³ Embarcação de apoio em perfurações submarinas, dragagens, etc.

partida. Estavam longe deles mesmos, (a loucura da febre), sem condecorações, não morreram pela pátria, morreram sem razão.

Ao analisar o processo narrativo, encontramos o discurso do outro incorporado ao do narrador, que desempenha um papel avaliativo sobre a tragédia que testemunhou. O capitão-de-corveta assume o papel da personagem que vai construindo sua visão do passado, descrevendo cenas dramáticas em que muitos companheiros sucumbiram à epidemia.

Foi então um gemer sem delirar, um pedir de água, um esperar por socorro, verdadeiramente consternador.[...] Os primeiros mortos foram enterrados em caixões; os outros, apenas atados e pedaços de tábua. Alguns tiveram as suas pálpebras cerradas; a outros não houve quem prestasse essa derradeira piedade — não houve tempo para prodigalizar.
(anexo, p. 65)

O núcleo avaliativo dessas cenas dá o contorno crítico e irônico no momento em que os comandantes enviaram um “telegrama salvador”, ordenando que se mantivesse tudo na mais perfeita higiene, troca de roupa, água destilada e ar puro. A referência a esse discurso do outro marca a indiferença com que a tripulação foi tratada pelos responsáveis desta chacina. Frente à ausência absoluta de atenção quanto à tragédia que ocorria em pleno mar, o narrador usa o tom irônico para comentar as palavras de conforto recebidas.

O remédio foi realmente excelente e impecavelmente formulado: houve apenas pequeno erro de diagnose, não se tratava de “spleen”, a gargalhada não surtiu efeito terapêutico nem profilático. (anexo, p. 66)

Ao longo do texto, o narrador conta as últimas palavras ou expressões que ouviu de seres anônimos, marinheiros, foguistas, jovens, sua voz funciona como um filtro a captar os dias de miséria a bordo do navio, na busca em vão de salvarem suas vidas. Assim, o cronista assume dupla feição: de quem viu o sofrimento e a morte de seus pares, e de alguém que julga o sentido da morte de

cada marinheiro para além do episódio, dando a dimensão do pouco caso com que a Marinha brasileira tratou seus subordinados.

A crônica termina com a voz da indignação irônica que recupera na memória discursiva o gemido de simples soldados mergulhados em águas salgadas. Vozes humanas, vozes brasileiras que ficaram no cemitério de Dakar, que não foram apagadas da lembrança de um capitão que busca encontrar uma voz nacional nos porões bafejados da peste.

Lembramo-nos então que melhor é falar com sotaque estrangeiro e sentir como brasileiro, que falar como brasileiro e sentir com sotaque estrangeiro; lembramo-nos então que lamentável que é a ação do brasileiro que pensa e sente com sotaque estrangeiro; que lamentável que é a ação do brasileiro que se irrita com as nossas alegrias com as nossas irritações... (anexo, p. 67)

Pela oposição discursiva entre falar e sentir e sotaque estrangeiro e brasileiro, o narrador retoma, num tom irônico, a crítica à ação das autoridades militares. Ao empregar o adjetivo “lamentável”, incorpora à narrativa uma voz social, do sobrevivente de guerra que se opõe à política do descaso, de um governo que nada providenciou para debelar a epidemia exceto um telegrama melífluo. Uma explícita mudança no tempo verbal, que começou no passado e volta-se para o presente, une a voz do militar ao coro nacionalista da *RB*, em busca de encontrar um verdadeiro nacionalismo e não uma ficção de brasilidade.

Essa crônica dialoga com os poemas abolicionistas de Castro Alves, *Vozes d’África* e *O navio negreiro*, uma vez que o poeta abolicionista trouxe sua indignação pela morte deprimente dos navios negreiros. Se em “Nossa hecatombe em Dakar” o flagrante é tomado dos tombadilhos de navios brasileiros e levado às últimas conseqüências pelo descaso de uma República nascente, os poemas protestam e denunciam a tragédia do cativo, o absurdo de um castigo sem razão de ser, descaso de uma Monarquia decadente. Assim, soa a voz da denúncia:

*Porém que vejo aí ... que quadro de amarguras!
 Que canto funeral! ... que téticas figuras!
 Que cena infame e vil!... Meu Deus! Meu Deus, que
 Horror!*²⁸⁴

Diferentes raças com a mesma sina, os tripulantes dos navios negreiros e brasileiros, remontam a eterna tragicidade: da situação de continentes inteiros postos à mercê do comércio governamental. Na Monarquia e na República Velha, impõe-se um fardo de contradições em que a única voz que dá seu acorde agudo e isolado é a que impõe no exílio gente humilde, seja brasileiro, africano ou português, todos aqueles que, sem querer, emigram. Sem decreto oficial, foram exilados.

A seguir, será feito um resumo que permite avançar na compreensão dessas crônicas de cultura as quais flagraram atitudes, crenças, visões de mundo em circulação naquele momento.

3.2.6 Considerações parciais

A análise das cinco crônicas possibilita uma visão de conjunto do que chamamos “presença brasileira”. Martim Francisco, Gastão Cruls, Câmara Cascudo, Frederico Villar e Orlando Machado captaram experiências marcantes vividas na cidade, no sertão ou no mar, levando o cotidiano histórico-cultural para o leitor da *RB*. Recuperam a memória nacional por meio dos diferentes discursos que circulavam na Assembléia Legislativa, na Academia de Letras, no chão batido do sertão e nos navios de guerra.

Nessas crônicas, a narrativa é organizada em torno das várias formas de transmissão do discurso do outro que se ligam ao núcleo temático da brasilidade. Por meio do estudo das variações do discurso citado, revelam-se vozes emocionadas, que representam o discurso dos que mergulharam na política, na guerra, na academia e no sertão.

²⁸⁴ Navio negreiro, poema de Castro Alves ligado ao problema específico do tráfico de escravos. Composto em São Paulo, em 1868.

Com seu estilo particular, cada autor recorda o passado, remexe nos acontecimentos e encara o cotidiano como participante, capaz de observar e julgar o movimento histórico e social. Usando procedimentos estilísticos, como a ironia ou a polêmica, os autores chamam atenção para a tragédia vivida nos tombadilhos, a morte de um amigo, a conversa dos sertanejos, a indignação do político. São imagens do povo em vestimentas concretas, sociais e históricas que mostram a cara dos brasileiros de então. Os múltiplos discursos ajudam a compor um espaço histórico e cultural no qual se apresenta um Brasil que não é longe daqui.

3.3 Estudo de uma presença paulista: nacionalismo cosmopolita

A cultura brasileira rege-se pela dialética entre o local e o cosmopolita, explica Antonio Candido. Para o crítico, o nacionalismo cosmopolita é um

Desrecalque localista; assimilação da vanguarda européia. [...] Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrastes, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade.²⁸⁵

Na década de 1920, São Paulo não era tão-somente uma cidade provinciana. Tornava-se um espaço em que se multiplicavam os movimentos culturais, políticos e sociais. Em torno da liderança intelectual de Paulo Prado, um dos patronos das artes em São Paulo, está Mário de Andrade, um dos jovens escritores paulistas participantes ativos da Semana de Arte Moderna que marcaram presença nas páginas da *RB*, entre 1923 a 1925. Instalou-se

²⁸⁵ CANDIDO, A., op. cit., p. 121-122.

dessa maneira não um diálogo com o nacionalismo de Monteiro Lobato, mas a tensão modernista num periódico de ampla penetração nos meios intelectuais representativos de correntes distintas.

Nesse espaço cultural, a estridência revolucionária marioandradina foi acolhida, entre outras vozes de tons diferentes e muitas vezes conflitantes com a do escritor modernista. Refletindo à sua maneira o combativo clima intelectual de São Paulo, enfrentou o problema da cultura brasileira como expressão de nacionalidade.

Esta terceira matriz – uma presença paulista –reúne seis crônicas escritas por Mário de Andrade, para quem Paulo Prado, novo diretor editorial da *RB*, havia especialmente criado, em 1923, a seção “Crônica de arte”. As crônicas apareceram com os títulos: “Discurso inaugural” (janeiro), “Folhas mortas” (fevereiro), “Um duelo” (março), “Os Jacarés inofensivos” (abril), “Villa-Lobos” (maio) e “Convalescença” (agosto).

Esse conjunto de crônicas pode ser interpretado hoje como um projeto crítico do jovem escritor para divulgar sua concepção modernista do movimento artístico paulista daquele momento. Os textos revelam um escritor preocupado com a defesa da cultura brasileira, na nova perspectiva que propõe para a revista: a do nacionalismo cosmopolita. Sem apontar traços definitivos dessa nacionalidade, o autor sugere algumas soluções provisórias, mas marcantes.

Além disso, a presença de Mário de Andrade em território lobatiano mostra que, embora ele participasse de várias revistas modernistas (*Ilustração Brasileira*, *América Brasileira* e *Klaxon*), também ocupou expressivo espaço nesse importante empreendimento editorial, que era a *RB*. Apesar das relações tensas com os modernistas, Lobato entregou a eles um capital simbólico, significativo na época, configurado justamente pelas páginas da revista.

Para compreender o ambiente em que aparecem as crônicas, é preciso assinalar as relações entre os escritores modernistas e o empresário cultural. O primeiro indício é o de que Lobato deu oportunidade a escritores novos, como Guilherme de Almeida (*Soror Dolorosa: a que morreu de amor*, 1920); Hilário Tácito (*Madame Pommeroy*, 1920); Di Cavalcanti (*Fantoches da meia-noite*,

1921); Oswald de Andrade (*A trilogia do exílio: I-Os Condenados*, 1922) e Menotti Del Picchia (*O homem e a morte, A mulher que pecou*, 1922).

Devido a “um mal-entendido inexplicável do destino, os jovens de 1922, em busca de respeitabilidade, foram bater à porta de Graça Aranha, que nada tinha com o assunto, em vez de procurar Monteiro Lobato que seria [...] o chefe natural do movimento e da reforma estética”²⁸⁶. E é precisamente esse contexto discursivo tenso que confere o sentido às crônicas de cultura de Mário de Andrade. Essa situação, na dimensão social e ideológica constitutiva das diferentes interações verbais perpetradas naquele momento, constitui, pelo denso fundo dialógico, uma senha que permite ao analista penetrar os textos, tanto em sua singularidade quanto na complexidade do gênero.

A reunião desses textos deve-se ao fato de que todos eles, assumindo o gênero crônica de cultura, propõem uma polêmica entre as concepções de crítica tradicional e moderna a respeito das artes visuais, literárias e musicais. Nesse conjunto, Mário contrapõe sua concepção – de crítica, crítico, leitor e editor – à dos críticos tradicionais. Em cada texto, recupera a palavra de outros autores/críticos em circulação naquele momento e em épocas anteriores, sem reproduzi-la textualmente, mas indiciando por marcas lingüísticas como a negação, a repetição, os modalizadores, os elementos intercalados e a ironia. Todas as crônicas começam com um pretexto inesperado, corriqueiro. Em seguida, deslizam para reflexões em torno da cultura num Brasil feito de contrastes.

Na análise das seis crônicas, o objetivo foi recuperar, no discurso do autor, a presença de um discurso já-dito, identificando as vozes que atravessam o texto, as quais representam as discussões que ocorriam numa São Paulo em franca ebulição. O procedimento de incorporação do discurso do outro se dá por meio da polêmica aberta, que Mário de Andrade adota para discutir e negar as posições da crítica tradicional e dos críticos ligados a essa orientação.

²⁸⁶ MARTINS, W., *História da inteligência brasileira*, p. 14.

A definição de um projeto cultural organiza-se num processo de ambivalências, de maneira que o novo passa a ser concebido como espaço de tensões entre o passado e o presente, e a tradição é dialeticamente reinterpretada. E a crônica parece ser, nesse espaço nacional privilegiado que é a *RB*, o gênero adequado a esse tipo de polêmica viva, motivadora, avaliadora, crítica da cultura brasileira.

O conceito de polêmica²⁸⁷ adotado não coincide com o que se entende habitualmente como uma controvérsia violenta²⁸⁸. Tomamos aqui a compreensão bakhtiniana de polêmica velada e aberta, registrada no trabalho *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929/1997). Para elucidar esse procedimento discursivo, Bakhtin analisa cuidadosamente a construção do discurso polêmico na novela *Memórias do Subsolo*, escrita por Dostoiévski, em 1864.

Na polêmica velada, segundo o teórico russo, o encontro da palavra do outro se produz no próprio objeto, exercendo uma influência interior na palavra do autor: “Qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. Este último não se reproduz, é apenas subentendido”.²⁸⁹ Mas a polêmica aberta contesta diretamente a palavra do outro e essa não penetra no seu interior. É um discurso sobre o discurso do outro.

Para Bakhtin, a polêmica velada é uma forma ativa de dialogismo porque a palavra do outro se impõe ao autor e o obriga a modificações na estrutura e na trajetória do texto. A palavra do outro não é dominada pelo autor; “ela perde a sua serenidade e convicção, torna-se inquieta, internamente não-solucionada

²⁸⁷ Sobre polêmica, há dois estudos significativos realizados por MAINGUENEAU, D.: *Sémantique de la polémique: discours religieux et ruptures idéologiques au XVIIe. siècle.* e *La polémique comme interincompréhension*, p. 109-156.

²⁸⁸ CUDDON, J. A., *Dictionary of literary terms and literary theory*, p. 726.

²⁸⁹ BAKHTIN, M., *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 196.

e ambivalente”.²⁹⁰ Esse discurso traz não apenas a palavra bivocal, traz dois acentos, pois mantém uma entonação estridente em que o autor representa a presença de um outro discurso em seu próprio.

Seguindo essa acepção de polêmica, faremos a análise das crônicas de arte, procurando identificar a construção semântica e sintática que organiza o texto, sem separá-lo, ainda seguindo orientação bakhtiniana, do enquadramento contextual (dialógico) em que foi produzido e do qual se beneficia constitutivamente.

Como nas seções anteriores, será feita breve indicação biográfica do escritor, apenas no que diz respeito à sua integração ao círculo de colaboradores da *RB*. Dada a vasta biografia de Mário de Andrade, será abordado, portanto, somente o período em que ele integrou a revista.

3.3.1 Mário de Andrade: cronista da *RB*

Fazer uma síntese sobre o autor de *Macunaíma* é quase um paradoxo, pois sua personalidade remete à pluralidade. Ele mesmo, tornando-se outro, interpretou a si mesmo:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,

Mas um dia afinal eu toparei comigo...

Tenhamos paciência, andorinhas curtas,

Só o esquecimento é que condensa,

*E então minha alma servirá de abrigo.*²⁹¹

É difícil, também, fazer uma separação nítida entre Mário de Andrade (1893-1945) poeta, contista, estudioso da cultura brasileira, cronista. Isso porque estamos sempre em busca daquele Mário que nunca está onde se espera: cada leitura de seus textos, de suas crônicas, abre a possibilidade de

²⁹⁰ Ibidem, p. 199.

²⁹¹ ANDRADE, M. de, *Remate de males*, p. 211.

um encontro com um outro inesperado, surpreendente até. Topamos com ele / eles.

Deixando de lado os muitos Mário, ei-lo cronista da *RB*, compondo uma série de textos sobre sua concepção de nacionalização das artes – literária, musical e plástica. Nesse espaço, plasmou seu discurso crítico com o rigor da honestidade e da consciência, fazendo da sua participação na *RB* um compromisso com o país.

Longe de se ilhar entre seus pares e escrever somente para revistas modernistas, por exemplo *Klaxon*, em que era um dos regentes do espaço editorial, o jovem escritor paulista marcou presença em quase todas as revistas como *Revista Semanal Ilustrada*, *A Gazeta*, *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro), *Papel e Tinta*, *A Garoa*, *Ariel*, *América Brasileira* (Rio de Janeiro)²⁹² e jornais brasileiros como *Jornal do Commercio*, *Correio Paulistano*. Escreveu também na *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato, teve o primeiro contato dois anos antes da Semana de Arte Moderna.

Uma breve retrospectiva das relações entre Lobato e Mário ajuda a entender boa parte do sentido das críticas deste à linha editorial do periódico e à produção acadêmica, presentes em sua seção “Crônica de arte”. Possivelmente a tensão entre ambos teve como estopim a infausta crítica de Lobato “A propósito da Exposição Malfatti” (Paranóia ou mistificação?)²⁹³, publicada em *O Estado de S.Paulo*, em 1917. O modernista foi um dos que rejeitaram as posições de Lobato sobre a exposição da pintora. E, assim, o que poderia ser um simples episódio ganhou proporções tais que não deixou espaço para um posterior diálogo entre eles. Apesar disso, o jovem escritor acabou procurando o consagrado editor para publicar seus textos na *RB*,

²⁹² Uma apresentação detalhada da presença de Mário de Andrade nas revistas e jornais foi feita por

LOPEZ, T. A. P. A., *Mário de Andrade: cronista na imprensa*.

²⁹³ Sobre o episódio Malfatti, há estudos importantes que discutem o enfoque de Mário da Silva Brito, que, em *História do Modernismo brasileiro*, considerou Lobato “cruel, além de incapacitado para o mister que exercia”. (p. 60) Entre eles, merecem destaque: CHIARELLI, T., *Um Jeca na vernissage*; SACCHETTA, V.; CAMARGOS, M.; AZEVEDO, C. L., *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*.

porque reconhecia a importância sociocultural do periódico. Quanto ao editor, estava disposto a abrir espaço para os novos escritores.

Em janeiro de 1920, sob a assinatura “M. Moraes de Andrade”, estreou no mensário, tendo publicado quatro crônicas com o título geral “Arte religiosa no Brasil”, a partir de conferências pronunciadas para a Congregação da Imaculada Conceição de Santa Ifigênia, em 1919²⁹⁴. Para Telê Ancona Lopez, esses textos marcam “realmente o início do modernismo, assumido, propagandeado”.²⁹⁵

No ano seguinte, a revista publicou “Debussy e o Impressionismo”, do modernista. Apresentando o artigo, o editor qualificava seu autor como:

*um destes jovens que, cheios de estranho vigor e galharda independência, vêm revolucionando as idéias no campo da literatura e da arte, em S. Paulo. Este seu estudo deve ser lido com prazer e proveito por aqueles a quem não sejam indiferentes às questões relativas à evolução artística nos tempos modernos.*²⁹⁶

Uma desavença menos conhecida distanciou escritor e editor. Em 1921, Oswald de Andrade levou uma obra do amigo, *Paulicéia Desvairada*, para Lobato. Este solicitou um prefácio. Mário escreveu então um dos textos teóricos mais importantes do período, “Prefácio Interessantíssimo”, em que apresenta sua teoria poética fundamentada na erudição e nas novas teorias de vanguarda. Ao lê-lo, o editor recusou a obra, com receio da reação adversa de seu público ao gênero poético e, ainda por cima, de teor modernista.

Em 1922, o poeta acabou publicando *Paulicéia Desvairada* a suas expensas. Pouco depois, a *RB* estampou na seção “Bibliografia” uma crítica contundente:

²⁹⁴ ANDRADE, M. de, A arte religiosa no Brasil, *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 49, jan. 1920; ____, n. 50, fev. 1920; ____, n. 52, abr. 1920; ____, n. 54, jun. 1920. Arquivo pessoal. Sobre estas crônicas, há um estudo minucioso: AVANCINI, J. A., *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*.

²⁹⁵ LOPEZ, T. A. P. A., op. cit., p. 8.

²⁹⁶ ANDRADE, M., Debussy e o Impressionismo, p. 193.

Ao livro do sr. Mário de Andrade demos-lhe o rótulo que é seu e muito seu, na esfera da poesia. Si o bestialógico é mais próprio de oradores, não exclui de todos os poetas, como nos prova. Há na arte um caráter de universalidade, pelo qual os processos de uma se transpõem facilmente às outras. É o caso. O sr. Andrade não deve, pois, desanimar. A escola é de... futuro²⁹⁷.

Não faltaram vozes favoráveis. Ainda em 1921, num célebre artigo, “Meu poeta futurista”, Oswald de Andrade assinalava a dimensão pública do poeta: “Este lívido e longo Parsifal bem-educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da ‘Revista do Brasil’, escreve no ‘Jornal de Debates’, faz parte relevante de ‘Papel e Tinta’, leciona com rara honestidade de erudição no nosso Conservatório”.²⁹⁸

Em meio a ataques e armistícios, aproximações e repulsas, as relações do escritor e do editor foram-se distanciando. Em 1923, agora sob a direção do amigo Paulo Prado, Mário de Andrade escreveu para a *RB* as crônicas aqui analisadas. Uma das primeiras providências do editor foi publicar uma crítica elogiosa a *Paulicéia Desvairada*, escrita por Renato Almeida. O artigo saíra antes no jornal carioca *O País*, e o editor o transcreveu na íntegra:

Antes de tudo, devo dizer que no autor da Paulicéia Desvairada, o que mais me interessa é a sua inteligência. Foi ela que lhe despertou essa ânsia por uma expressão nova e pessoal e fê-lo abandonar os versos metrificadas, bem feitos, bem arredondados e bem polidos, como publicam tantos outros e ele mesmo os rimou. [...] Portanto, o sr. Mário de Andrade representa entre nós a tortura de um homem que se recusou sentar em um banquete onde muitos já tinham

²⁹⁷ *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 82, out. 1922, p. 147. A resenha crítica apareceu sem assinatura, indicando responsabilidade do editor.

²⁹⁸ ANDRADE, O. de, *Meu poeta futurista*, 1974, p.229.

*comido, e foi tirar de uma árvore estranha um fruto novo, de sabor acre e diferente*²⁹⁹.

Em 1924-25, anos marcados pelas discussões entre nacionalismo crítico e nacionalismo ornamental, Mário escrevia para muitas revistas, continuando a publicar na *RB*. Compareceu com sete artigos: “Blaise Cendrars” (março/1924); “Tupinambá” (abril/1924); “Lasar Segall” (maio/1924); “Da fadiga intelectual” (junho/1924); “Oswaldo de Andrade” (setembro/1924); “Manuel Bandeira” (novembro/1924) e “Uma conferência” (janeiro/1925).

Em maio de 1925, a *RB* deixou de circular. As relações entre escritor e editor seguiram difíceis. No entanto, 20 anos depois, ambos trocavam sinais de paz. Em carta ao escritor e jornalista Flávio de Campos, que reclamara das críticas de Mário ao seu livro *Planalto*, Lobato afirma:

*Tu és um monstro de orgulho, Flávio. Pois queres atacar ao Mário só porque ele exerceu o seu natural direito de crítica. [...] Mário é um grande crítico. Mário é notabilíssimo. Mário pelo seu talento sem par no analisismo criticista, tem direito a tudo, até de meter o pau em você e em mim. [...] Certa feita [...] matou-me e enterrou-me. Em vez de revidar, conformei-me, e sem mudar minha opinião sobre ele.[...] Mário é grande. Tem direito até de nos matar à moda dele.*³⁰⁰

Por seu turno, Mário de Andrade assinalou a importância do Monteiro Lobato editor, em conferência comemorativa do 20º aniversário da Semana de 22, no Rio de Janeiro:

Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de sutileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e

²⁹⁹ ALMEIDA, R., A reação moderna, p. 340.

³⁰⁰ LOBATO, J. B. M., *Monteiro Lobato vivo ...*, p. 75.

imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”; é esquecer todo movimento editorial de Monteiro Lobato.³⁰¹

O caráter polêmico do confronto entre o escritor modernista e o editor revolucionário está presente nas seis crônicas que serão analisadas a seguir. Curiosamente, a oposição de Mário aos valores conservadores era orientada por um ideal moderno de construção da identidade nacional, projeto que também era de Monteiro Lobato. Cada um a seu modo, ambos resgataram nossa história, nosso folclore e nossa tradição. Discutiram amplamente a cultura brasileira e estavam mais próximos um do outro do que parecia.³⁰²

Nas crônicas de Mário, encontra-se uma postura de crítica à vida cultural da época e um empenho na produção de uma alternativa ao mesmo tempo nacional e moderna. Seus textos, escritos no calor da hora, trazem a polêmica, exaltada algumas vezes, irônica outras, mas reflexiva sempre. Assuntos ligados a problemas que preocupavam o autor, tratados em artigos rápidos, serviam de base para suas crônicas. Assim, sobre o intelectual, afirma que “nada no mundo o impedirá de ver, de recolher e reconhecer a verdade da miséria dos homens. O intelectual verdadeiro, por tudo isso, sempre há de ser um homem revoltado e um revolucionário, pessimista, cético e cínico: fora-da-lei”.³⁰³ Tal como ele próprio.

A seguir, será feita a análise das crônicas de arte que se agregam num conjunto inter-relacionado. Em “Discurso inaugural” é esboçado um projeto cultural, paradigma da polêmica marioandradina; os outros textos retomam a seu modo os assuntos centrais desta primeira crônica: o espírito de brasilidade; a arte como criação; a função social do crítico.

- “Crônica de arte”: o discurso polêmico

³⁰¹ ANDRADE, M., O movimento modernista, p. 235.

³⁰² Ver LANDERS, V., De *Jeca a Macunaíma*: Monteiro Lobato e o Modernismo.

³⁰³ ANDRADE, M. de, Intelectual – I, p. 516.

Entre janeiro e agosto de 1923, Mário de Andrade apresentou-se como crítico militante do projeto cultural modernista, determinado a combater os “passadistas”, aqueles que se opunham a suas idéias. Nas seis crônicas analisadas, o autor contrapõe duas concepções gerais de crítica – a moderna e a tradicional. Nessa tarefa, evoca a voz do outro, não para a incorporar mas para a ela se opor; aí são focadas algumas das presenças enredadas na teia da crítica: o leitor, o crítico e o editor. Introduce o outro com o objetivo de melhor delimitar a fronteira entre o já estabelecido e o novo, que ele mesmo quer representar.

A escolha da crônica como arma de combate, assinala-o Antonio Candido, é uma “arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda [...]. Com o recuo do tempo, vemos agora que se tratava de redefinir a nossa cultura à luz de uma avaliação nova dos seus fatores. Pode-se dizer que o Modernismo veio criar condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sílvio Romero ou um Euclides da Cunha, bem como as pesquisas de um Nina Rodrigues.”³⁰⁴

Assim, nas “Crônicas de arte”, Mário de Andrade enfrenta o *status quo* da crítica, retomando um gênero largamente utilizado na segunda metade do século XIX. Para tomarmos um exemplo, basta lembrar que o principal expoente da crítica naturalista brasileira, Sílvio Romero, divulgou em jornais e revistas (*Revista Brasileira*, por exemplo) seu discurso polêmico sobre a crítica literária no Brasil, sem com isso escrever crônicas.

Mário retoma o passado e produz, a seu modo, uma crônica crítica. Essa estratégia discursiva foi analisada por Bakhtin, ao afirmar que “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero”.³⁰⁵

Se, de um lado, Mário de Andrade retoma a tradição de fazer crítica polêmica em periódicos, de outro, inaugura uma nova maneira de atuar. Para

³⁰⁴ CANDIDO, A., *Literatura e sociedade*, p. 123.

³⁰⁵ BAKHTIN, M., *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 106.

explicitar sua definição do que vem a ser crítica de arte e como deve ser feita, Mário apela para a mesma legitimidade enunciativa de que a tradição fazia uso. Essa ação aparentemente efêmera, devido ao caráter do veículo utilizado, torna-se então um ponto-chave, pois utiliza o arsenal da mesma crítica tradicional para desferir suas estocadas contra essa crítica.

O objetivo do projeto modernista de Mário de Andrade, e que recobre toda a sua obra, é modificar a forma como é encarada a cultura brasileira. Para isso, baseou suas interpretações em ampla e atualizada bibliografia, e suas opiniões, num consistente arcabouço teórico. Ao entretecer seus textos da *RB* com várias vozes, que aparecem de diferentes formas, o autor estabelece o conflito dialógico entre sua voz e a de outros críticos, leitores e editores. Além disso, contrapõe-se à crítica de sua época, que valorizava aspectos exteriores às obras, (biográficos e históricos, por exemplo), barateava a leitura com resumos “didáticos” e, por fim, utilizava-a como instrumento de promoção de vendas.

Tendo um projeto comum, as seis crônicas formam um conjunto harmônico. Com elas, Mário tece, pouco a pouco, uma argumentação valorativa em torno da atuação do crítico modernista. Na polêmica instaurada, o passado e o presente emergem no momento em que é convocado o discurso do adversário, flagrado na tentativa de se impor como única voz de autoridade.

• **Esboço de projeto cultural**

Mecanismos específicos do discurso polêmico estão presentes na arquitetura constitutiva das seis crônicas e, especialmente, na recuperação do discurso do outro. Ao longo de “Discurso inaugural”³⁰⁶, a polêmica gira em torno de quatro elementos: o editor, o crítico, o leitor e a crítica. Esses elementos não são unívocos, mas múltiplos: trata-se da postura de diferentes críticos, de várias concepções de crítica, de múltiplos leitores e

³⁰⁶ *Revista do Brasil*, n. 85, jan. 1923, p. 45-48. (anexo, p. 68-70).

diversos tipos de editores. Mário não pretende simplesmente descrever uma atividade específica, mas confrontar a crítica escrita com prazer e aquela que não estimula; o crítico criador e o crítico pastor; o leitor passivo e o participante; o editor “aventureiro” e aquele que abre espaço a novos processos culturais.

Já no primeiro parágrafo do texto mencionado, avalia o periódico que o acolhe:

Na sua vida errante e inquieta, por jornais e revistas, eis que minhas letras de escritor vêm pousar enfim no sítio umbroso da Revista do Brasil. Vida errante e inquieta? Creio que foi uma influência inconsciente do fenômeno de escrever para este quieto mensário que me espremeu da pena o suco, apenas levemente amargo, desses adjetivos. (anexo, p. 68)

Ao denominar a *Revista do Brasil* de “sítio umbroso”, “quieto mensário”, qualifica-a como um lugar fechado a inovações. Parece fazer alusão à posição de Monteiro Lobato em favor de um estilo rural de vida, apresentada em 1914, no artigo “Uma velha praga”, no jornal *O Estado de S. Paulo* e ao famoso Sítio do Picapau Amarelo em que viviam suas personagens infantis.

Parágrafos abaixo, no entanto, Mário altera seu julgamento e proclama a revista “um celebrado remanso”. Qual a razão dessa brusca guinada? À sua maneira, o cronista reconhece que a chegada de Paulo Prado como editor arejou a publicação para novas correntes, como a dos escritores modernistas. Essa introdução é típica de um escritor que não foge da polêmica aberta com o próprio veículo, reconhecido pelo público, que o acolhe. A um tempo, Mário de Andrade nega e reverencia, subindo a um púlpito sombrio em que ventila idéias modernistas. E, assim, ocupa um precioso espaço pedagógico:

Eis que minhas letras, de tão escandalosa e briguenta vida, vêm pousar enfim no celebrado remanso da Revista do Brasil. Agora, sim, creio estar mais dentro da verdade. E não só

*mudei adjetivos como a redação da frase. Ficou melhor assim.
Mais singela, numerosa e nítida.* (anexo, p. 68)

Esclarecendo sua compreensão acerca do território que ocupa, o autor prossegue na polêmica. Estrutura-a em torno da imagem do crítico como lobo e do leitor como ovelha. São personificações que remetem à memória discursiva do leitor, pois retoma a fábula “O lobo e o cordeiro”.³⁰⁷ Na história, a partir do confronto entre lobo e cordeiro, é denunciado o poder do mais forte, a manipulação da linguagem, a tradição e a genealogia como critérios de verdade.

Mário incorpora essas personagens em sua crônica, dissecando o conflito de interesses de diferentes grupos e afirma sua posição acerca da produção cultural. Não aceita submeter-se a editores e grupos literários presos a “ordenações de bem proceder”. Afirma: “Os diretores de quase todos os impressos em que colaborei acabaram por ficar descontentes comigo, ou eu com eles. Proveio logo desse descontentamento eruptiva incompatibilidade, terminada em separação”. (anexo, p. 68)

A lição da fábula é: “Não abuseis das fórmulas de justiça contra a justiça”.³⁰⁸ Aplicando-a, o professor modernista critica os que abusam do poder de formar opinião, para deixar os leitores indefesos, desprovidos de sua capacidade de formular idéias próprias. A estratégia discursiva na defesa desse ponto de vista é partir da argumentação do outro para então torcê-la a seu favor: “Sabido como é que a imensa maioria dos homens se colhe entre cordeiros, não posso atribuir a esses conspícuos chefes, namorados da justiça e da verdade, a voraz ferócia dos lobos”. (anexo, p. 68)

Mário aparenta falar a linguagem do outro, mas dá-lhe uma direção semântica completamente diferente da original. Dessa forma, a repetição do já dito soa como ironia. No discurso polêmico, diz Bakhtin, “a palavra do outro não se reproduz sem nova interpretação mas age, influi e de um modo

³⁰⁷ Fábula reescrita por La Fontaine (1621-1695), a partir da narrativa original de Esopo.

³⁰⁸ LA FONTAINE, J., *Fábulas*, p. 112.

ou de outro determina a palavra do autor, permanecendo ela mesma fora desta”.³⁰⁹

Para compor seu “Discurso inaugural” na *RB* pós-1922, o cronista junta à metáfora inicial a voz de diversos críticos: a alguns deles pretende opor-se e com outros, dialogar. Aqui, a metáfora não é mero ornamento de uma palavra isolada, antes dá corpo ao confronto de propostas referentes aos elementos constitutivos do processo crítico. Assim, compara os críticos tradicionais a “uma espécie de gado”, fornecedores de elementos corriqueiros, como “leite, carne, couro e... botões”; os leitores são como ovelhas que seguem sem resistência o autor, o editor ou o crítico.

Esta é a casta de leitores que aplaude com estrondo (estrondoso aplauso que nada mais é sinão auto-elogio) inebria os artistas ambiciosos e os rebaixa à feminina condição de leiteiros de bairro sem que o percebam os fracos. Não me agradam tais leitores nem tais leiteiros. (anexo, p. 69)

Quanto aos editores, “lhes cabe nesta analogia o vergiliano e agreste nome de pastores” (anexo, p. 68), uma vez que estão preocupados apenas com bem-estar do rebanho; longe de considerarem seu prazer estético, tornam-se guardiões do mercado editorial, atentos somente ao consumo de livros. Os editores pastores têm o poder de abrir espaço para o outro expor suas idéias, interferindo na circulação dos textos. Obras literárias ou não, artigos, crônicas em revistas só entram no mercado quando franqueadas por eles, que exigem um preço: filiação à linha editorial.

Essas comparações marcam um julgamento depreciativo tanto sobre críticos que simplesmente glosam os escritores, recitando-lhes virtudes e qualidades, quanto sobre editores, na medida em que pasteurizam obras de arte, duvidoso recurso didático de facilitar a compreensão para leitores considerados privados de discernimento.

Frente a seus adversários, o autor se assume lobo: “Guardo pois para mim todas as sem-razões do canino. Fui eu o lobo. (*Canis lupus*). Sou digno de

³⁰⁹ BAKHTIN, M., op. cit., p. 195-196.

reprovações e anátemas do povo das ovelhas”. (anexo, p.68) Ao fazer a menção etimológica, dá a entender que sabe muito bem o sentido da palavra, afirma-se como um animal arguto, que enxerga à noite. Mário é esse lobo solitário que devora o crítico gado, o leitor ovelha e o editor pastor.

Para ele, é árdua essa posição de lobo cultural. O bom crítico deve ser um criador, que “precisa demonstrar sua capacidade em produzir, ao menos com elementos literários, obras de arte”. (anexo, p. 68) Trata-se de um trabalho solitário que o crítico não partilha com ninguém no claustro do texto. Concluída a tarefa, a solidão se estende: não ser aceito pelo público e pelos editores é um risco que decide correr. Essa metáfora se aprofunda quando ele modifica a marca temporal e introduz uma locução adjetiva, “sem alcatéia”: “Sou lobo, já o reconheci, e lobo sem alcatéia”. (anexo, p. 68) Nessa retomada, afirma sua solidão e a razão de ser de sua atividade, e proclama seu aparente desdém pelo público-ovelha: “... escrevo pelo gozo de escrever, sem me preocupar absolutamente com a existência de possíveis leitores”. (anexo, p. 69)

Essa passagem sintetiza sua concepção de crítica de arte que prioriza o processo de produção, sem deixar de considerar a recepção e a circulação. Desde o século XIX, várias correntes teóricas isolaram cada uma das três instâncias da crítica: o autor, a obra e o leitor. Visavam apenas um aspecto, dentro de uma interpretação unilateral.

Mário discorda dessa posição e enfrenta seus opositores, introduzindo representantes da tradição da crítica francesa e da brasileira, como forma de validar sua postura de crítico lobo. Ousa propor uma hierarquização das vozes desses críticos, segundo um critério próprio, oposto ao da tradição. Entrelaça vozes que rompem com uma falsa distinção entre criação e crítica, e as que insistem numa crítica meramente repetitiva de idéias alheias.

Ao convocar Stendhal (1783-1842), por exemplo, busca legitimar sua proposta do texto prazeroso, colocando-se, ele mesmo, na posição do

leitor-não-ovelha: “... não tinha geralmente razão nas suas observações e julgados artísticos. Mas como é agradável de ler-se um trecho qualquer de suas críticas sobre pintura ou sobre a música italiana de seu tempo!” (anexo, p. 68-69) Ao adotar o crítico francês como seu aliado, admite ser mesmo selvagem, mas, embora solitário, não está sozinho nessa posição, contando com a companhia de *lobos* reconhecidos por seu valor. Stendhal manifesta sobre a obra de arte uma concepção da modernidade, “como esboço, o enfoque fenomenológico do real, a perda do ponto de vista monocêntrico, a fragmentação do sujeito psicológico, a sinceridade como máscara, o nome como pseudônimo, o passado como vertigem de perda”.³¹⁰

Mário também apela para Anatole France (1844-1924) e Gourmont (1858-1915), que exerceram forte influência sobre a crítica brasileira da segunda metade do século XIX e do início do século XX. O cronista deixa de lado aspectos já consolidados e privilegia a criatividade da linguagem desses críticos. Mais adiante, cita Thibaudet (1874-1936) e Mauclair (1872-1945), defensores da primeira hora de impressionistas e simbolistas, que produziram melhores críticas (mas não melhores textos) do que seus antecessores. A partir dos franceses, ele volta a afirmar que a crítica é uma arma de dois gumes, pois inclui a opinião pessoal e a expressão artística, esta mais perene. “Suponhamos que o crítico erre. Sobrará a obra de arte”, radicaliza Mário. (anexo, p. 68)

Mantendo a linha polêmica, o cronista refere-se a críticos brasileiros, como José Veríssimo (do qual discorda), Rui Barbosa e Machado de Assis (com os quais concorda). Três personalidades da maior relevância entre o fim do século XIX e o início do XX são introduzidas na crônica por meio da comparação. Esse recurso discursivo permite que o autor avalie a tradição, ao colocar frente a frente figuras de um mesmo grupo social e período (Veríssimo e Machado são contemporâneos). Ao compará-los, Mário inverte a ordem dos valores estabelecidos pela crítica literária: a obra de José

³¹⁰ PERRONE-MOISÉS, L., *Flores da escrivãzinha*, p. 28.

Veríssimo, altamente valorizada, é reduzida pelo cronista a uma “vultuosa obra”, hipérbole irônica pois considera como uma obra de rosto deformado, e o “volumezinho” escrito por Machado de Assis torna-se uma referência.

José Veríssimo era homem bem pensante e quase sereno. Mas toda a sua vultuosa obra não paga o volumezinho de crítica de Machado de Assis. A coisa que menos me interessa no mundo é um Código Civil. (anexo, p. 69)

Essa inversão está marcada pelo diminutivo afetuoso aplicado ao conjunto de admiráveis ensaios produzidos por Machado de Assis: “Ideal do crítico” (1865); “Notícia da Atual Literatura Brasileira. O Instinto de Nacionalidade” (1873); “O Primo Basílio” (1878); “A nova geração” (1879).

Está em cena um outro Machado, não o escritor, mas aquele que se opôs ao festejado Veríssimo, ao recusar “a servidão da literatura à história, enquanto mecanismo de puro e simples reflexo, e uma defesa da autonomia da criação literária”.³¹¹

Com esse procedimento comparativo, a polêmica aproxima dois discursos da mesma tradição crítica: um que ele valoriza e o outro que rejeita. Na crítica da literatura, os muitos volumes de José Veríssimo buscaram conciliar o historicismo e uma crítica impressionista, incorporada a partir de Anatole France. O autor paraense procurou superar o impasse da crítica naturalista da geração de 1870 no que diz respeito às relações entre literatura e história. Mesmo em *História da literatura brasileira*, de 1916, sua última publicação, José Veríssimo adotou uma concepção estrita e estética da literatura, entendida como sinônimo de “belas letras”. Segundo João Alexandre Barbosa,

A sua leitura da obra literária, quando é histórica, não é da forma, mas de conteúdos tematizados, e, quando é da forma, não é histórica, mas de adequações de ordem antes gramatical ou, quando muito, retórica. Eis, portanto, a

³¹¹ BARBOSA, J. A., Paixão crítica, p. 43.

*formulação plena do problema: a crítica como leitura integradora da forma e da historicidade da obra literária.*³¹²

Veríssimo apontou, na *Réplica* de Rui Barbosa³¹³, a tendência ao gosto arcaico e purismo do orador (colocação de pronomes, vernaculidade de vocábulos, uso abusivo de termos arcaicos) e deixou de lado o aspecto principal dessa obra: a primorosa linguagem polêmica, usada contra Ernesto Carneiro Ribeiro. Mário, que reinterpreta a *Réplica* e ultrapassa o mero duelo verbal, entende-a como obra de arte, um trabalho de linguagem que supera o limitado código em que Veríssimo a enquadrara:

Mas haverá por este Brasil obra de arte mais bela que a “Réplica” do Sr. Rui Barbosa? E direi mesmo: mais deliciosa obra de ficção? Na “Réplica” a vaidade, a sabedoria e a cólera se congregam em lindo apoio para fabricar a beleza. Aparentemente é livro que pretende reproduzir ciência e verdade. Nem sempre elas lá estão. Mas ficará a imperecível obra de arte, monumento de bem-falar, de imaginação criadora e fantasia. (anexo, p. 69)

Depois de avaliar o discurso do outro – os críticos franceses e brasileiros –, Mário aponta suas armas contra a função, que denomina “vacum”, da crítica. Esse adjetivo denota o sentido da passividade do rebanho, que segue a mesma trilha e se reproduz enquanto ruma. No caso, o pasto são obras literárias. Em contrapartida, a boa crítica deveria desempenhar um papel “menos pastoril e mais lupino”. Sua função seria estimular o leitor à participação, torná-lo capaz de elaborar um universo discursivo a partir das indicações que lhe foram fornecidas. Mário torna-se, assim, “um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido

³¹² Ibidem, p. 46.

³¹³ Polêmica entre Rui Barbosa e Ernesto Carneiro Ribeiro foi apresentada por LEITE, M. Q., *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo brasileiro*; AGUIAR, M. S. de, *A missão histórica da crítica de José Veríssimo*.

e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’”.³¹⁴

Confere um tom quase confessional ao texto, apresentando em linguagem coloquial sua disposição de criar e não só de proclamar o que julga certo ou errado. Não se preocupa com o método ou com os leitores, mas assume “ar de insolência e desprezo”. Não tem medo de fitar obsessivamente os olhos do outro e dizer o que pretende. Seu instrumento de trabalho é a palavra, viva e humana: “Quanto mais afastada da realidade *comesinha*, em reivindicações, justificações e campanhas, mais uma obra sua adquire esse caráter de altíssima criação e intelectualidade”. (anexo, p. 69)

O texto vai assumindo uma forma confessional e recorre, uma vez mais, a vozes alheias. Refere-se à crítica de Oscar Wilde (1854-1900) feita à obra *Nourritures Terrestres* (1897) de André Gide (1869-1951), na qual o crítico inglês recomenda que não se empregue “eu” em obra de arte. Mário polemiza contra esse extremo de objetividade. Proclama: “Em arte tenho orgulho de minha personalidade e falo em primeira pessoa do singular”. (anexo, p. 69) Verifica-se aqui o jogo do polemista, que tem prazer em convocar o outro para melhor desferir seus golpes.

Ao final da crônica – e ao contrário do lobo da fábula cujo argumento provém do arbítrio –, Mário renuncia ao poder que sua posição de crítico lhe confere e reconhece que os leitores têm a opção de continuarem sendo ovelhas. E explicita seu projeto: “1º: Falarei de arte. 2º: Farei arte. 3º: Não tenho programa. 4º: Afastarei de mim o maior número de leitores possível”. (anexo, p. 70) Sua proposta não tolera submissão e por isso vê o crítico não só como quem lê, mas sobretudo como quem escreve: duas margens do mesmo rio, coalhado de ambivalências e tensões. Pretende instaurar um discurso capaz de articular arte e linguagem verbal, levando em conta uma hierarquia de valores provindos da tradição.

Num aparente movimento introspectivo, reflete: “E estou satisfeito comigo. Conteí uma anedota curiosa. Mostrei discreta erudição. E irritei muita

³¹⁴ BAKHTIN, M., O plurilingüismo no romance, p. 135.

gente. Não poderia ser mais auspicioso este discurso inaugural.” (anexo, p. 70) Ele analisa a reação do outro diante de uma provocação, da “anedota curiosa” que estimula o ouvinte situado no mesmo diapasão e irrita as ovelhas que buscam confortos. Está em pauta o tom irônico e ruidoso do cronista. Porém, mais que tudo, sua maneira de pensar: metáforas, comparações e retomadas de gênero que incorporavam a pluralidade de vozes sociais do Brasil de sua época.

Sem fazer concessões, Mário estreou nessa seção ensaiando sua teoria crítica e demonstrando elevado domínio temático, o que o credenciava em sua posição combativa. Como pano de fundo, estava o compromisso social e cultural com o Brasil, no diálogo com as modernas correntes européias que vinham ao encontro de seus objetivos. Por isso, escolheu o gênero crônica de cultura.

Com esse texto, Mário inaugurou o projeto discursivo que se desdobraria nos cinco textos subseqüentes que se agruparam sob a rubrica “Crônica de arte”. Assim, “Discurso inaugural” pode ser tomado como paradigma da polêmica marioandradina, pois os outros textos retomam, de diferentes maneiras, os três assuntos-base: a concepção de brasilidade; a arte como criação; a função social do crítico. Esses pilares são rediscutidos de forma que esta análise perseguirá os recursos discursivos e interdiscursivos que criaram a polêmica, dando consistência ao projeto expresso na primeira crônica.

*Concepção de brasilidade*³¹⁵ – pólo significativo em sua proposta cultural, está intimamente relacionada à visão modernista de arte como cultura, englobando ainda o aspecto nacional. Em “Crônicas de arte”, essa questão é arquitetada polemicamente numa entonação irônica. Confrontam-se a posição conservadora das elites brasileiras e a moderna do cronista-crítico. Na polêmica, o autor recupera o discurso do outro como lastro necessário para introduzir a realidade e, em seguida, o refuta.

³¹⁵ Esse tema polarizou o pensamento de Mário de Andrade. Depois de publicar a última crônica da *RB*, o autor deu início, em outubro, à série Crônicas de Malazarte, na revista *América Brasileira*, que circulava no Rio de Janeiro. Com a criação de dois personagens emblema, Malazarte e Belazarte, retomou a polêmica em torno do caráter brasileiro.

De forma viva, esse embate se encontra nas crônicas “Folhas mortas”³¹⁶ e “Villa-Lobos”³¹⁷, em que é discutida a questão do caráter do brasileiro, já tratada no século anterior e crucial naquele momento. Contrapõe dois tipos de otimismo: o incoseqüente de alguns grupos sociais e que permeou o ano do Centenário; e o do brasileiríssimo Villa-Lobos, cujas raízes se nutrem da cultura popular. Para Mário, este é uma figura paradigmática porque encarna os traços que conferem identidade ao brasileiro: inteligência, sensibilidade e uma visão de mundo que mistura contribuições de várias etnias.

Em “Folhas mortas”, o cronista ironiza as comemorações do Centenário da Independência. Num estilo desconcertante que alia a seriedade quase acadêmica e a blague demolidora, o autor identificou o caráter do brasileiro a partir do que acontecera no ano anterior (1922): “Foi, com efeito, uma pena terminar o ano do Centenário! Tão pândego! Tão cheio de graças! E, principalmente, tão brasileiro!” (anexo, p. 72) Não é a festa que está em xeque, mas sua vivência incoseqüente pelas elites, uma vez que os gastos suntuários, públicos e privados, consideravam só o presente e comprometiam o futuro.

Mário incorpora fatos vividos e relatos simples a fim de recuperar outras falas correntes que se sustentam por si mesmas. No entanto, ao serem incorporados à crônica, as diferentes situações de interação retomadas perdem relação com a situação concreta e se tornam acontecimentos da crônica, a menos que sejam lidas e recuperadas na intertextualidade e na interdiscursividade mobilizadas pelo conjunto. O relato de fatos passados, com os quais o autor não concorda, traz sua experiência vivida. Assim, no início de “Folhas mortas”, reafirma sua posição de lobo sem alcatéia, presente no primeiro texto:

Não recebi graças nem gratificações. Não freqüentei as festas centenárias; nem mesmo as realizadas em São Paulo. Não inaugurei nas inaugurações; não aplaudi conferências nem discursos; não devorei banquetes e não enverguei

³¹⁶ *Revista do Brasil*, n. 86, fev. 1923, p. 136-140. (anexo, p. 72-75)

³¹⁷ *Revista do Brasil*, n. 89, mai. 1923, p. 50-53. (anexo, p. 88-91)

indumentária soleníssima nem fantasiei meu rosto com a máscara grata dos comparsas no séqüito dos embaixadores.
(anexo, p. 72)

Essa seqüência de negações aponta para afirmações subjacentes, pressupostas e subentendidas, de maneira que o autor possa atacar polemicamente o discurso do “outro” mantendo-o fora da dimensão explícita para refutá-lo. Mediante a marca lingüística da negação, incorpora-se um procedimento que desqualifica os eventos comemorativos na perspectiva da elite mascarada, e qualifica a posição sócio-ideológica do autor que não compactuou com aquele tipo de festividade.

Em contraponto, Mário registra sua participação na festa cívica e popular, mais uma vez solitária: “Tomei parte na parada do 7 de setembro, porque a isso me levou essa curiosa circunstância, que jamais me canso de admirar, de ter eu nascido cidadão brasileiro”. (anexo, p. 72)

Nessa mesma perspectiva, introduz cenas cotidianas envolvendo diferentes grupos (empresários, estudantes, responsáveis pela educação e presidente da República) que, a cada irresponsabilidade, repetem a frase “Não faz mal! É o ano do Centenário”. Com essa estratégia discursiva, Mário denunciava a irresponsabilidade generalizada: “Enfim: nada tinha importância e muito menos o futuro”. (anexo, p. 72-73)

O ataque à elite dirigente avança à medida que introduz ditos que reforçam a passividade: “*Dansons la farandole! Di doman non c’è ccertezza.*” (anexo, p. 73) A repetição do enunciado estrangeiro, esvaziando os valores brasileiros, era uma prática das elites e que acabava por infeccionar a compreensão popular da realidade.

Onde se origina esse otimismo “enxundioso e pachola” do “povo mariqueiro”? (anexo, p. 73) O cronista enraíza essa filosofia no discurso conservador do Marquês de Maricá³¹⁸, “pensador por ilusão alheia” que teve participação ativa na Independência, foi ministro e senador. “Mariqueiro” e “Marica” são alusões ao marquês, que produziu 4.188 aforismos sobre

³¹⁸ Mariano José Pereira da Fonseca, visconde e marquês de Maricá, viveu entre 1773 e 1848.

assuntos diversos como a construção de valores políticos, sociais e éticos da elite. Mário ironiza a “sábia filosofia” que dera embasamento ao processo de independência do Brasil, e continuava a manter a dependência política e cultural. O autor aponta para o modo como as elites tratavam a cultura brasileira: com aforismos simplórios, estabeleciam a filosofia da superficialidade.

Mário continua sua reflexão citando o crítico literário José Maria Bello (1885-1959)³¹⁹, para quem a língua portuguesa não era capaz de expressar-se filosoficamente, “para descanso e gáudio dos rebanhos”. Essa derrotista filosofia de gabinete é que forja a postura generalizada do “não faz mal”, “sempre foi assim”.

A estratégia polêmica atravessa o texto ao enfrentar uma voz que assumia destaque na época – a filosofia praticada pelos seguidores do marquês de Maricá - que dá suporte à perpetuação da opressão:

Ora o Ano Festivo quintessenciou a prática dessa filosofia. Por isso me penaliza vê-lo acabado. Foi o primeiro fruto ingênuo e popular das prédicas nativistas. Fomos nós mesmos. Fomos brasileiros, enfim! Mas... não faz mal que lá se tenha perdido no sentencioso corredor dos tempos a farândola desses 365 dias... Continuaremos sossegados, despreocupados e filósofos. (anexo, p. 73)

Ao se referir às prédicas nativistas, Mário ironiza a pregação de um “patriotismo ornamental” (na expressão de Antonio Candido), de um nacionalismo idealizado do Romantismo e mostra que o ano do Centenário foi o ápice da alienação gestada nos gabinetes da Independência. A repetição da expressão “não faz mal” lembra a figura de um outro brasileiro, Jeca Tatu, cujo mote era “nada paga pena”. O discurso lobatiano, também empenhado na compreensão do caráter do brasileiro, denunciou a passividade:

O sacerdote da Grande Lei do Menor Esforço não vacila. É coerente. [...] Jeca, interpelado, olha para o morro coberto de moirões, olha para o terreiro nu, coça a cabeça e cuspilha. –

³¹⁹ Apresentamos a postura passadista de José Maria Belo no capítulo 1.

*Não paga a pena. Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. Nem culturas, nem comodidades. De qualquer jeito se vive. [...] Jeca mercador, Jeca lavrador, Jeca filósofo...*³²⁰

Em oposição a essa filosofia, Mário convoca Heitor Villa-Lobos (1887-1959), envolvido com as raízes musicais brasileiras não “como tema enxertado” mas como um método para tornar-se verdadeiro. O músico aparece de maneira metonímica, materializando o caminho para tornar-se brasileiro: “Tudo vai de fora para dentro”, “da exterioridade formal para a concisão subjetiva”. (anexo, p. 91) Esses aspectos instauram uma metodologia programática, pois se ancoram numa singular personalidade artística que, naquela época, se dedicava a estudos sobre a cultura nacional.

Villa-Lobos realiza a trajetória de compromisso com os verdadeiros valores brasileiros ao opor-se ao nacionalismo de Olavo Bilac e ao regionalismo ingênuo, também rejeita pensar a música a partir das modas européias ou norte-americanas. Mário mergulha no detalhe de cada gesto de Villa, apontando aí uma tensão dialética entre o local e o universal, uma visão de mundo mais autêntica:

Da mesma forma se acendra o brasileiríssimo de Villa-Lobos. De acessório passa a faculdade efetiva de alma. Libertou-se do exotismo romântico da peça característica, cacoete que infelicita a grande obra dum Albeniz e em geral a de todos os músicos regionais, para adquirir um aspecto nacional mais eficiente, embora virtual. (anexo, p. 91)

O maestro ajuda a explicitar o caráter brasileiro, pois o que parece ser só vivência efêmera da festa, nele ganha uma perspectiva de futuro. O nacionalismo de Villa não está em aproveitar-se de cacoetes étnicos para vendê-los à Europa, “... pouco se importa ele que nossas qualidades étnicas se definam e concentrem...” (anexo, p. 91) Ao contrário, seu nacionalismo se

³²⁰ LOBATO, J. B. M., Urupês, p. 281, passim.

concretiza numa música que se alimenta de sambas e modinhas e do erudito, uma vez que fez estágios em clarinete e violoncelo sob a orientação de Benno Niederberger.

Essas crônicas expressam a visão marioandradina: são um mergulho no detalhe brasileiro e ao mesmo tempo na diversidade de outras culturas em contraponto com o exclusivismo nacional. Para Mário, a construção do caráter nacional é pragmática porque se associa a uma concepção de arte moderna baseada na função social do artista. Essa associação entre arte e brasilidade presente nessas crônicas se manterá na crítica realizada nas décadas de 20 e 30.

Arte como criação – é o segundo aspecto do projeto marioandradino. Enfocando eventos culturais do início de 1923 em São Paulo – exposições de pintura, publicações de livros, encontros musicais –, Mário de Andrade introduz o discurso do outro para contrapor-se à concepção de arte tradicional. Em “Discurso inaugural”, apresentou suas posições críticas e, em “Folhas mortas”, “Um duelo” e “Villa-Lobos”, convocou pintores, escultores, poetas e músicos para contrastar duas visões de arte: como imitação da natureza; como produção, cultura. Nesses textos, o cronista apela para procedimentos como: confrontar dois tipos de pintoras e de poetas; destacar as relações de alteridade/identidade na produção do escultor alemão; romper com a produção anterior; fazer uma avaliação do movimento futurista.

Na crônica “Folhas mortas”, Mário contrapõe dois grupos de pintoras brasileiras. De um lado, considera Georgina de Albuquerque e Regina Veiga mal sucedidas pois tentam imitar a natureza; de outro, valoriza as pinturas de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral como verdadeiras obras de arte, pois recriam o real.

Quanto a Georgina de Albuquerque, Mário assinala a pouca dimensão artística de seus quadros porque aparecerem “com saudade pelas coisas naturais que procurou imitar e não conseguiu”. (anexo, p. 73) Essa “errônea concepção” é partilhada por Regina Veiga. No entanto, ela se salva por aquilo que Mário considera essencial no artista:

Há porém nos seus nus, na decisão de seu traçado e colorido, uma sinceridade conclusiva, proveniente da exaltação, do entusiasmo, do lirismo duma alma apaixonada. Por isso durante algum tempo se contempla sem tédio uma obra sua. Além disso a pintora possui já o conhecimento prático de sua arte. Falta-lhe a técnica espiritual. (anexo, p. 73)

Tanto do ponto de vista do criador quanto do público é a paixão que afasta o tédio e estabelece empatia com o público. O cronista insiste que não importa que se retomem velhos temas, como os nus feitos por Regina Veiga. Também não importa o bom ou mau resultado, o que está em jogo é o processo criativo materializado no diálogo entre artista e seu público. Seria isso aquilo que chama de “técnica espiritual”?

Duas etapas marcam a arte como imitação da natureza: contemplar os objetos e copiá-los, simplesmente. Mário argumenta que o belo, criação humana, deve ser mediado pela cultura, mas é tentativa ingênua quando o artista tenta copiá-la. Ele propõe que, do mesmo modo que o Criador cria a natureza, o ser humano seja criador pela cultura: ambos se aproximam no âmago do processo artístico e não nos produtos resultantes. O que resulta da concepção imitativa de arte? Para o público, o tédio e o enfado; para o pretense artista, a frustração.

Em contraste, chama atenção para Anita Malfatti, “o mais curioso, o mais enérgico e vibrante temperamento feminino que possuímos” (anexo, p. 73) e o trabalho despojado de Zina Aita e de Tarsila do Amaral “cuja evolução nestes últimos tempos é surpreendente”. (anexo, p. 73)

Para validar a concepção de arte como criação, Mário convoca mais um artista: “Mas – é regra de interesse- o melhor guarda-se para o fim. E o melhor da exposição alemã são os trabalhos do escultor Haarberg. Wilhelm Haarberg é inegavelmente um dos melhores artistas de São Paulo. Sobre a base duma técnica riquíssima construiu a verdadeira escultura”. (anexo, p. 74)

Ao aplaudir o estilo e ritmo do escultor, enfatiza também a arte como criação humana. Destaca a forma como Haarberg dialogou com a tradição egípcia e africana. Da primeira, trouxe a monumentalidade; da outra, a expressividade. Dialogando com o passado, vivenciou um princípio fundamental da arte moderna: a expressão do eu interior. Para Mário, Haarberg é um exemplo admirável porque foi capaz de transmitir e provocar sentimentos sem copiar verdades antigas, foi sensível às necessidades de sua época e se solidarizou com a dor alheia. Imbuído do espírito do seu tempo, foi inovador:

É expressionista e vem da gloriosa Munich anterior à Guerra. [...] É calmo e possante em Mutter und Kind, é sereno e piedoso na Heilige Madona. O seu David é um símbolo ao mesmo tempo que uma ironia quasi sarcástica, de veemente dor. Salienta-se ainda a Granada de Mão, admirável nu, elástico e vigoroso, dum ritmo impressionante. Pouca gente estilizará a criança com mais verdade sintética e amor que o sr. Haarberg. A cabecinha de Anne Marie, chorando, é porventura o melhor trabalho do escultor. (anexo, p. 74)

O crítico virulento, no entanto, contextualiza com gentileza a presença de Haaberg na “variedade divertidíssima” da exposição de pintores alemães de 1923, que ia “do excelente ao péssimo”. Mário não propõe uma visão única da arte, mas acolhe uma variedade que estimule o interlocutor. Daí seu apreço ao ecletismo da exposição alemã, na qual múltiplas perspectivas conviviam pacificamente, desde o “academismo catita” (jeitoso, repetitivo) à pintura expressionista³²¹.

A proposta marioandradina não é anular as diferenças, mas abrir espaço para que cada um seja respeitado na sua identidade: “Cada artista viveu calmo e integral no seu domínio; e não se acotovelaram, em caretas de ódio e irritação, escolas e temperamentos antagônicos”. (anexo, p. 74) A convivência

³²¹ É preciso assinalar que Mário de Andrade permanecerá calcado no expressionismo alemão praticamente até o fim da sua vida como assinala J.A.Avancini, *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*, p.66.

de estilos na exposição alemã valoriza a concepção moderna de arte, que não marca fronteiras rígidas e excludentes, mas mantém relações de alteridade / identidade como núcleo das manifestações estéticas e culturais.

Na crônica “Um duelo”³²², a polêmica gira em torno da imitação versus criação analisada no âmbito da poesia. O ponto de partida é um livro de poemas, que teria trazido calor ao cronista num dia chuvoso: “O que me repôs no gosto pela vida foi o livro desse argentino que resolveu num dia bendito dizer mal do Brasil”. (anexo, p. 78)

Ao comentar o livro do poeta argentino d’Aguilar, Mário arquiteta um jogo discursivo de aparente seriedade, mas seu objetivo é ironizá-lo. Num trocadilho, contrapõe “bendito” e “dizer mal”, tirando com uma das mãos o elogio que em parte lhe dera com a outra. Elogio e crítica se alternam: “Ouvi dizer que algumas pessoas se zangaram com o poeta. Nada mais injusto. Por mim, sou-lhe muito grato”. (anexo, p. 78) Num aparente entusiasmo, o “paulista legítimo da capital e portanto dono de pertinaz faringite e arroubos de artrismo” (anexo, p. 78) usa o argentino como látego para golpear a caipirice de seus conterrâneos, ao mesmo tempo que dele se serve como contraponto para afirmar suas posições.

Mário, num tom irônico, traz o episódio em que Alexandre concedeu um desejo ao filósofo Diógenes³²³, ao que este pediu que o conquistador se afastasse para que pudesse contemplar o Sol. Utiliza esse recurso para exemplificar o que deveria ser a gratuidade do envolvimento do artista com sua produção estética e sua aversão ao poder.

Dá uma guinada e qualifica d’Aguilar como “caixeiro viajante”, mascate das artes, porque não criou algo novo, apenas reproduziu o que vira em São Paulo, tal como um “repórter fiel” ao qual falta “o instinto de renovação e o espírito da modernidade”. Ao justificar sua avaliação, brilhantemente, Mário afirma o que espera de um artista: radicalidade. “[d’Aguilar] não teve a coragem

³²² *Revista do Brasil*, n. 87, mar. 1923, p. 247-251. (anexo, p. 77-81)

³²³ Diógenes, o Cínico, filósofo grego (Sinope. 404–323 a.C), foi um dos mais célebres discípulos de Antístenes.

de ser novo; e por isso escreveu um livro passadista e vulgar... não foi artista suficientemente". (anexo, p. 78)

Ser mero copista da realidade contemplada é uma atitude superada: a contribuição da modernidade para as artes é a criação, o que exigiria, por exemplo, que ao invés de encher as ruas da cidade de cobras, o argentino as substituísse por um bicho inédito, inesperado, cuja forma seria sugerida por um doce pegajoso recém-incorporado ao cardápio do paulistano: o nougat, que ele grafa "nugá". Esse bicho seria deslocado do chão para a boca das pessoas, o que lhe conferiria evidente valor simbólico, radical e... artístico.

Entremear o próprio discurso com o alheio num aparente elogio é um recurso para manter a polêmica num tom humorístico. Não só o tom, mas também o estilo, como explica Bakhtin, "exige esse movimento vivo do autor em relação à língua e vice-versa, essa mudança constante da distância e a sucessiva passagem de luz para sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem. Se não fosse assim, esse estilo seria monótono".³²⁴

A convocação de d'Aguilar é uma estratégia para contestar uma concepção com a qual não compartilha e propor procedimentos estéticos sob forma de sugestões bem-humoradas. Assim, propõe um desdobramento à discussão anterior. O novo não está propriamente no conteúdo, mas na maneira como se aborda a realidade. Mário não se afirma como um novidadeiro renitente, pois chega a acolher temas e tradições anteriormente colocados:

O grande artista, retomando um assunto velho, não teve a necessária coragem ou, quem sabe? inteligência suficiente para fazer um livro novo. Não discuto nem ataco a antigüidade do assunto. Pelo contrário, admito perfeitamente o velho tema. Tudo está em saber renová-lo consoante as necessidades, as tendências e o espírito da época. (anexo, p. 78)

³²⁴ BAKHTIN, M., O plurilingüismo no romance, p.108.

Mostrando-se profundo conhecedor de outras épocas históricas e literárias, o cronista revela uma visão de literatura inserida na sociedade, o que a torna arma de combate, de transformação. Não renega, portanto, um assunto em função da sua antigüidade, e sim a velhice com que é tratado. O que traz novidade a um assunto velho é ser ele capaz de incorporar as necessidades, tendências e espírito da época presente.

A crítica maior do cronista, no entanto, diz respeito ao fato de o poeta argentino não ter mentido brilhantemente, não ter radicalizado a mentira, virando a zoologia de cabeça para baixo. Ter falado mal do Brasil não foi suficiente, pois sua crítica ficou pela metade. Faltou-lhe imaginação:

Esse o defeito. Quando, por exemplo, o observador ensina que as cobras abundam nas ruas da cidade de S. Paulo: evidentemente soube viajar e mentir. [...] Não teve a coragem de ser novo; e por isso escreveu um livro passadista e vulgar. Cobras!... Mas é bicho conhecido em toda parte! (anexo, p. 78)

O sr. d'Aguilar acabou sendo um pretexto para que o cronista tecesse elogios ao grupo klaxista, integrado por "artistas inspirados" com "imaginação criadora" e citasse "um livro admirável, a Cidade difícilima" (anexo, p. 79), no qual foram criadas situações inusitadas. O que está em jogo não é o assunto, mas o jeito de tratá-lo, relacionando-o com a circunstância humana, por definição única e singular. O novo dialoga com o velho e aí amadurece um processo moderno de atuar artisticamente, que assegura a continuidade dialética entre diferentes épocas e artistas.

Ao final, Mário apresenta uma seqüência de artistas célebres, com quem dialoga esteticamente, para daí explicitar sua concepção de artista:

Picasso, por mais esforços que fizesse, seria incapaz de criar uma Madona igual às de Rafael. Strawinski, da mesma forma, jamais escreveria a Paixão segundo S. Matheus. Não vejo nisso uma diminuição para Picasso ou Strawinski. O próprio Rafael, si viesse ao mundo. Não poderia mais pintar

a Escola de Atenas e muito menos ainda a Madona do Grão Duque. Ou não seria Rafael. Todo verdadeiro artista representa seu tempo e sua personalidade – mimosa planta que qualquer vento e estação modifica. Essa incapacidade de recriar o passado é sinal de grandeza, não de penúria.
(anexo, p. 79)

Depois de contrapor pintores e poetas, na crônica “Villa-Lobos” Mário tece comentários sobre a obra do maestro como outro exemplo de arte como criação radical. O cronista caracteriza sua música como humana, divina e dotada de enorme força criadora: “... essas três forças se combatem, sem que uma sobressaia, espelhando a dolorosa harmonia da vida contemporânea”. (anexo, p. 89)

A valorização da trajetória musical de Villa-Lobos aparece em dois sentidos. Primeiro, compara-o a Mozart, sublime por suas impulsões líricas e acima do classicismo de sua época; Villa confessa sua enorme admiração pelo alemão sem, no entanto, imitar seus achados criativos, mostrando que soube, também ele, mergulhar no seu tempo, na modernidade, mantendo-se sincero consigo mesmo no diálogo com o outro. O segundo sentido é o fato de o compositor brasileiro não ter seguido uma escola, nem se submetido a princípios vindo de fora. Suas ligações artísticas regiam-se, diz Mário, “unicamente pelo mistério das afinidades eletivas, ou melhor, a empatia”. A música de Villa-Lobos torna-se expressão máxima de uma artisticidade que soube aliar um processo original de criação a uma imersão na cultura brasileira.

Numa crônica posterior, “Convalescença”³²⁵, Mário analisa a polêmica em torno do “incidente futurista no Brasil” e propõe um tempo de trégua, considerando superada a fase de ruptura e de consolidação do paradigma modernista, a seu ver conveniente às novas gerações:

Há também as convalescenças espirituais. O incidente futurista no Brasil ... Esse período terrível que vem desde meados de

³²⁵ *Revista do Brasil*, n. 90, ago. 1923, p. 336-339. (anexo, p. 93-96)

1920 até a Semana de Arte Moderna, Fevereiro, ainda Março de 1922, não foi senão uma doença grave, gravíssima, que alguns espíritos moços brasileiros sofreram. E que febres! Delírios! Houve exageros? Houve. (anexo, p. 94)

O objetivo não é mais retomar oposições, mas avaliar esses confrontos para com eles aprender. Há uma marca explícita de reflexão acerca dos resultados do confronto e uma disposição de compreender o outro e com ele dialogar. Se, de um lado, valoriza a modernidade dos jovens iconoclastas de 1922 que romperam com o passado, de outro alerta, contra novos preconceitos. Para o cronista, a luta com críticos passadistas foi à toa, foram “moinhos de vento”, pois os antigos mestres mantiveram-se encastelados em suas posições.

Lamenta os arroubos emocionais infecundos dos futuristas: “O abandono brusco de certos preconceitos, o insulamento em meio à desestima geral, propositadas quebras da verdade tradicional, só para enraivecer adversários provindouros; tristeza desesperada, iconoclasta; mania de perseguição em que víamos (vi) na língua indefesa, na pátria indiferente”. (anexo, p. 94-95)

Para Mário, a tradição é necessária à criação, para ser reinventada em seu processo e não copiada em seus resultados: “Repor-nos-emos assim dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive. Tradicionalismo brasileiro? Também. Por que não?”. (anexo, p. 95) Está em ação o diálogo com a língua, a terra e a história, germe da boa tradição. A pátria verdadeira é a que realiza a tendência humana no momento em que reconhece a alteridade do outro. De que maneira? Lutando por ela.

Entende que o tradicionalismo é sobretudo uma atitude. O artista tem, para além da técnica, uma sinceridade ética na criatividade que se sintetiza com o passado ao propor para o presente e projetar para o futuro. Não se trata de fazer um alinhamento grosseiro, mas de convocar os companheiros que, no passado, adotaram procedimento semelhante, mesmo que tivessem uma consciência diversa do processo: “Será preciso ver em nosso tradicionalismo,

mais do que a evolução do passado artístico legado ao Brasil por Bilac, Francisca Julia, Raymundo, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho, o desejo de universalização de corações tão grandes como todas as pátrias juntas. Minha pobre modéstia! ..". (anexo, p. 95)

A citação desses autores introduz uma rede interdiscursiva, retomando o ambiente em que Mário se move, entre rupturas e recuperações. A seguir, convoca Seurat, Van Gogh, Cézanne, pintores que influenciaram Anita Malfatti e Metzner, Milles, Mestrovic, escultores que marcaram a obra de Brecheret. Essas citações revelam as duas faces do processo crítico. De um lado, convoca vozes com as quais polemizou e, de outro, aquelas que conferem credibilidade à visão modernista de arte. Por trás desse gigantesco projeto estético vislumbra-se uma visão política:

Há de fato em nosso futurismo quebra de evolução brasileira. É que, coisa mil vezes dita, durante quasi século, com vários lustros de atraso, fomos uma sombra de França. Sombra doirada. Sempre sombra. Nós, os modernistas, quebramos a natural evolução. Saltamos os lustros de atraso. Apagamos a sombra. Mas somos hoje a voz brasileira do coro "1923", em que entram todas as nações. (anexo, p. 95)

Ao adotar a primeira pessoa do plural, Mário insere-se no grupo que proclamou a independência contra a França, revertendo o atraso da cultura nacional e inserindo-a num movimento que abarque toda a humanidade:

(...) Nem por isso deixamos de ser a voz brasileira no movimento que hoje se desenha universal. Movimentos assim avassaladores são raros. Renascença. Romantismo. E, em grande parte pela facilidade de comunicação e rapidez atuais, verdadeiramente universal, só o Futurismo, tão mal crismado quanto os outros. (anexo, p. 96)

Para ele, o pilar da arte modernista está na coragem daqueles que arriscaram uma nova atitude. Anuncia-se aqui uma postura ética, na nova relação do artista com a sociedade brasileira. Pretende-se que este seja

guiado por uma generosa sensibilidade que absorva as tristezas e as alegrias de seu povo, dando-lhe forma, voz, som e letra. Assumindo a luta local, torna-se universal:

... não é verdade que são lindos estes versos de Luis Aranha?

“A Terra é uma grande esponja que se embebe das tristezas do universo. Meu coração é uma esponja que absorve toda a tristeza da Terra”. (anexo, p. 96)

Na proposta de Mário, a finalidade da arte se dá na “dimensão ética e a lança na empreitada de instrumento aperfeiçoador do homem. Estética e ética se entrelaçam conectando a atividade artística a uma totalidade integradora”.³²⁶

Função social do crítico – é o terceiro alicerce do projeto cultural de Mário de Andrade. Esta posição, apresentada em “Discurso inaugural”, reaparece nas crônicas “Jacarés inofensivos” e “Folhas mortas” contrapondo as visões de críticos tradicionais e modernos.

Em “Jacarés inofensivos”, o cronista refuta veementemente certos “nobres críticos”. O discurso do outro se introduz a partir do recorte de um artigo do jornal *Folha da Noite* de 20 de março de 1923, que publicou uma crítica ao movimento modernista.

Procurei o jornal. Era somente um artigo-periscópio. Anunciava apenas, tão temeroso vinha e carregado, a possante nau de guerra, ainda submersa. Arrebutaram em seguida as bombas – interminável série de artigos, escritos por críticos ilustrados. (anexo, p. 84)

Para esmiuçar o contexto da citação, Mário revela os ataques e insultos que seu grupo recebeu de “críticos ilustrados”, aos quais agrega num léxico bélico: “ilustrada falange”, “valorosos sargentos”, “útil policiamento dentário”, “valorosos policiais”. Ao conferir um clima policial-militar às metáforas, o

³²⁶ AVANCINI, J. A., op. cit., p. 89.

cronista desqualifica o discurso daqueles críticos que coíbem a expressão artística do outro.

O contra-ataque do modernista se constrói sobre uma seqüência de cinco objeções tanto à postura dos críticos quanto ao conteúdo de seus textos. A primeira objeção mostra que os modernistas eram combatidos sem que se considerasse sua situação: “... [havia] apenas 3, em S.Paulo, militante na crítica e na discussão [...] Ora o sr. Menotti del Picchia, de alguns meses para cá deixou aquela feição exclusivista que lhe permitiria... ripostar com balaços de igual calibre aos tiros da nova polícia.[...] Oswaldo de Andrade acha-se em Paris [...] O sr. Mario de Andrade, meu aluno e muito íntimo, asseverou, por sua vez, no derradeiro número de KLAXON, não querer mais se preocupar com farautos”. (anexo, p. 84)

Os críticos passadistas pretendiam demolir um grupo que nem estava alerta para se defender. Mário caricatura a maneira como ele mesmo manejará as armas – “donaires de donzel e floreios de espadim” – contra seus detratores. Desdenha da capacidade destes em estabelecer uma polêmica, pois, para tanto, deve-se ao menos conhecer o adversário ao invés de simplesmente fechar os olhos ante ele.

Nesse patético campo de batalha, a crônica mostra a estratégia equivocada dos críticos passadistas. Primeiro, porque desperdiçam munição ao desconhecer as posições exatas e o número das tropas inimigas – no caso, uns poucos escritores que nem tinham espaço na imprensa. Segundo, porque colocaram antolhos nos aliados (aqui, seus leitores-ovelhas), para que não se assustassem com a vida cultural que florescia a seu lado.

Na segunda objeção, Mário faz um pequeno retrospecto do embate entre modernistas e passadistas, utilizando outra notícia de jornal. Dessa maneira, re-introduz o já-dito que tenta sepultar o nascente modo modernista de fazer arte:

Coisa de dois anos atrás um dos secretas da policial falange veio por um diário da tarde afirmar que se lançava então

“uma pouca de terra fria” “na campa fresca do futurismo paulista”. (Platea, 3 de Junho de 1921). (anexo, p. 84)

O cronista cita outro trecho de jornal para enfatizar o quanto os críticos estavam desatualizados e enumera um elenco de artistas em plena atividade: “Brecheret, cujo ‘Monumento aos Bandeirantes’ entusiasmou Romaines, trabalha no ‘Grupo das Amazonas’; Anita Malfatti pinta um ‘Cigano’ de admirável energia; Di Cavalcanti ilustra presentemente o ‘Festim’ de Guilherme de Almeida; (...) Oswaldo de Andrade, cujos ‘Condenados’ vão ser traduzidos para o francês, termina o 2º livro da Trilogia do Exílio; Menotti Del Picchia escreve a ‘Rainha de Sabá’... E Ribeiro Couto não vai publicar em breve um livro de poesias?”

Na terceira objeção continua a desarmar os “críticos sargentos”: “Eis que na série de artigos contra os futuristas rasga brecha de três metros uma catilinária contra o ‘Senhor Dom Torres’. Geral espanto”. Mário enfrenta os soldados com conhecimento e prova que René Thiollier, autor do livro mencionado, nada tinha de modernista, embora tivesse sido um dos organizadores da Semana de Arte Moderna. Os críticos confundiam a pessoa com a obra, por desconhecerem o que analisavam.

Em cada passo, o modernista documenta suas posições, mostrando seu entendimento acerca da função do crítico. Nesse ir e vir de lutar e propor, faz a quarta objeção: “Segundo meu juízo frio de cronista creio inútil a nova campanha da polícia. A celebridade dos modernistas é hoje definitiva e indiscutível. Seus nomes penetraram as aldeias do país e as capitais européias”. (anexo, p. 85) Para reforçar suas trincheiras, convoca artistas brasileiros já consolidados na França, Bélgica, Alemanha e Estados-Unidos: Guilherme de Almeida, Anita Malfatti e Brecheret.

A última objeção chama atenção para o fato de que a “polícia literária” não se dera conta de que se viviam tempos de paz. Mário admite que, outrora, os modernistas, a exemplo de seus detratores, também foram demolidores. Em 1923 vivia-se um armistício, que o autor denominou “França no Rhur” e, no

entanto, a “severa falange” continuava seu ataque, histórico, sem saber para onde avançar.

Mário adentra mais um pouco no território inimigo para desferir nova estocada; se os modernistas já não são tão virulentos, não há razão para o outro lado insistir em golpear os ares. Mudaram-se os tempos e o cronista se dá ao luxo de oferecer a bandeira branca, pois não se sente ameaçado: “... E não faço mais objeções a que os apitos da polícia literária continuem inalteráveis por todos os séculos”. (anexo, p. 85)

Mediante a incorporação e posterior refutação do discurso do outro, evidencia-se a pluralidade de vozes sociais que cruzavam o momento histórico-literário em que essa polêmica se inseriu. Bakhtin analisou como as várias linguagens em circulação no mesmo tempo/espaço têm um sentido fundamental na linguagem do prosador/crítico: “O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir a suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo”³²⁷.

Mário reforça as múltiplas vozes em confronto e não foge do comentário incômodo: “Cronista de arte que sou, não deixarei de comentar este novo período de luta. Não defendo nem ataco ninguém? Sorrio apenas, dentro de meu espírito imparcial de cronista”. (anexo, p. 83) E repete que a função social do crítico é procurar o novo, incomodar-se, comprometer-se com o público oferecendo nada mais que um produto criativo.

Vestindo a capa de crítico, finaliza sua crônica fazendo blague de seus contendores. Introduce um fato pitoresco que vivera em sua infância, na fazenda de um tio, em que havia um tanque com jacarés. Esses bichos, tão perigosos na natureza, tornaram-se inofensivos por permanecerem no interior da cerca. É contraditória, e quase surrealista, a situação de animais ferozes, imobilizados, serem provocados por um menino com sua vareta.

³²⁷ BAKHTIN, M., op.cit., p. 105.

Assim como os jacarés, também os críticos ficaram confinados a um espaço cada vez mais estreito; a falange que se mostrava violenta não percebia o fluxo da vida e limitava-se a mostrar os dentes sem nada abocanhar. Eles repetiram cacoetes antigos e não foram suficientemente artistas. Enquanto isso, o menino cresceu como crítico e a varinha de bambu tornou-se a *blague* com a qual passou a alfinetar os passadistas, que se agitavam irritados e inofensivos.

A polêmica, princípio estrutural das seis crônicas, mostra o quanto os críticos tradicionais perdiam a razão de ser, confinados a modelos antiquados. Na proposta marioandradina, a posição do crítico é central, pois incorpora as funções de artista e de professor. Em “Folhas mortas”, Mário destaca essa postura em Haarberg:

Além de artista o sr. Haarberg é excelente professor. Imprimiu uma orientação clarividente ao seu curso de plástica na Escola Alemã, e os trabalhos expostos, de seus pequeninos alunos, deram à exposição uma de suas mais vivas atrações. (anexo, p. 74)

A ação de um crítico-professor leva o outro a experimentar em si a expressão estética, e não como cópia servil de modelos. A clarividência está em perceber que a escultura sintetiza luz e volume. E essa síntese se opera na subjetividade, tanto do autor quanto do público.

3.3.2 Considerações parciais

As “Crônicas de Arte” formaram um conjunto em que as principais explicações sobre a teoria de arte de Mário de Andrade foram discutidas de maneira marcante. Dois aspectos se impuseram ao longo da análise: o estilo humorístico e a ironia, compondo um intenso e vivo debate com inúmeros discursos que transitavam na vida social, cultural e política do Brasil.

A crônica de cultura consolidada por Mário de Andrade na RB pode ser resumida em três componentes:

- a) a mobilização do tema “nacionalismo”, em circulação na cultura brasileira da época e a realização crítica e produtiva do tema geral “nacionalismo cosmopolita”;
- b) as estratégias de composição do discurso polêmico;
- c) as estratégias estilísticas que marcam a inter-relação do discurso do autor com o discurso alheio. Na assimilação de outras vozes orientadas para a posição valorativa do autor (movimento dialógico de assimilação) aparecem palavras e expressões avaliativas que incidem sobre o enunciado do outro, a negação, a ironia. Essas diferentes estratégias funcionam em conjunto, produzindo diferentes efeitos de sentido, acabam por articular os movimentos dialógicos de assimilação e de distanciamento face aos outros discursos já-ditos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Meu alfaiate tem mais fregueses.
Não há canalha sem virtude.
Não há virtuosos sem desonra.
Entro nos teatros lendo jornais.
Converso pouco e escuto muito.
Falo francês ...*

*Leio em vernáculo Tristram Shandy.
Conheço Freud e Dostoiévski.
Compro as revistas do Brasil.
Mário de Andrade*

Que perspectivas nortearam este trabalho?

Nosso objetivo inicial era analisar de que maneira uma revista de cultura paulista, há oitenta anos, tornou-se um espaço discursivo plurilíngüe tão pujante que se mostra capaz de iluminar o presente. Nesse campo, o objeto da pesquisa foi a crônica que, ao contrário de ser um gênero menor, impunha-se como paradigma de como se vivia e entendia a cultura: um processo ativo de intervenção social.

Assim, não nos contentamos com uma descrição desse gênero, foi necessário entendê-la criticamente. Para a análise do *corpus*, foi de grande valia a teoria bakhtiniana, sobretudo a noção de gêneros discursivos e de discurso do outro. Esse suporte teórico conferiu sentido à escolha de um gênero que incorporou as diferentes abordagens da cultura na qual se debatia naquele momento.

As presenças francesa, brasileira e paulista, propostas nas dezessete crônicas, ganham importância na medida em que afinam o ouvido para a escuta das múltiplas vozes presentes nas edições da revista. O conceito bakhtiniano de vozes confere novos contornos a uma compreensão ativa da cultura, presente nas crônicas, entendidas “não a partir de fora, mas de dentro;

pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso.”³²⁸ A prática de uma “estilística sociológica”, com referência ao contexto histórico-social da revista (início do Modernismo), amplia a compreensão desses textos em sua dialogicidade interna, manifestada na estrutura estilística, na forma e no conteúdo.

A ação editorial de Monteiro Lobato revolucionou a produção e a comercialização de livros e resultou num espaço ideológico e cultural que significou uma caixa de ressonância para as diferentes interpretações do país. Defensor intransigente de um projeto cultural, tarefa de toda sua vida, Lobato delegou a Paulo Prado a direção da revista, gesto nada ingênuo, pois representava uma abertura para os discursos afinados com a modernidade, que emergiam em São Paulo.

Prado se entende como um agente cultural cuja missão era gerenciar um significativo espaço discursivo daquele momento. Aristocrata sensível, não transforma a *RB* num lugar de vozes homogêneas, mas mantém a proposta de Lobato de publicar, lado a lado, as vozes da tradição e as da modernidade.

Assim, o editor cria um palanque para Mário de Andrade, um expoente modernista. Sua seção mensal “Crônicas de arte” mostra o militante, o crítico, não só o escritor. “Crônicas” é um marco no conjunto dos textos analisados, pois estabelece exigente e áspero diálogo com o presente, com o passado e consigo mesmo. Mário reconhece, no final de sua última crônica, ter havido na fase pós-Semana de Arte Moderna um estéril acirramento dos modernistas (em que se inclui) frente àqueles que se apegavam à tradição. Adotando um tom pessoal, o autor dialoga com as diferenças do discurso do outro. Na sua seção, propõe novo prisma para o debate sobre a cultura: *Quem é o outro? Quem sou eu? Quem somos nós?*

Mário elabora uma síntese da presença francesa e da presença brasileira. Para tanto, propõe a ruptura com nosso servilismo ante o estrangeiro e uma valorização do nacional, não a superada idealização romântica, mas o resgate de elementos fundamentais da agora moderna identidade brasileira.

³²⁸ BAKHTIN, M., *Teoria do romance*, p. 106.

Estudando as formas de transmissão do discurso do outro, percebemos no conjunto das crônicas de cultura um plurilingüismo social presente na linguagem do folclorista, do político, do intelectual, do literato, do militar, do historiador e do crítico. Mirando o passado retratado nesses textos, os olhos do presente divisam um material híbrido e maleável, ainda pulsante. Por limitações históricas, os leitores da *RB* no momento em que ela circulava captavam a vida cultural em partes; hoje, a partir daquele mosaico de vida, tentamos elaborar uma totalidade que confira significado ao tempo presente.

Na releitura das crônicas da *RB*, encontram-se procedimentos lingüísticos – a paráfrase, a imitação, a paródia, a estilização e a polêmica – que conferem uma feição estilística relacionada ao plurilingüismo social. Esses recursos conduziram à compreensão das relações dialógicas no interior de um conjunto complexo, articulando editores, escritores, leitores e crônicas de cultura.

O material encontrado nos textos revela-se um laboratório da brasilidade cujo projeto estava definido no programa da revista em seu primeiro editorial: “Árvore verdejante no alto da montanha, ela receberá nas frondes as carícias de todos os ventos e abrigará nos ramos o gorjeio de todos os pássaros”.

De volta ao início, as crônicas de cultura da *RB* completam seu percurso com a noção bakhtiniana de gênero discursivo, pois, no movimento de marcas relativamente estáveis de formas composicionais, estilo e tema, organizou-se o gênero crônica de cultura. O tema que perpassou todos os textos foi a construção da identidade nacional: ao reuni-los num bloco, percebe-se formarem um coro aberto à multiplicidade de linguagens estrangeiras e nacionais.

Certo está Antonio Candido, para quem a dinâmica da crônica é ficar mais perto de nós, é trazer a vida ao rés-do-chão. Lateja nas crônicas estudadas a vida maleável e híbrida da cultura feita por gente de diversos falares, cuja compreensão ativa acontece no momento em que a interdiscursividade é acionada pelo leitor. Para que isso aconteça, ensina Bakthin, precisam estar presentes “a interação dos diversos contextos, diversos

pontos de vista, diversos horizontes, diversos sistemas de expressão e de acentuação, diversas ‘falas’ sociais”.³²⁹

No espaço cultural da *RB*, um projeto nacionalista ganhou cores e sangue, formas. Para além das conhecidas arenas de lutas (e houve tantas), a dialogicidade das crônicas de cultura se apresenta como um coro de vozes provocadoras e polêmicas, capaz de sempre renovadas inclusões.

³²⁹ *Ibidem*, p. 91.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Melânia Silva de. A missão histórica da crítica de José Veríssimo. In: VERÍSSIMO, José. (1977). *Estudos de literatura brasileira*, 6. s. São Paulo: Itatiaia; USP. p. VIII. Introdução.
- ALAMBERT JUNIOR, Francisco Cabral. (1991). *Um melancólico no auge do modernismo: Sérgio Milliet. Uma trajetória no exílio*. São Paulo: FFLCH-USP. Dissertação (Mestrado em História). 274 p.
- AMARAL, Aracy. (1972). *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva.
- AMORIN, Marília. (1996). *Dialogisme et alterité dans les sciences humaines*. Paris: L'Harmattan.
- ANDRADE, Mário de. (1976). Táxi e crônicas no Diário Nacional. *Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.
- _____. Intelectual – I. In: _____. _____. p. 515-517.
- _____. *Advertência*. In: _____. (1963). *Os filhos da Candinha*. São Paulo: Martins. p. 9-10.
- _____. (1972). *O Movimento Modernista*. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL. p. 231-255.
- _____. (1993) *Vida Literária. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs*. São Paulo: Hucitec; Edusp.
- _____. [S. d.]. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- _____. (1993). *Remate de males*. In: _____. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. p. 211.

- ANDRADE, Oswald de. (1974). *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC; Civilização Brasileira. p. 47.
- _____. Meu poeta futurista. In: BRITO, Mário da Silva. (1974). *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1978). *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ARRAES, Virgílio Caixeta. A República insegura: a disputa entre o Brasil e a Grã-Bretanha pela posse da Ilha da Trindade (1895-1896). *Cena Internacional*, Brasília, ano 2, n. 1, jun. 2000, p. 5-29.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. v. 46, n. 1-4, jan.-dez. 1985, ISSN 0100-4948.
- ASSIS, Machado de. (1962) *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, vol. 3.
- AVANCINI, José Augusto. (1998). Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. *Porto Alegre: UFRGS*.
- BAJTÍN, Mikhail M. (1979/1982). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Madrid, Bogotá: Siglo Veintiuno.
- BAKHTIN, Mikhail. (1929/1997). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- _____. (1979/1992). *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. Os gêneros do discurso. In: _____. _____. p. 277-326.
- _____. Os estudos literários hoje. In: _____. _____. p. 359-368.
- _____. El problema de los géneros discursivos. In: _____. (1985). *Estética de la creación verbal*. Trad. do russo por Tatiana Bubnova. 2. ed. México: Siglo Veintiuno. p. 248-293.
- _____. De los apuntes de 1970-1971. In: _____. _____. p. 354-380.
- _____. La construcción de la enunciación. In: SILVESTRI, A.; BLANCK, G. (1993). *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos. p. 245-276.

_____. Les frontières entre poétique et linguistique. In: TODOROV, Tvetan. (1930). *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique, suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil. p. 243-285.

_____. (1998). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. do russo por Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp; Hucitec.

_____. O plurilingüismo no romance. In: _____. (1975/1998). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (1998). Trad. do russo por Aurora F. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp; Hucitec. p. 107-133.

_____. O discurso no romance. In: _____. _____. p. 71-210.

_____. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. In: _____. _____. p. 211-362.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentín Nikolaiévitch. Qué es el lenguaje? In: SILVESTRI, A.; BLANCK, G. (1993). *Bajtín y Vigostsky: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos. p. 217-243.

_____. (1926). Les discours dans la vie et le discours dans la poésie. In: TODOROV, Tvetan. (1981). *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, p. 281-215.

_____. (1926) *Discurso na vida e discurso na arte*. Trad. Cristovão Tezza, para uso didático, com base na tradução inglesa de I. R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art: concerning sociological poetics*. 16 f.

_____. (1929/1986). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. do francês de Michael Lahud e Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec.

BARBOSA, João Alexandre. Paul Valéry e a comédia intelectual. In: _____. *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê. 1996.

_____. Paixão crítica. In: _____. (1990). *O intervalo da crítica*. São Paulo: Iluminuras. p. 37-62.

BARZOTTO, Valdir Heitor (1998). A materialidade do texto publicado em revistas periódicas. *Revista Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, n. 31, p. 27-49. Semestral. (Associação de Leitura do Brasil; Mercado Aberto). Semestral.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. (1993). *Crônica*. História, teoria e prática. São Paulo: Scipione.

BENJAMIN, Walter. (1936/1993). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

_____. O narrador. In: _____. _____. p. 197-221.

BERCOT; MARTINNE ; GUYAUX, André. (1998). *Dictionnaire des lettres françaises*. Paris: Fayard. (Le livre de poche).

BOCHAROV, Sergei Georgievich. (1996). En torno a una conversación. In: ZAVALA, Iris M. (Coord.). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona, San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. p. 73-127.

BOSI, Alfredo. (1966/1973). *O Pré-modernismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix.

_____. (1994). *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix.

BOUDOY, Maryonne. Cosmopolitisme, nationalisme et régionalisme à São Paulo dans les années vingt. In: OLIVIERI-GODET, Rita; BOUDOY, Maryonne (Dir.). *Le modernisme brésilien*. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. out. 2000. p. 85-100. (Travaux et documents).

BRITO, Mário da Silva. Quase verbete de Sérgio Milliet. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 9-10, p. 87-88, 1966.

_____. (1974). *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4. e. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BROCA, Brito. (1956/1975). *A vida literária no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

BUBNOVA, Tatiana. (1996). Bajtín en la encrucijada dialógica. In: ZAVALA, Iris M. (Coord.) *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos; San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. p. 13-72.

BRAIT, Beth. (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp.

_____. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). (1996). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR. p. 69-92.

_____. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana; FIORIN, José. (Orgs.). (1994). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp. p. 11-27.

_____. (Org.). (1997). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp.

- _____. Mikhail Bakhtin: o discurso na vida e o discurso na arte. In: DIETZSCH, Mary Júlia (Org.). (1999). *Espaços da linguagem na educação*. São Paulo: Humanitas. p. 11-39.
- _____. Mikhail Bakhtin: autor e personagem. *Revista USP*, n. 39, set/out/nov. 1998, São Paulo: Coordenadoria de Comunicação Social-USP, p. 158-163.
- _____. Interação, gênero e estilo. In: PRETI, Dino (Org.). (2002). *Interação na fala e na escrita*. Humanitas, p. 125-157.
- BROCA, Brito. (1975). *A vida literária no Brasil: 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. (1991). *Pau-brasil*. São Paulo: Globo. p. 7-53.
- CAMPOS, Regina Salgado. Anatole France nos anos 40. In: NITRINI, Sandra (Org.). (2000). *Aquém e além mar: relações culturais – Brasil e França*. São Paulo: Hucitec. p. 95-114.
- CANDIDO, Antonio. (1992). A vida ao rés-do-chão. In: ____ et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Unicamp. p. 13-22.
- _____. Sérgio Milliet, o crítico. In: MILLIET, Sérgio. (1981). *Diário crítico de Sérgio Milliet (1940-1943)*. São Paulo: Martins; Edusp. p. xi –xxx. v. 1. Introdução.
- _____. (1973). *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional. p. 109-138.
- _____. Crônicas da *Revista do Brasil*: entrevista concedida a autora. São Paulo, 4 jul. 2001. 2 fitas cassetes (120 min.)
- CARPEAUX, Otto Maria. (1955) *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação.
- CARVALHO, José Murilo. (1988). Aspectos históricos do Pré-modernismo brasileiro. In: _____. *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa. p. 13-21.
- _____. (1990). *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras.

- CAVALHEIRO, Edgard. (1955). *Correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: MEC. Serviço de Documentação.
- _____. (1962). *Monteiro Lobato: vida e obra*. v. 2. São Paulo: Cia Editora Nacional.
- CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (1994). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- CHIARELLI, Tadeu. (1994). *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. (1984/1998). *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- COMPAGNON, Antoine. (1979/1996). *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG.
- COSTA, Américo de Oliveira. (1969). *Viagem ao universo de Câmara Cascudo: tentativa de ensaio biobibliográfico*. Natal: Fundação José Augusto.
- COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: ____ (Org.). (1971). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana. v. 6. p. 105-128.
- _____. (1976). *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (Dirs.). (1990). *Enciclopédia de literatura brasileira*. v. 1-2. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, Fundação de Assistência ao Estudante. Oficina Literária Afrânio Coutinho.
- CRESPINO, Regina Aida. (1990). *Crônicas e outros registros. Flagrantes do Pré-modernismo (1911-1918)*. Campinas: Unicamp. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). 297 p.
- CRUZ, Heloisa de Faria. (2000). *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana: 1890-1915*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Educ; Fapesp.
- CUDDON, J. A. (1977). *Dictionary of literary terms and literary theory*. 3. ed. Great Britain: Penguin Books.
- CUNHA, Pe. Arlindo Ribeiro da. (1948). *A língua e a literatura portuguesa*. Braga: Ed. do Autor.
- DEAN, W. (1971). *A industrialização de São Paulo*. São Paulo: Difel.

- DEL FLORENTINO, Teresinha Aparecida. (1982). *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1920)*. São Paulo: Hucitec; Secretaria do Estado da Cultura.
- DE LUCA, Tania Regina. (1999). *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Unesp.
- D' EVREUX, Ives. Des lois de la captivité. In: _____. (1985). *Voyage au nord du Brésil: fait em 1613 et 1614. Présentation et notes d'Hélène Clastres*. Paris: Payot. p. 66-69.
- DIMAS, Antônio. Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo? *Littera: revista para professor de português e de literaturas*, Rio de Janeiro: Grifo, n. 12, ano IV, set.-dez. 1974, p. 46-51. Quadrimestral.
- DOLININE, Constantin. *Le problème des genres du discours quarante-cinq ans après Bakhtine*. Langage & société, Paris, n. 87, mars 1999, p. 25-40. *Revue trimestrielle*.
- EAGLETON, Terry. (1983/1994). *Teoria da literatura: uma introdução*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. Trad. Waltersir Dutra.
- EMERSON, Caryl. (1997). *The first hundred years of Mikhail Bakhtin*. New Jersey: Princeton University Press.
- ENGEL, Vicent. (1998). *Histoire de la critique littéraire des XIXe. et Xxe. siècles*. Belgique: Bruylant-Academia S.A.
- FAÏTA, Daniel. (1997). A noção de 'gênero discursivo' em Bakhtin: uma mudança de paradigma. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp.
- FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). (1996). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, PR: UFPR.
- FARACO, Carlos Alberto. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: _____. _____. p. 113-126.
- FARIA, João Roberto. José de Alencar: folhetins dispersos. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. v. 46, n. 1-4, jan.-dez. 1985, ISSN 0100-4948, p. 73-79.
- FAUSTO, Boris. (2001). *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado.
- FIORIN, José Luiz. (1996). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.

- _____. *O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). (1996). Diálogos com Bakhtin. Paraná: UFPR. p. 229-247.*
- FISH, Stanley. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities.* London: Harvard University Press.
- FOUCAULT, Michel. (1969/1992). *O que é um autor?* Lisboa: Vega.
- FREYRE, Gilberto. Monteiro Lobato revisitado. *Ciência e trópico*, Recife : Massangana, v. 9, n. 2, jul-dez 1981, p. 155-167. Semestral. (Fundação Joaquim Nabuco).
- FUCHS, Catherine. (1994). *Paraphrase et énonciation.* Paris: Ophrys.
- GALVÃO, M. R. E. (1975). *Crônica do cinema paulistano.* São Paulo: Ática.
- GERBOD, Paul; GERBOD, Françoise. (1986). *Introduction a la vie littéraire du XXe. siècle.* Paris: Bordas.
- GUELFÍ, Maria Lúcia Fernandes. (1987). *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte.* São Paulo: IEB-USP.
- HALL, Michael M.; PINHEIRO, Paulo Sérgio. O grupo Clarté no Brasil: da revolução nos espíritos ao Ministério do Trabalho. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). (1987). *Libertários no Brasil: memória, lutas, cultura.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense.
- GOTLIB, Nádia Battella. (1998). *Tarsila do Amaral: a modernista.* São Paulo: SENAC.
- HALLEWELL, Laurence. (1985). *O jivro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz, EDUSP.
- HANSEN, João Adolfo. (1986). *Alegoria: construção e interpretação da metáfora.* 1. ed. São Paulo: Atual.
- HILGERT, José Gaston. Procedimentos de reformulação: a paráfrase. In: PRETI, Dino (Org.). (1993). *Análise de textos orais.* São Paulo: FFLCH-USP. p.103-127.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. (1996). *O espírito e a letra.* São Paulo: Companhia das Letras. 2 v.
- HOLQUIST, Michael. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world.* London/New York: Routledge.
- IKEDA, Marilda Balierio. (1975). *Revista do Brasil, 2ª fase: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro.* São Paulo: FFLCH/USP. Dissertação

(Mestrado em Letras). 2 v.

LAFFONT-BOMPIANI. (1968). *Dictionnaire des oeuvres: de tous les temps et de tous les pays*. Grande-Bretagne: Robert Laffont.

_____. (1994). *Le nouveau dictionnaire des auteurs*. Paris: Bouquins.

LA FONTAINE, Jean. (S. d.). *Fábulas de La Fontaine*. São Paulo, Edigraf.

LAJOLO, Marisa. (2000). *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna.

LANDERS, Vasda Bonafini. (1988). *De Jeca a Macunaíma: Monteiro Lobato e o Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

LEÃO, Múcio. (1954). *João Ribeiro: ensaio biobibliográfico*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira de Letras.

LECARME, Jacques. (2001). *Drieu La Rochelle ou Le bal des maldits*. Sorbonne, Paris: P.U.F.

LEITE, Marli Quadros. (1999). *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo brasileiro*. São Paulo: Humanitas.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. (1996). *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp.

LIMA, Alceu Amoroso. (1969). *Quadros da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

LIMA, Yone Soares de. (1985). *A ilustração na produção literária: São Paulo - década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB).

LOBATO, José Bento Monteiro. (1959). *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense. v. 11 e 12, 2 t. (Obras completas).

_____. (1959). Estética oficial. In: _____. *Idéias de Jéca Tatú*. São Paulo: Brasiliense. v. 4. p. 45-54. (Obras completas).

_____. Lobato, editor revolucionário. *Leitura*, [S. l.], set. 1943, p.13 e 32. Entrevista.

_____. (1986). *Monteiro Lobato vivo...* Rio de Janeiro: Record; MPM Propaganda. Coord. Cassiano Nunes.

_____. (1969). *Mundo da lua e miscelânea*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense. (Obras completas).

- _____. Urupês. In: _____. (1968). *Urupês*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense. Comemorativa do cinquentenário da 1ª publicação de Urupês – 1918-1968.
- LOPEZ, Therezinha A. Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CANDIDO, Antonio. (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Unicamp. p. 165-188.
- _____. (1991). *Mário de Andrade: cronista na imprensa*. São Paulo: FFLCH-USP. Concurso de livre-docência.
- LORENZO, Helena Carvalho; COSTA, Wilma Peres. (1997). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP.
- MACHADO, Irene. Romance e tradição oral. In: _____. (1995). *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp. p. 208-239.
- _____. (1997). Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp. p. 141-158.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1983). *Sémantique de la polémique: discours religieux et ruptures idéologiques au XVIIe. siècle*. Lausanne, Suisse: L'Age d'Homme.
- _____. (1984). *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga.
- _____. La polémique comme interincompréhension. In: _____. _____. p. 109-156.
- _____. (1987/1993). *Novas tendências em análise do discurso*. 2. ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes; Unicamp.
- MAMEDE, Zila. (1970). *Luís da Câmara Cascudo: cinquenta anos de vida intelectual: 1918-1968, bibliografia anotada*. Natal: Fundação José Augusto.
- MARTINS, Ana Luiza. (2001). *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Edusp; Fapesp.
- MARTINS, Wilson. (1978). *O Modernismo*. v. VI. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1996). *História da inteligência brasileira*. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz. v. 6, 1915-1933.

- MELO, Veríssimo de. Introdução e notas. In: ANDRADE, Mário de. [S. d.]. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Villa Rica.
- MENEZES, Raimundo de. (1978). *Dicionário literário brasileiro*. 2. ed. rev. aum. e at. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.
- MEYER, Marlise. (1982). Folhetim para almanaque ou rocambole, a ilíada do realejo. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; PRADO JÚNIOR, Bento. (Coords.). *Modos menores de ficção*. São Paulo: Brasiliense. n. 14, p. 7-22. (Almanaque).
- _____. (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, Antonio (Org.) et al. (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Unicamp.
- MICELI, Sérgio. (2001). *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (1979). *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel.
- _____. (1977). *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo: Perspectiva.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. (1950). *Prosa de ficção: história da literatura brasileira - de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp.
- MILLIET, Sérgio. Um sentimental apaixonado. In: *Ciência & Trópico*. Recife, Massangana; Fundação Joaquim Nabuco, v. 9, n. 2, jul.-dez. 1981, p. 227-230. Reprodução de artigo publicado no jornal O Estado de S.Paulo de 30 de set. de 1944.
- MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo. (1980). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org., int. e notas). (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp: IEB.
- NEEDELL, Jeffrey. (1993). *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia das Letras.
- PAULINO, Maria das Graças. Leitura popular: o novo e o repetido. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). (1983). *Atualidade de Monteiro Lobato: uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

- NUNES, Cassiano. (1998). *Novos estudos sobre Monteiro Lobato*. Brasília: Universidade de Brasília.
- PRADO, Paulo. (1962). *Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- PRADO, Yan de Almeida. (1976). *A grande Semana de Arte Moderna: depoimentos e subsídios para a cultura brasileira*. São Paulo: Edart.
- PORTELLA, Eduardo. Visão prospectiva da literatura no Brasil. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). (1971). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana. v. VI.
- OLIVEIRA, Ana Luiza Martins Camargo. (1997). *Revistas, em revista... Imprensa e práticas culturais em tempos de república (1890-1922)*. São Paulo: FFLCH-USP. Tese (Doutorado em História Social).
- ORLOV, Martha Livia Volpe. (1980). *A Revista do Brasil e a formação de uma consciência nacional*. São Paulo, FFLCH-USP. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). 2 v.
- ORTIZ, Renato. (1988). *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1985). *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1995). *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água.
- PADILHA, Márcia. (2001). *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume.
- PAIVA, Denise. (1992). *As categorias da literatura brasileira na Revista do Brasil (1916-1919)*. Assis: FCL-Unesp. Dissertação (Mestrado em Letras) - 2 v.
- PRADO, Paulo. (1962). *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (1990). *Flores da escrivaniinha*. São Paulo, Cia das Letras.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. (1994). *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, Joaquim. (1934). *Nove mil dias com João Ribeiro*. Rio de Janeiro: Record.
- RONCARI, Luís. A estampa da rotativa na crônica literária. *Boletim Bibliográfico*

Biblioteca Mário de Andrade, v. 46, n. 1-4, jan.-dez. 1985.

ROSALES, Maria Á. G. (1994). *Proyección crítica de Bajtín: la articulación de una contrapoética*. Granada: Universidad de Granada.

SACCHETTA, Vladimir; CAMARGOS, Marcia; AZEVEDO, Carmen Lucia. (1997). *Monteiro Lobato: Furacão da Botocúndia*. São Paulo: Senac.

SANTIAGO, Silviano. (1989). A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras.

SARAIVA E LOPES, Oscar. (1996). *História da literatura portuguesa*. 17. ed. cor. e atual. Porto: Porto.

SCHNAIDERMAN, Boris. (1983). *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades.

_____. Estética da obra literária. In: _____. _____. p. 123-143.

_____. (1971). João Ribeiro Atual. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB-USP, n. 10, p. 65-93.

SENNÁ, Homero. (1996). *República das Letras: entrevistas com 20 escritores brasileiros*. 3. ed. rev. e at. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SEVCENKO, Nicolau. (1998). *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, Mário Camarinha. (1916-1944). *A Revista do Brasil: de Monteiro Lobato a Chateaubriand*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. out-dez 1985. p. 61-73.

SOUZA, Eneida Maria. (1999). *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. rev. e amp. Belo Horizonte: UFMG.

SOUZA, Geraldo Tadeu. (1999). Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev. *São Paulo: Humanitas*.

SÜSSEKIND, Flora. (1987). *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.

_____. O figurino e a forja. In: CARVALHO, José Murilo et al. (1988). *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

TODOROV, Tvetan. (1981). *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil.

TROUIN, René Duguay. (1979). *La vie, les aventures et les memoires de monsieur Duguay Trouin*. Lieutenant-général des Armées Navales de France et commandeur de l'Ordre Royal et Militaire de Saint-Louis. Genève: Famot.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaiévitch. (1929/1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Trad. do inglês de Ladislav Matieyka e I. R. Titunik. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

_____. (1930/1981). La structure de l'énoncé. In: _____. p. 287-316.

_____. (1930). Les frontières entre poétique et linguistique. In: _____. p. 243-285.

WILLIAMS, Raymond. (1971/1979) *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar. Trad. Waltensir Dutra.

ZAVALA, Iris M. (Coord.). (1996). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthopos; Universidad de Puerto Rico.

ZILBERMAN, Regina. (1988). Regionalismo e Pré-modernismo. In: (S. n.). *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa (Org.).

Revista do Brasil

Crônicas

ANDRADE, Mário de. Discurso inaugural. *Revista do Brasil*, n. 85, jan. 1923, p. 45-48.

_____. Folhas mortas. _____, n. 86, fev. 1923, p. 136-140.

_____. Um duelo. _____, n. 87, mar. 1923, p. 247-251.

_____. Os jacarés inofensivos. _____, n. 88, abr. 1923, p. 324-327.

_____. Villa Lobos. _____, n. 89, maio 1923, p. 50-53.

_____. Convalescença. _____, n. 90, ago. 1923, p. 336-339.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Sobre "Cousas do tempo" (Diálogo de amadores). _____, n. 94, out. 1923, p. 156-165.

CASCUDO, Luís da Câmara. Jesus Cristo no sertão. ____, n. 79, jul. 1922, p. 245-247.

CRULS, Gastão. O “assassinato” de Roberto Flores. ____, n. 79, jul. 1922, p. 221-232.

FRANCISCO, Martim. Collar de Moran. ____, n. 85, jan 1923, p. 37-44.

MACHADO, Orlando. A nossa hecatombe em Dacar. ____, n. 77, maio 1922, p. 89-93.

MILLIET, Sérgio. Crônica parisiense. ____, n.110, fev. 1925, p. 144-145.

_____. _____. ____, n. 111, mar. 1925, p. 231-233.

_____. _____. ____, n.112, abr. 1925, p. 310-311.

RIBEIRO, João. Um caso carnavalesco. ____, n. 77, maio 1922, p. 24-28.

_____. Duguay Trouin e um avô de Bocage. ____, n. 82, out. 1922, p. 106-109.

VILLAR, Frederico. Os misteriosos tesouros da Ilha da Trindade. ____, n. 109, jan. 1925, p. 60-66.

Artigos

ANDRADE, Mário de. Debussy e o Impressionismo. ____, n. 66, jun. 1921, p. 193-211.

_____. Blaise Cendrars. ____, n. 99, mar. 1924, p. 214-223.

_____. Tupinambá. ____, n. 100, abr. 1924, p. 368-371.

_____. Lasar Segall. ____, n. 101, maio 1924, p. 80-82.

_____. Da fadiga intelectual. ____, n. 102, jun. 1924, p. 113-121.

_____. Osvaldo de Andrade. ____, n. 105, set. 1924, p. 26-33.

_____. Manuel Bandeira. ____, n. 107, nov. 1924, p. 214-224.

_____. Uma conferência. ____, n. 109, jan. 1925, p. 15-23.

ANDRADE, Oswald de. O esforço intelectual do Brasil contemporâneo. ____, n. 96, dez. 1923, p. 383-389.

- ATHAYDE , Tristão de. A literatura em 1920. ____, n. 64, abr. 1921, p. 3-15.
- CASCUDO, Luís da Câmara. A humanidade de Jeca Tatu. ____, n. 57, set. 1920, p. 84-85.
- FERRAZ, Brenno. A literatura em S.Paulo. ____, n. 74, fev. 1922, p. 99-105.
- _____. Jeca Tatu e o princípio da exceção criadora. ____, n. 74, fev. 1922, p. 108-109.
- FRANCISCO, Martim. Pátria morta? De Pombal a Pires Ferreira. ____, n. 36, dez. 1918, p. 393.
- PRADO, Paulo. Poesia pau-brasil. ____, n. 106, out. 1924, p. 108-111.
- RIBEIRO, João. Sobre a nossa literatura. ____, n. 19, jul. 1917, p. 120-130.
- SEVERO, Ricardo. Relato da situação financeira da sociedade anônima Revista do Brasil. ____, n. 30, jun. 1918, p. 215-216.

Editoriais

- [MESQUITA, Julio]. Editorial. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 1, jan. 1916, p. 1-5.
- [LOBATO, José Bento Monteiro]. O momento. ____, n. 68, ago. 1921, p. 289-290.
- [S. n.]. ____. ____, n. 73, jan. 1922, p. 3-4.
- FERRAZ, Brenno. ____. ____, n. 74, fev. 1922, p. 97-98.
- _____. ____. ____, n. 78, jun. 1922, p. 97-98.
- FERRAZ, Brenno. ____. ____, n. 81, set. 1922, p. 1-2.
- _____. ____. ____, n. 82, out. 1922, p. 97-98.
- [PRADO, Paulo]. ____. ____, n. 86, fev. 1923, p. 97-99.
- _____. ____. ____, n. 87, mar. 1923, p. 193-196.
- _____. ____. ____, n. 88, abr. 1923, p. 288-292.
- _____. ____. ____, n. 89, maio 1923, p. 1-3.

_____. _____. ____, n. 93, set. 1923, p. 1-2.

_____. _____. ____, n. 98, fev. 1924, p. 97-99.

_____. _____. ____, n.99, mar. 1924, p. 193-194.

_____. _____. ____, n. 100, abr. 1924, p. 289-290.

_____. _____. ____, n. 101, maio 1924, p. 3-5.

Outras seções

[S. n.]. Notícias literárias. *Revista do Brasil*, n. 61, jan. 1921, p. 90.

_____. Movimento editorial. ____, n. 63, mar. 1921, p. 280.

_____. _____. ____, n. 64, abr. 1921, p. 90.

_____. _____. ____, n. 91, jul. 1923, p. 230.

ALMEIDA, Renato. Resenha do mês. A reação moderna. *Revista do Brasil*, São Paulo, n 88, abr. 1923, 339-341.

GARAY, Benjamin de. _____. O movimento paulista na literatura brasileira. ____, n. 73, jan. 1922, p. 70-71.

MIRANDA, Pontes de. _____. A nova geração. ____, n. 81, set. 1922, p. 81-83.

MILLIET, Sérgio. Bibliografia. Resenha do livro *As moreninhas* de Cesidio Ambrogi. ____, n. 100, abr. 1924, p. 358.