

MONALISA VALENTE FERREIRA

**Entre a 'Prata de Casa' e o Espelho Estrangeiro:
o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes**

**Campinas
2009**

MONALISA VALENTE FERREIRA

**Entre a 'Prata de Casa' e o Espelho Estrangeiro:
o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes**

**Tese apresentada ao Curso de Teoria e
História Literária do Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Teoria e
História Literária**

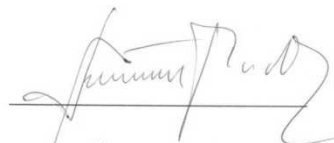
**Área de concentração: Teoria e Crítica
Literária**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

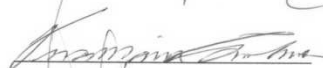
**Campinas
2009**

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Arnoni Prado



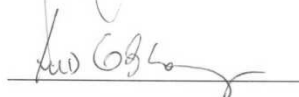
Vera Maria Chalmers



Mário Luiz Frungillo



Luís Gonçalves Bueno de Camargo



Joelma Santana Siqueira



Maria de Lourdes Eleutério



Francisco Foot Hardman



Orna Messer Levin



IEL/UNICAMP
2009

V234e

Valente, Monalisa.

Entre a 'Prata de Casa' e o Espelho Estrangeiro : o modernismo tradicionalista dinâmico de Eugênio Gomes / Monalisa Valente Ferreira.
-- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Antonio Arnoni Prado.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Gomes, Eugenio, 1897-. 2. Crítica literária. 3. Modernismo (Literatura) - Bahia. 4. Literatura brasileira. 5. Literatura comparada. I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Between the "Prata de Casa" and the "Espelho contra Espelho": modernism and intellectual trajectory of the literary critic Eugênio Gomes.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Gomes, Eugenio, 1897-; Literary criticism; Modernism (Literature) - Bahia; Brazilian Literature; Comparative Literature.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado (orientador), Profa. Dra. Vera Maria Chalmers, Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo, Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo e Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira. Suplentes: Profa. Dra. Maria de Lourdes Eleutério, Prof. Dr. Francisco Foot Hardman e Profa. Dra. Orna Messer Levin.

Data da defesa: 26/08/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

*A Zacarias (**in memorian**), meu pai, que
“ria certas risadas” e fez a travessia antes
de assistir ao final deste trabalho. Mas “as
pessoas não morrem, ficam encantadas”.*

AGRADECIMENTOS

Diante de vários percalços da realização de um trabalho dessa natureza, também árdua é a presente parte, pois tantas foram as pessoas que, desde o mestrado, colaboraram de diversas formas. Nominar cada uma em espaço tão restrito é tarefa quase impossível, mas creio que muitas se reconhecerão nas menções gerais por saberem o grande papel que exerceram em minha trajetória.

Primeiramente, a Fernando Afonso, meu querido companheiro de todas as horas, que sempre me incentivou nos não tão raros momentos de desânimo, diante das atribulações da vida e da pesquisa. Com amplo conhecimento de história, forneceu-me ótimas sugestões de leitura e, também dedicado a sua tese de doutoramento, compartilhou comigo o exercício da paciência. A ele, ofereço não apenas meu agradecimento, mas meu amor, de sempre e renovado e, por que não, um tanto tradicionalista dinâmico.

À Marisa, minha mãe, pela afeição e incentivo, e aos meus irmãos, que entenderam as ausências e distâncias e, sobretudo, compreenderam a possibilidade de um não retorno diante das situações que a vida nos oferece. Agradecimento este também extensivo a minha outra família, que o casamento proporcionou, e que ajudou também na empreitada.

Meu orientador, Prof. Antonio Arnoni Prado, sempre deu seu valioso apoio nestes nove anos de convívio na Unicamp. Em todo processo, instigou o trabalho com esse tema em suas concorridas aulas sobre crítica literária que tive a satisfação de frequentar desde o mestrado. Elas me direcionaram à paixão pela área e a escolher novos rumos de pesquisa. Agradeço, também, pela leitura apurada e sempre esclarecedora, com indicações bibliográficas fundamentais.

Aos membros da banca de qualificação, Professores Vera Chalmers e Mário Luiz Frungillo, pela leitura atenta, pelos questionamentos e pelas sugestões.

A todos os meus professores do IEL, entre eles, Maria Eugênia Boaventura, Francisco Foot Hardman e Márcio Seligmann-Silva.

À Professora Ívia Alves que me apresentou *A Luva* e, com isso, o caminho inicial com o estudo sobre o modernismo na Bahia. Ainda agradeço às Professoras Risonete Batista e Nanci Rita que, desde cedo, perceberam e incentivaram a minha dedicação à literatura. Ainda da Bahia, aos amigos da Fundação, Delma, Pedrinho, Jonas, Gerson e outros que, há muitos anos, fortalecem vínculos, mesmo distantes. Em especial, aos compadres Eriberto e Cléa.

Aos sempre amigos de Paulínia, Fábio Kalvan e Patrícia Thyssen, companheiros de aventuras pelas Viedmas da vida e de outros tantos encontros divertidos. Devo a eles as hospedagens oferecidas, em meio a Super Cannes, ratos e gatos, bem como ao suprimento da minha mais nova coleção de máscaras internacionais. A Fábio, agradeço também as orientações das traduções livres dos versos em francês.

À família Gazeta (os afilhados Karina e Daniel, e o fruto dessa união, Malu), pela amizade constante, pela paciência e receptividade amorosa durante as constantes idas a São Paulo após a minha mudança para Minas e pelas expedições ao Grande Sertão, com os citados companheiros de Paulínia, para nos visitar.

Ao casal Dirce e José Roberto Zan, pelos jantares oferecidos em sua casa regados a bate-papos sempre instigantes e divertidos – “lugar de gente feliz” –, e pela apresentação da parte antiga da capital paulista a dois nordestinos, quase “Macabéias”.

Aos amigos da São Marcos, sempre efusivos.

Aos novos amigos, de Minas, carinhosos e sempre interessados em minha tese, embora alguns não entendessem a necessária reclusão nos momentos finais da escrita. A receptividade calorosa em Diamantina, afastando a solidão, entretanto, foi fundamental para não atrapalhar o andamento da pesquisa, comum em mudanças. Portanto, a Edinho, Donaldo, Vera, Pedro, Zezé, Marilene, Marcelino, Dani, Cristhófar, Rosana, Eva, César, Chams e muitos outros que, em diversos momentos, foram essenciais. A Pedro e à Mabel, um agradecimento especial pela realização em conjunto do *Abstract*, mesmo em meio a tantas atividades profissionais. Ainda de Diamantina, à “Super-Solange” (*in memoriam*), assim carinhosamente tratada e que, indiretamente, auxiliou-me, ocupando-se das rotinas e desvencilhando-me, quando possível, de detalhes do cotidiano, sempre solícita que estava para a minha consecução do trabalho.

Nesta fase do doutorado, Adna livrou-me, por telefones, *e-mails* e contatos pessoais, da “solidão intelectual” após a minha mudança.

A Zé Mário, baiano ‘retado’ e midiático, sempre parceiro; à Marta e a Hudson; à Angelina e a Toninho, pelas conversas e passeios em Diamantina. Com estes, a única proibição: “não me perguntem pela minha tese”.

À Hebe e ao Ricardo Gaiotto, pelas conversas e trocas sobre as nossas pesquisas, durante o doutorado; e aos demais colegas do Curso.

À Susana, companheira de longa data, em Salvador e em Campinas. Embora os caminhos nos separem muitas vezes, os reencontros reafirmam a afinidade de coração. E ao casal André e Andréia, amigos de Campinas e, agora, companheiros da cidade mineira, que entenderam a reclusão e acompanharam o nervosismo.

A todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação, pela atenção em todas as dúvidas. Em especial, à Rose, que desde o mestrado não apenas elucidou, de forma simpática e competente, os trâmites burocráticos, com sugestões sempre acertadas para alguns procedimentos, como também torceu junto para a melhor consecução dos trabalhos finais.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP), do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, do Arquivo Municipal da Bahia e do Arquivo Público Mineiro, pelos auxílios e sugestões durante os levantamentos das fontes. Aos bibliotecários do setor de obras raras e manuscritos, da Biblioteca Nacional, por tornarem acessível a documentação de Eugênio Gomes.

E, claro, um agradecimento especial a Jorge de Lima que, embora correndo contra o tempo, como eu, conseguiu realizar revisão atenta, assinalando pontos obscuros e tornando esse texto infinitamente melhor.

RESUMO

Este estudo apresenta as matizes do pensamento crítico de Eugênio Gomes (1897-1972), tendo como fulcro a observância dos desdobramentos daquele pensamento em seus estudos estéticos e comparatistas de obras literárias de escritores da tradição e da modernidade. Com uso de uma abordagem histórico-sociológica, pretendeu-se relacionar a adoção de alguns critérios metodológicos daquele intelectual com as suas posturas consideradas controversas pelos colegas coevos, a partir da década de 1940, frente às perspectivas da sociedade brasileira.

Dados referentes à participação de Eugênio Gomes nas discussões relativas à arte literária na década de 1920 e às aproximações ou divergências da faceta *tradiccionista dinâmica*, instaurada na Bahia, com as formas do movimento modernista em outros Estados do Nordeste e do Sudeste, foram contemplados no presente estudo. Com este cotejo, buscou-se verificar a possibilidade de existência de um “modernismo da ordem”, bem como as condições históricas peculiares de algumas localidades que fomentaram a elaboração do movimento dentro daquela linhagem.

Assim, com base em documentos consultados em arquivos, em estudos da crítica literária brasileira e nas obras teóricas e artísticas, procurou-se analisar tanto as vertentes eleitas por Eugênio Gomes, em seu exercício literário, quanto as suas atividades em cargos públicos que pudessem elucidar algumas de suas mediações no trato com as obras nacionais e com as estrangeiras.

Palavras-chave: 1. Eugênio Gomes – 2. Crítica Literária – 3. Modernismo na Bahia – 4. Literatura Brasileira

ABSTRACT

This study presents the critical thinking insights of Eugênio Gomes (1897-1972), with focus and ramifications of that thought in their aesthetic and comparative studies of literary works of traditional and modernity writers. Using a historical-sociological approach, trying to link the adoption of some methodological criteria of this intellectual related to his controversial positions considered by contemporary (coeval) colleagues, from the 1940s, facing the Brazilian society perspectives.

Data relating to Eugênio Gomes participation in discussions on literary art in the 1920s and to approximations or divergencies around the traditionalist dynamic peculiarities, established in Bahia, with the forms of the modernist movement in other states situated in Brazilian Northeastern and Southeastern regions, were included in this study. With this comparison, we tried to verify the possibility of a "modernism of order", as well as the peculiar historical conditions of some localities which encouraged the development of a movement in that approach.

Thus, based on documents found in archives, in studies of Brazilian literary criticism, and in theoretical and artistic works, it was tried to analyze both strands elected by Eugênio Gomes, in his literary exercise, as their positions in his public activities that could elucidate some of his mediation in dealing with national and foreign literature works.

Keywords: 1. Eugênio Gomes - 2. Literary Criticism - 3. Modernism in Bahia - 4. Brazilian Literature

Modernizemo-nos!

Sem apedrejar ninguém.

Nem os gramáticos.

Nem os sonetistas recalcitrantes.

Nem mesmo a Sé...

(Eugênio Gomes, “A agonia do verso”, 1928).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	21
O CRÍTICO E O POETA TRADICIONISTA DINÂMICO.....	33
1. ‘Macondo é aqui’: transfiguração do espaço brasileiro e o <i>tradicionalismo dinâmico</i> baiano	57
.....	109
2. Fisionomia intelectual do crítico: gênese e desdobramentos	111
3. Em Salvador, as estreias: xexéu canta e Moema nada	143
4. A crítica de Eugênio Gomes.....	183
CONCLUSÃO.....	453
BIBLIOGRAFIA	465
ANEXOS	485

APRESENTAÇÃO

Se toda sociedade possui os intelectuais que lhe convém, como provocava Norberto Bobbio (1999, p. 157), quê dizer então da figura dos intelectuais brasileiros ou de sua sociedade? Não ignoramos a complexidade em se ousar uma resposta a tal questão pelo risco de incorrer em simplificações grosseiras. Isso não impede que arrisquemos analisar uma parcela daquelas mentes da primeira metade (e parte da segunda) do século XX, voltada para a produção literária e suas implicações com poderes políticos, como uma tentativa de pensar a recorrência nos estudos críticos da ideia de modernidade e tradição. Esta ideia aqui tem o seu lugar porque o crítico literário que analisaremos advém de um grupo manifestadamente favorável a um modernismo pautado em renovação aliada ao retorno a elementos do passado para a revitalização da literatura brasileira. A observância dos reais propósitos dessa vertente, que adotou várias facetas, mas tinha uma máscara em comum, é o que trataremos neste trabalho, com a devida articulação entre intelectuais e projetos modernistas da literatura.

Não tomaremos a indagação inicial como cerne desse trabalho, mas essa entrada possibilita entender a configuração de um espaço brasileiro um tanto na contramão do discurso do progresso e suas contradições gerais e específicas. Adentraremos, pois, em tal espaço a partir das escolhas de procedimentos literários de alguns intelectuais do Nordeste – permanecidos nessa região ou exilados voluntariamente dela –, para observarmos os discursos que ali ressoavam. Percorreremos esse caminho no sentido de buscar os diálogos, diferenças ou silenciamentos que porventura existiram entre escritores da Bahia, Pernambuco e Paraíba, sem esquecer os seus possíveis liames com projetos estético-ideológicos modernistas de outras regiões do Brasil. Mediante isso, observaremos as implicações desses projetos na obra de alguns intelectuais que tentaram ler/reler, entender e modificar a sociedade que a eles se apresentava. Ou melhor, esmiuçar os reais interesses nas ideias que divulgavam ou assumiam como melhor para a sociedade brasileira.

Não desconsideraremos, novamente insistimos, o diálogo do Nordeste com outras partes do país. Para melhor auscultarmos as ressonâncias desse diálogo ou captarmos os bloqueios acústicos, sejam estes últimos propositais ou não, privilegiaremos aqui a obra de um intelectual que, nascido no sertão baiano, mas residente, em sua fase madura, no Sudeste, melhor permite observar a questão complexa levantada no intróito deste trabalho. Isto é, entender se realmente convém/convinha a nossa sociedade os intelectuais nela gestados e de qual forma eles a modificaram, absorveram e entenderam discursos sobre a mesma. Para uma perspectiva da literatura, ao qual esse trabalho se insere, essa rede é visível no plano do debate da crítica literária brasileira e com intensidade no período em que atuava o poeta, ensaísta e crítico baiano Eugênio Gomes¹. Porque, naquele plano, entrariam discussões concernentes a subdesenvolvimento do país e sobre as categorias créditos e débitos culturais frente a outros países e as próprias regiões brasileiras. Trabalharemos detidamente aquelas discussões ao longo deste estudo.

Mais especificamente, e retomando a questão inicial, o que dizer daqueles intelectuais engendrados em uma sociedade baiana, contraditoriamente dita tradicionalista e moderna, e que muitas vezes dela partiam para outros grandes centros na já outrora primeira metade do século XX? As produções das mentes advindas da Bahia realmente representavam tipicamente os germes daquela sociedade que se denominava ‘tradicionalista dinâmica’? Ou ocorreram modificações com a distância espacial dos escritores e de seus contatos com outras ideias? Ainda poderíamos indagar se a renovação literária e cultural, sem o desprezo às tradições, como rezava o *tradicionalismo dinâmico*, poderia estar em outros eixos, inclusive em São Paulo, revelando, apesar de feições distintas e de negações várias, algo mais geral da cultura brasileira.

Delinearemos, portanto, no que consistia esse *tradicionalismo dinâmico* defendido, por exemplo, pelos modernistas baianos, e também por Gilberto Freyre, bem como o interesse subjacente ao vínculo deles com esse ideal. Assim, não poderíamos deixar de contemplar o

¹ Nascido em Ipirá-BA, a 15 de novembro de 1897 e falecido em 07 de maio de 1972, no Rio de Janeiro.

contraponto de ideias entre o autor de *Casa Grande & Senzala* com Joaquim Inojosa, artífices de propostas modernistas diferenciadas em Pernambuco, já que em ambas perpassam os debates sobre as aceitações e recusas de um modernismo dentro do modelo paulista, debates estes que a Bahia também participara.

Verificaremos, pois, o porquê da teoria da renovação pela tradição, ou seja, o *tradicionalismo dinâmico*, ter se implantado em alguns Estados do Nordeste com vigor a contrapelo do ideal estético-literário que no Sudeste se pregava e se queria – pelo menos pelos seus mentores – para todo o espaço brasileiro². A seguir, pensaremos em quê, de fato, tudo aquilo se distanciava ou se aproximava dos critérios modernistas do Sudeste, a partir dos próprios textos e discursos ali produzidos. Quê modernidade era essa, desejada pelos intelectuais para a sociedade brasileira, e a quem ou a qual propósito ela atendia? Eis, portanto, a problemática de ponto de partida para esta pesquisa. O intercurso para verificar essa problemática será dado pela adoção dos textos de criação e dos estudos críticos de Eugênio Gomes e pelas consultas aos manifestos de Gilberto Freyre, a ensaios de Carlos Chiacchio e às análises de Oliveira Viana. Além disso, serão realizados confrontos entre os textos de Joaquim Inojosa sobre o movimento modernista e o *corpus* literário e teórico de escritores modernistas do Nordeste e do Sudeste da primeira metade do século XX.

² Álvaro Lins (1963, p. 219-21) nos dá uma mostra de como pensava a intelectualidade baiana frente a esta questão. A exposição do crítico sobre as ideias de Pedro Calmon e o seu modo de ver a língua é possível de ser associada, também, a posições de Eugênio Gomes e Carlos Chiacchio. Estes possuíam a mesma atitude de Calmon, ironizada por Lins, a respeito do Modernismo do Sudeste:

“CCCXXV. Num volume organizado por Edgard Cavalheiro, com entrevistas e depoimentos de escritores sobre problemas contemporâneos, encontro as confissões do brilhante e simpático acadêmico Pedro Calmon. [...] De tão transcendentais alturas e de tão fartos banquetes, o Sr. Pedro Calmon condescende em baixar um pouco à terra para examinar o movimento modernista de 22. Mas com que desdém, com que soberano desprezo, ele cai sobre a ‘alegre revolta’! Vem veloz como um automóvel disposto a matar, como a ‘morte em galochas’ da linguagem dos cariocas donos da cidade. Naquele tempo, o ilustre acadêmico ‘estudava Direito, enamorado do Código Civil; e sonhava escrever um tratado sobre a propriedade, erudito e copioso’. Por isso, nos seus anseios aristocráticos ‘não compreendia o interesse nativista de uma sintaxe calejada e plebéia’. Depois, ele tinha ali, ao alcance do olho, acima de qualquer consideração científica ou literária, a prova das provas contra o modernismo: ‘Acontecia – definitivo argumento – que na minha província, a Bahia, não se falava daquele modo nem se escrevia assim’.”

A partir de uma perspectiva histórico-sociológica, privilegiaremos estudos de autores como Antonio Candido, Sérgio Buarque de Holanda³, Roberto Schwarz, Sérgio Miceli. Isto porque a discussão das relações entre intelectuais, sociedade, poder e política tem e teve seu lugar nos estudos literários e não há como desprezá-la, visto que possibilita uma visão geral de tais configurações no âmbito brasileiro.

No caso de Eugênio Gomes, pontuar aquelas relações em sua obra é imprescindível neste trabalho, visto que algumas posturas estéticas, os cargos públicos assumidos por ele e o não pronunciamento de posições políticas afinam-se, em parte, ao jogo, às vezes esconso, às vezes explícito, de sua geografia natural. Isto é, a uma origem na qual o vínculo do apadrinhamento e o conservadorismo marcavam a abertura de brechas para os intelectuais baianos, ou outros do Nordeste, alçarem posições ou ficarem na penumbra, no ostracismo; ou talvez as referidas posturas atendessem ao ideário tradicionalista dinâmico. Mas, como já mostrara Sérgio Miceli⁴, nada diferente, embora sob outro âmbito de sociedades particulares, do que ocorria em diversas regiões brasileiras.

Perfilar, durante o transcurso deste trabalho, a postura subliminar de Eugênio Gomes quanto a seu exercício de intelectual poderá revelar que, diante de críticas de seus coetâneos, no que diz respeito a seu não envolvimento, em discussões prementes da sociedade da época, existia a falta de embate do crítico aos rumos sociais e políticos do Brasil⁵. Principalmente em

³ A convergência entre literatura e história é visível na crítica de Sérgio Buarque de Holanda, como bem ressalta Antonio Arnoni Prado na “Introdução” de *O espírito e a letra*. “[...] para Sérgio as relações entre a crítica e a história só se justificam quando as intenções históricas da crítica não se convertam em historicismo e se esgotem no processo gerador da obra, o que de modo algum significa que, para ele, historiador e crítico representem atividades que se repelem. [...] na crítica de Sérgio a análise formal, apesar de decisiva enquanto instrumento para o estudo direto da obra, não exclui qualquer elemento histórico, ambiental ou biográfico relacionado ao texto. / [...] para Sérgio, conquanto autônoma, a linguagem da ficção sempre tem a ganhar quando combinada com os estratos históricos que a circundam” In: Antonio Arnoni PRADO (org). *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, vol. I, p. 29-31.

⁴ Sérgio MICELI. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

⁵ A análise de Jorge Schwartz já nos revela os desdobramentos de posições que advêm desde 1920. Ao tratar sobre as vanguardas latino-americanas, observa que “a tensão do confronto entre ‘vanguarda política’ e ‘vanguarda artística’ resulta em diversas influências na produção cultural dos anos 1920, que variam de acordo com o momento, os contextos e as experiências individuais dos fundadores dos movimentos. As motivações, a produção e o consumo cultural são elementos dinâmicos, em permanente mudança. Não é possível limitar a vanguarda a um perfil estético único, assim como não se pode generalizar e traçar um quadro maniqueísta do tipo

meados da década de 1950 em diante, Eugênio Gomes ora silencia, ora informa que, em sua atividade crítica, a prática de uma interpretação da obra literária não deve perfazer caminhos alienígenas a ela, ou seja, trabalha com a categoria de obra literária autônoma e, portanto, isentando-se de manifestar-se sobre o momento ou os caminhos tomados em outras esferas no Brasil. Desta forma, a adoção de métodos como o *New Criticism* possibilitou ao crítico distanciar-se de embates, mas o seu estudo sobre fontes e influências insuflou alguns colegas que viam, nessa “caça às influências”, uma relação de dependência frente à Europa.

A linha diretriz desta tese inicialmente consistia no levantamento e no estudo de toda a obra crítica (1926-70) de Eugênio Gomes, a partir das publicações em livros e periódicos, com destaque para estética, textos de criação, métodos de crítica e engajamento político. Devido ao longo percurso do crítico, poderíamos observar as mudanças de procedimentos operadas em suas obras éditas e dispersas. Algumas destas foram transcritas no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e no Arquivo Público Municipal de Salvador, durante a busca de fontes sobre o Modernismo na Bahia, tema de estudo do Mestrado. Rastreamos a fortuna crítica de Eugênio Gomes, encontramos uma tese da USP⁶ sobre o mesmo e que, embora não esgotasse o universo de sua produção, e nem a autora pretendia isso, como bem explicitou em seu texto, possibilitou uma parada no plano inicial traçado como encaminhamento da presente pesquisa. A partir de então, quais os novos rumos? Eleger algumas fases, abordagens, procedimentos do crítico? Contemplar o seu veio comparatista, centrado principalmente na obra de Machado de Assis? Trabalhar basicamente as escolhas de procedimentos críticos de Eugênio Gomes e as cobranças feitas a ele por outros críticos quanto a algumas de suas escolhas?

Ponderamos, por fim, a possibilidade de dar enfoque à posição do referido crítico como um dos mentores do Modernismo baiano e o seu diálogo com membros do Movimento Modernista de outros Estados, a fim de averiguar sua filiação ao *tradicionalismo dinâmico*, na

‘esquerda’versus ‘direita’ [...]”. Jorge SCHWARTZ. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008, p. 53.

⁶ Ívia ALVES. *Visões de espelhos: o percurso da crítica de Eugênio Gomes*, 1995, 374p. Tese [Doutorado em Literatura Brasileira]. São Paulo, USP.

tentativa de levantar algumas respostas para as polêmicas que envolviam o seu posicionamento frente aos problemas prementes da sociedade brasileira e que preocupavam os intelectuais a partir da década de 1940. Com isto, no ato de analisar o desdobramento daquela participação de Gomes em seu trabalho posterior na esfera da crítica literária, não podemos nos eximir de contemplar seus métodos críticos para melhor compreensão de todo esse processo. Além disso, tentaremos entender como a questão estética, o comparatismo, o biografismo e o historicismo determinista permitem alinhar algumas análises críticas de Gomes a um sistema literário, a uma tradição ligada à Escola de 1870, na figura de Sílvio Romero. O ensaio do crítico baiano sobre Manuel Bandeira poderá dar subsídios que permitam tal aproximação.

As relações entre algumas vertentes do pensamento crítico de Eugênio Gomes, em estudos literários, com a postura que ele tinha frente às discussões ocorridas entre as décadas de 1940 e 1970, no Brasil, quanto a subdesenvolvimento, à literatura centro e à periférica, a fontes/influências, a nacionalismo, entre outros, são elementos contemplados neste trabalho. Para isto, adotaremos alguns pontos norteadores, como: a obra literária e a produção crítica realizadas por Gomes na Bahia e no Rio de Janeiro; o *New Criticism*; os projetos estéticos e ideológicos da crítica literária, centrados na literatura comparada; o enfoque dado pelo crítico à divulgação de obras estrangeiras, mais precisamente, a inglesa. Vale ressaltar, contudo, que não pretendemos ter como objeto de estudo uma pessoa, mas, sim, uma concepção de Brasil moderno, concepção esta provavelmente acobertada por uma roupagem conservadora e da qual tivemos um número significativo de mentores e seguidores.

Além das pesquisas realizadas em impressos no Arquivo Público Municipal de Salvador e no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, conforme relatamos, também foram levantadas fontes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, privilegiando a fase em que Eugênio Gomes foi seu diretor geral, na primeira metade da década de 1950. Ali, analisamos as correspondências emitidas pelo mesmo, durante seu exercício, para compreendermos tanto a sua rede de relações sociopolíticas, quanto a preocupação com os trâmites literários a partir de exposições promovidas pela Biblioteca. Transcrevemos o já referido ensaio monográfico

sobre Manuel Bandeira, que se encontra na parte de anexos deste trabalho, e que o próprio Gomes retirou de sua lista de obras publicadas.

No ensaio sobre Bandeira, embora de uma intransigência para com o escritor analisado, intransigência esta não percebida nos futuros textos críticos de Eugênio Gomes, já podemos observar procedimentos metodológicos que, *a posteriori*, seriam desenvolvidos pelo autor de *O enigma de Capitu*. Também nos revela que Gomes realiza uma crítica para a sua época, em que sonda, seja nos escritores da tradição, seja em seus coetâneos, a melhor forma interpretativa, a seu ver, de expô-los aos olhos do leitor, mesmo que tal forma traga em si ora uma rigidez de princípios, ora uma flexibilidade deliberada, com o possível propósito de evitar caminhos mais difíceis. Referente à condução da análise de Gomes sobre Manuel Bandeira, remetemo-nos a um depoimento de Álvaro Lins referente à questão literária da forma e do estilo e que nos suscita a mesma pergunta: “podemos atingir fins verdadeiros e justos por intermédios de meios falsos e ou indignos?”⁷.

Temos, enfim, como pressuposto, o de alinhar os pontos norteadores do(s) Modernismo(s) brasileiro(s) para melhor compreensão da ideia do renovar sem o desprezo das tradições. Ideia esta assimilada principalmente de teóricos de vertente hispano-americana, como Gabriel Alomar⁸, e com uma percepção clara de postulados advindos do escocês Thomas Carlyle, autor geralmente referenciado e resenhado por intelectuais baianos, e muitas vezes figurando nas obras de Eugênio Gomes⁹. Tal linhagem se verifica no pensamento

⁷ Álvaro LINS. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 33. 1. e 2. Vol.

⁸ Cf. Anexo VIII. Ruben DARÍO. “Dilucidaciones II”. In: *El canto errante*, Madrid, 1907, p. 153: “Precepto, encasillado, costumbres, clisé..., vocablos sagrados. *Anahtema* sit al que sea osado a perturbar lo convenido de hoy, o lo convenido de ayer. Hay un horror de futurismo, para usar la expresión de este gran cerebral y más grande sentimental que tiene por nombre Gabriel Alomar, el cual sera descubierto cuando asesine su tranquilo vivir, o se tire a un improbable Volga en una Riga no aspirada”.

⁹ Eugênio GOMES, *Machado de Assis*, 1958, p.67: “As tendências à exploração desse pitoresco simbolismo, através da literatura, receberam grande estímulo após certa altura do século XIX, com o “Sartus Resartus” de Carlyle e as fisiologias da ‘toilette’ e de outros aspectos da moda, com as quais Balzac como que experimentava a mão para colher os flagrantes do mundo social que animam os seus romances mais característicos sobre a vida urbana. Um, filósofo, outro, romancista, ambos encontraram nesse tema um manancial de inesgotáveis revelações, quanto à psicologia humana. Carlyle, com um racionalismo místico-religioso, temperado pelo

intelectual brasileiro, com certa presença weberiana percebida em ensaios de Raymundo Faoro, Oliveira Viana, Carlos Chiacchio, com traço característico de defesa a uma figura dotada de carisma, dirigente das massas: o herói cultuado de Carlyle, os ‘aristos’¹⁰ de Alomar, os eleitos de Chiacchio. Teremos, assim, como fulcro deste estudo o seguinte aspecto: o *tradicionalismo dinâmico* do Nordeste como elemento para se pensar as ramificações daquele pensamento na sociedade brasileira e como os intelectuais daquele espaço se investiam no papel de guia destinado à renovação artística. Diante, pois, dos impasses iniciais, e dos caminhos e descaminhos de definição do objeto, escolhemos seguir a trilha de Eugênio Gomes e outros intelectuais que pensaram e agiram a partir do ideário de modificar a arte sem ferir os elementos caros à tradição.

Ressaltamos, mais uma vez, que não pretendemos traçar uma biografia intelectual de Eugênio Gomes e, muito menos, levantar detalhes de vida pregressa ou dar um tratamento psicologizante. Primeiro, porque o crítico já mereceu um estudo de fôlego a respeito de sua vida e de trajetória intelectual¹¹; segundo, porque desconfiamos, seguindo a esteira de Adorno¹², que as biografias, romanceadas ou não, incorrem muitas vezes em uma “superficialidade erudita” ou em um esvaziamento de sentido. Geralmente o trabalho que privilegia uma pessoa como objeto de estudo muitas vezes recai em uma simples especificidade que não permite a compreensão do todo. O “culto póstumo”, a apologia

‘humour’ satírico, sob o argumento de que, em geral, as coisas visíveis são emblemas, e, por consequência, o princípio de toda a filosofia é olhar fixamente os trajes até que se tornem transparentes [...]”.

¹⁰ Ruben DARÍO. “Dilucidaciones II”. In: *El canto errante*, Madrid, 1907, p. 153-4: “El crisé verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad./No creo preciso poner cátedra de teorías de aristos. Aristos, para mí, en este caso, significa sobre todo, independientes. No hay mejor excelencia. Por lo que a mí toca, sí hay quien me dice, con aire alemán y con lenguaje un poco bíblico: <<Mi verdad es la verdad>>, le contesto: <<Buen provecho. Déjeme usted con la mía, que así me place, en una deliciosa interinidad>>”.

¹¹ Cf. Ívia ALVES. *Visões de espelhos: o percurso da crítica de Eugênio Gomes*, 1995, 374p. Tese [Doutorado em Literatura Brasileira]. São Paulo, USP.

¹² Theodor W. ADORNO. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 19-20: “As biografias romanceadas e todo tipo de publicação comercial edificante a elas relacionado não são uma mera degeneração, mas a tentação permanente de uma forma cuja suspeita contra a falsa profundidade corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita [...]. A forma, no entanto, tem sua parcela de culpa no fato de o ensaio ruim falar de pessoas, em vez de desvendar o objeto em questão”.

biográfica ou o simples resgate de uma personalidade literária, outrora consagrada em vida, não aprofundam o debate para um sentido mais geral. Permitem apenas as minudências sem liames e impossibilitam ampliar o argumento. O específico por si só não ajudará a compreender motivos mais pertinentes de, por exemplo, intelectuais de uma dada região fluírem e influírem na sociedade brasileira e de como transitam e/ou dialogam as suas ideias com as de outras partes consideradas adversas.

O transitar por um caminho de via única aqui não nos atende, mas ressaltamos que esta negação não nos levará para o que também hoje impera no “tudo é possível na escola do oba-oba” ou no “tudo cabe na história da Carochinha”. Não trilharemos apenas uma categoria e tomaremos, sem apreensão em assumir, empréstimo de áreas que nos permitam ampliar o debate, pensar em novas possibilidades. Mas teremos um chão firme – mesmo que este tome forma, por vezes, de terra batida ou asfalto – que nos guie e sustenha nesta caminhada, a fim de não nos perdermos nos desvios da estrada, nem tampouco nos enganarmos com os acenos teóricos movediços dos que vestem a ilusória, embora difundida, capa de pós-modernismo. Temos em mente que os atalhos sedutores não respondem ao que realmente importa: um estudo que dê conta do geral, do específico, num jogo dialético em que a história e a sociologia serão as bifurcações, mas a estrada sinuosa será a literatura.

Com esse suporte, assumimos o discurso de que o histórico-sociológico não explica, mas se emaranha com o nosso objeto de estudo, sem que este perca a sua especificidade da área literária. Como já afirmara Antonio Candido, “a verdade é que o condicionamento social e histórico da literatura não é apenas a sua moldura, mas – sem que isso implique num atentado à sua autonomia – a própria substância da sua realidade artística e a condição de existência dos elementos que, nela, podem ser chamados de eternos”¹³. Em “Literatura de dois gumes”, Candido também marcaria essa relação, indicando que “nos países da América Latina a literatura sempre foi algo profundamente empenhado na construção e na aquisição de

¹³ Antonio CANDIDO. “Notas de crítica literária – um ano”. In: Vinícius DANTAS, *Textos de intervenção*. (seleção, apresentação e notas). São Paulo: Editora 34, 2002, p. 35.

uma consciência nacional, de modo que o ponto de vista histórico-sociológico é indispensável para estudá-la”.¹⁴

Na compreensão de forma e conteúdo, pensaremos no diálogo de regiões particulares com outras tantas, a fim de entendermos os intelectuais como partícipes na realização/adoção de projetos estético-ideológicos para a sociedade brasileira e, a partir disso, questionar quê sertão, quê litoral, quê chapada, quê planalto podem nos dar a dimensão exata de Brasil e dos seus projetos falhos ou possíveis. Projetos estes equivocados ou não que tais e quais intelectuais lançaram.

Apresentaremos, pois, apenas elementos da trajetória do aspecto pessoal do crítico Eugênio Gomes que possam elucidar suas posições literárias ou políticas, de forma a iluminar a ideia de modernidade traçada ou defendida por alguns intelectuais do Nordeste. Entender, também, o motivo de ocorrer, após a morte do crítico, um silenciamento em torno de sua obra. Obra ovacionada e polemizada entre seus pares, mas que caiu no ostracismo, com raras exceções de alguns críticos que, por vezes, se referem a ela¹⁵. O referido crítico, que teve tal reconhecimento durante sua trajetória – aclamado em sua região desde o início de carreira, recebendo a primazia de escrever “o primeiro livro modernista publicado no Estado da Bahia”¹⁶; respeitado no Rio de Janeiro, onde estabelecera residência a partir de 1939; reconhecido no Rio Grande do Sul, sob o estímulo do amigo Érico Veríssimo, e vítima da

¹⁴ Antonio CANDIDO. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 217.

¹⁵ Na revista de literatura brasileira, *Teresa*, n. 6 e 7, de 2006, em homenagem a Machado de Assis, percebemos em diversos ensaios uma retomada aos estudos de Eugênio Gomes, seja para mostrar as lacunas, seja para apontar a relevância de alguns procedimentos do crítico. Ívia Alves (1995, p. 347) também mostra como Eugênio Gomes ficou um tanto esquecido pela crítica:

“Sua contribuição ao campo da análise estilística e da reconstituição histórica ficou esquecida pelos críticos contemporâneos, salvo algumas exceções como Alfredo Bosi, que o cita frequentemente, dialogando com ele no capítulo reservado a Lima Barreto, em sua *História concisa da literatura brasileira*. Também José Guilherme Merquior e Temístocles Linhares, em *História crítica do romance brasileiro*, referem-se aos seus estudos; mas superficialmente, Luís Costa Lima e Sonia Brayner [...]. As avaliações mais recentes de sua obra encontram-se na **Antologia – Machado de Assis**, onde o J. C. Garbuglio faz um balanço dos livros especializados sobre o romancista carioca”.

¹⁶ Cf. Carlos CHIACCHIO, Revista *Arco & Flexa*, n. 1, 1928;

Cf. Anexo VII. Henrique CÂNCIO. “A Moema de Eugênio Gomes”, *O Imparcial*, Salvador, 04 de set.1928.

pena vibrátil e erudita de críticos como Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Sérgio Milliet¹⁷ –, hoje paira no limbo do que Moretti (2000) denominou *The slaughterhouse of literature*. Podemos, neste caso, especificar um pouco mais, assinalando que há muito ele se encontra no abatedouro da crítica literária.

Alguns pesquisadores já ensaiaram recuperar a obra de Gomes, mas o romper os liames do apagamento dessa figura não parece tarefa fácil. Assim, a repercussão dessas tentativas ainda não alcança, como se espera, centros fora dos meios acadêmicos baianos, principalmente no Rio, onde ele lapidou seu veio crítico, com o objetivo de penetrar no espaço literário e burilar sua arte. Os estudos daqueles pesquisadores representariam, de certa forma, o retorno do crítico, ou o fantasma deste, ao seu lugar de origem, depois de ele dedicar sua vida e carreira a outras plagas. Talvez o retorno de Gomes não devesse meramente indicar quem era e o que fez, mas de como ideias que ele direta ou indiretamente pactuou estavam em voga no cenário brasileiro, os motivos de ali vigorarem e como elas ainda hoje permanecem, se não no Brasil, no Nordeste. Ou seja, não menosprezar as injunções de ordem também política na produção de obras de criação crítica que, por algum motivo, a nossa História Literária se furtou, em grande parte, a registrar.

¹⁷ Otto Maria CARPEAUX, *Ensaaios reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005; Álvaro LINS, *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963; Sérgio MILLIET, “Um ensaísta”, *Estado de São Paulo*, 18 dez. 1949.

O CRÍTICO E O POETA TRADICIONISTA DINÂMICO

O pressuposto crítico de Eugênio Gomes, defendido ou exprobrado por outros críticos, pauta-se em estudos analítico-interpretativos de obras literárias, em que se esmiúçam elementos de construção, representação e expressão destas obras, elementos estes que, em outro momento, discorreremos com mais vagar. Por ora, adiantamos que os problemas estéticos e as reflexões sobre a arte, apesar do ecletismo de procedimentos utilizados pelo crítico, fixam-se naquele pressuposto.

A atividade de crítico literário foi exercida por um longo período, 1926 a 1970. Baiano que se estabeleceu no Rio de Janeiro, no final da década de 1930, Eugênio Gomes participara, antes, do movimento modernista da Bahia. Além de colaborar em vários periódicos da época¹⁸, exerceu diversos cargos públicos que, na verdade, eram a sua sustentação financeira¹⁹. A dificuldade de se ganhar a vida somente com literatura foi revelada em enquete para o *Jornal do Brasil*²⁰ da seguinte forma:

Quando eu tinha 20 anos? Lembro-me bem, (*sic*) o ideal que me alvoroçava naquela época, (*sic*) era o de seguir exclusivamente a carreira literária. Pueril, não acha? Forçado a sacrificar até certo ponto esse ideal, pelo ganha-pão, mas permaneço fiel a ele, sem a preocupação de qualquer recompensa exterior (GOMES, 1950, apud. ALVES, 1995, p. 20).

Assim, mesmo como perito contábil e diretor do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários na Bahia (IAPC), Gomes dedicava-se à carreira literária, colaborando com ensaios e com poemas para os periódicos. Muitas vezes conseguia aliar, sem dificuldades, as

¹⁸ *Manhã* (RJ), *Correio da Manhã* (RJ), *A Luva* (BA), *Arco & Flexa* (BA), *O Imparcial* (BA), *O Globo* (RJ), *Festa* (RJ), *Leitura* (RJ), *Letras e Artes* (RJ), entre outros.

¹⁹ Cf. Afrânio COUTINHO, *Brasil e brasileiros de hoje*. Rio de Janeiro: Editora Sul-Americana, 1961, vol. 1, p. 558.

²⁰ Enquete do *Jornal do Brasil*, em novembro de 1950, sobre qual era o ideal dele aos 20 anos.

duas atividades, a burocrática e a literária, como, por exemplo, quando foi diretor da Biblioteca Nacional.

A vasta produção de Eugênio Gomes compreendia livros de estudos comparatistas, como *D. H. Lawrence, Espelho contra espelho, Shakespeare no Brasil, A neve e o girassol, O Romantismo inglês* e obras voltadas basicamente para a produção nacional²¹, como *Prata de Casa, Machado de Assis, O enigma de Capitu, Aspectos do romance brasileiro, Visões e revisões*. Além de crítico literário, atuou como ensaísta, tradutor, poeta, e escreveu um livro de memórias, já em final de carreira.

A proeminência do crítico em sua terra ocorrera em 1928, ao escrever *Moema*²², considerado, pelos analistas da época, o primeiro livro modernista publicado no Estado da Bahia. Nesta obra poética, ele tenta fazer uma releitura dos motivos românticos, como forma de renová-los, a fim de melhor entender a realidade brasileira, com o resgate de temas peculiares a uma determinada região. Assim, na segunda década do século XX, a releitura de Gomes do que a História Literária considera a Épica do Descobrimento da Bahia, seguindo a tradição advinda do frei Santa Rita Durão, revela o paradigma moderno de revisão histórica e do recuperar elementos folclóricos ou fabulosos para um melhor conhecimento do espaço brasileiro de então²³. Desta forma, sob o signo do *Caramuru*, o que se percebe na poesia de Gomes, no entanto, é a permanência daqueles motivos, com um olhar romântico sobre a cultura ameríndia. Isso não se faz amiúde apenas nas partes dedicadas à épica do descobrimento da Bahia, como a que se refere à índia Moema. O poeta completa a tríade com as culturas branca e negra, embora seja perceptível, pela voz que conduz a narração, um caráter eurocêntrico sobre a indígena e a negra.

²¹ Alfredo BOSI, 1972, p. 45: “[...] E a leitura da *Música do Parnaso* dá um mostruário completo das figuras repisadas pelos barroquistas, cuja análise já foi feita pacientemente por Eugênio Gomes no ensaio ‘O Mito do Ufanismo’ para o qual remeto o leitor interessado”.

²² O livro foi lançado em 1928, em Salvador, pela editora Progresso.

²³ Existiam, decerto, poetas baianos com produções que privilegiavam características deste movimento, como Sosígenes Costa e Godofredo Filho, embora o primeiro não possuisse a preocupação de publicar, em livro, seus poemas, mais tarde recuperados e reunidos, para tal fim, por José Paulo Paes. Quanto ao segundo poeta, o próprio Eugênio Gomes, na década de 1950, diria ser aquele “um dos melhores poetas brasileiros de sua geração”. In: “O cinquentenário de um poeta”. *A Tarde*: Salvador, 1 de abril de 1954, p. 16.

Diante do quadro do nacionalismo e da tentativa de se discutir o Brasil e suas forças caracterizadoras, os intelectuais baianos retrataram aquela mixórdia étnica na tentativa de recuperar, na Bahia, o passado literário áureo. Assim, se o ato de ser moderno representava ir às fontes originárias da brasilidade, resgatar o nosso itinerário a fim de alimentar e renovar a tradição, não se pode negar que a tentativa, naquele espaço, foi feita. Contudo, poucos foram os artistas que conseguiram superar a simples representação das imagens, já sedimentadas pelos discursos hierarquizantes. Henrique Câncio, redator-chefe do jornal *O Imparcial* (BA), ao resenhar a *Moema* de Gomes²⁴, considerou esta obra como a síntese do símbolo, a “união hipostática da civilização com o Brasil, mantendo-se íntegras a terra e a sua gente, dentro duma alma única, brasileira”, embora tenha se rendido ao estrangeiro. O redator ainda afirma, com um olhar deslumbrado sobre o Brasil, que Eugênio Gomes surpreendeu em *Moema* a imagem da nova pátria.

Na verdade, o poeta mantém a interpretação da índia alencariana, ratificada pela leitura dos intérpretes da obra²⁵, em que a personagem dá-se “à civilização num holocausto de naufrágio, sem perder, porém, a terra nativa, morrendo nela, amando-a bárbara como amou o homem branco que a matava de amor”²⁶. A posse da alma feminina legitima a hierarquia do dominador diante da terra explorada. Em Eugênio Gomes, há esta convergência de imagem e leitura, uma vez que as índias permanecem na terra. Esta releitura possibilita a interpretação de um possível ponto de contato entre a questão daquela Bahia mantenedora de um comércio agrário-exportador e o tácito desejo de que o segredo ali ficasse e sua riqueza também, embora a história revele a não ocorrência disso, com a fuga do capital. Antonio Candido, ao analisar Caramuru e sua função histórica, valida esta interpretação: “Fonte de civilização e fonte da

²⁴ Cf. Anexo VII. Henrique CÂNCIO. “A Moema de Eugênio Gomes”, *O Imparcial*, Salvador, 04 de set.1928.

²⁵ A terra é a bela adormecida dos bosques de Alencar. Carlos CHIACCHIO. “Tradicionalismo Dinâmico”, *Arco & Flexa*, Salvador, n. 01, nov. 1928, p. 8.

²⁶ Henrique CÂNCIO. “A Moema de Eugênio Gomes”, *O Imparcial*, Salvador, 04 de set.1928.

nobreza local, Diogo se valeu de alegados direitos da mulher para obter e ceder à Coroa largos tratos de gleba”²⁷.

Podemos, talvez, analisar que a recorrência de temas da tradição em Eugênio Gomes e outros poetas baianos constituía formas de recuperar o prestígio já distanciado com a passagem do poderio econômico para o Sudeste. Viver das glórias passadas era uma das maneiras de garantir, pelo menos, o cetro cultural. Alguns escritores, entretanto, buscavam no projeto modernista a recuperação de lendas, a pesquisa histórica como elementos de rever o Brasil, ou parte dele, de maneira a redescobrir a terra para melhor identificar os seus problemas e tentar resolvê-los. Salvaguardando as condições de espaço e de cultura, poderíamos afirmar que tais elementos podem ser associados ao que Eric Hobsbawm, em *A invenção das tradições*²⁸, pontua: que práticas tradicionais existentes foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais.

As vantagens do progresso, que paradoxalmente parece ser atropelado pelo considerado atraso, nos dão a medida, segundo Roberto Schwarz, de o quanto o discurso da modernização liga-se a outro, – ou ao mesmo – conservador²⁹. A estrutura social baiana, também nesse desacerto das horas, traçava a sua convivência com ambos os arranjos e não podemos crer, nem exigir, aos olhos de hoje, que o acertar os ponteiros fosse o ideal para ela. Nos periódicos baianos, os discursos eram dúbios: conservadores sob a máscara da modernização. Isto explica, de certa forma, porque a crítica de Eugênio Gomes era bem recebida pelos periódicos e pelo público dileitante não muito preocupado em investigar e solicitar respostas para as contradições nos campos político e social do Brasil.

²⁷ Antonio CANDIDO. “Estrutura literária e função histórica”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 158.

²⁸ Eric HOBSBAWM; Terence RANGER (Orgs.). *A invenção das tradições*. 3.ed. Tradução: Celina Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

²⁹ Roberto SCHWARZ. *Que horas são?* 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Cf. também Ângela GOMES. *A política brasileira em busca da modernidade...*, 1999, p. 489-511.

Vivendo um tempo conturbado, na década de 1920, com agitação política³⁰, descaminhos econômicos³¹, e, por isso mesmo, possível de ser reavaliado e discutido, um dos mentores do Modernismo baiano, e parceiro de Eugênio Gomes, Carlos Chiacchio, procura uma forma de manter a ordem³². Para isto, adere e divulga o *tradicionalismo dinâmico*. Nesta teoria, há um trabalho de confrontos para se chegar a um tom conciliador: o estático e o dinâmico, como essência da verdadeira renovação. Ou seja, na busca de uma literatura assentada no preexistente, embora projetada para o futuro, Chiacchio pretendia penetrar nas origens da formação brasileira, a partir do elemento autóctone, como forma de revisão e inovação da literatura.

O ideal do poeta e crítico espanhol, Gabriel Alomar³³, revela as nuances que o analista da Bahia³⁴ procurava para postular as posições sobre tradição e dinamismo criador. Desta

³⁰ Cf. Luís TAVARES, *História da Bahia*, 1974, p. 236; Antonio RISÉRIO, *Bahia de todos os fatos: cenas da vida republicana (1889-1991)*, 1998, p. 134.

³¹ À época de Washington Luís na presidência da república, várias são as críticas nos periódicos baianos sobre a ultrajante situação financeira que diziam viver. A Bahia conseguiu certo crescimento com o cacau, mas a produção era ainda voltada para o mercado exterior, sendo que as empresas estrangeiras envolvidas no grande comércio exportador e importador, conforme observou o historiador Luís Tavares (*História da Bahia*, 1974, p. 228-9), negociavam a partir de regime de consignação, com safras previamente vendidas aos exportadores, o que provocou problemas no Estado com a crise mundial de 1929. No que diz respeito à indústria, durante o governo de J. J. Seabra em 1922, a Bahia ocupava o quarto lugar no país na indústria de tecidos, com dezessete fábricas de fiação e tecelagem, empregando oito mil operários (Cf. *Bahia de todos os fatos: cenas da vida republicana 1889-1991*, p. 108). Além das indústrias têxteis, contava-se ali “dezenas de fábricas de chapéus, velas de cera, cigarros, charutos, calçados, etc. que não passavam de médias e pequenas oficinas artesanais. Em muitas delas, trabalhavam o proprietário e sua família” (Cf. *Bahia de todos os fatos: cenas da vida republicana 1889-1991*, p. 230). Enfim, uma sociedade com uma sustentação financeira voltada para fora, e cuja insipiência industrial era evidenciada, poderia ser definida como moderna, dentro dos novos parâmetros do que se determinava “ser moderno”? Ou, se moderna, diferente? Ou, ainda, o que representaria ser moderno, mesmo se diferente, em Salvador? Monalisa Valente FERREIRA, *Luva de brocado e chita: modernismo baiano na revista A Luva*. [Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária]. Campinas, Unicamp, 2004, p. 106.

³² B. MOORE, *Aspectos morais do crescimento econômico...*, Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 23: “A principal linha de ruptura e conflito nesta organização social recaía entre a elite mercantil e uma muito mais numerosa classe de pequenos proprietários e seus dependentes. Em resposta a essa ruptura, a principal preocupação da elite mercantil era a manutenção da Lei e da Ordem. Lei e Ordem surgem para ser o que a moralidade foi por toda a parte”.

³³ “Entre los críticos que se han hecho notar recientemente, sobresale D. Gabriel Alomar (n. 1873), autor de *Verba* (1908), em este tomo despliega una visión poética, optimismo que refleja el áureo ambiente de Mallorca, donde recibió sus primeras impresiones del mundo. Citemos también, de aquél *La formación de si mismo* (1920) y *Polytica idealista* (1923)”. Jaime FITZMAURICE-KELLY, *Historia de La literatura española*. Quinta edición. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, p. 313.

forma, o caráter do Modernismo baiano desenvolve-se com base neste “Modernismo” hispano-americano, cuja força estava no nacionalismo. Menéndez Pidal, Joaquín Casaldueiro³⁵, Dámaso Alonso faziam parte dessa linhagem espanhola em estudos críticos baianos, sob a perspectiva estilística. Assim Chiacchio desdobra o tradicionalismo dinâmico e lê a ambiência do Estado a uma outra realidade distinta da Europa perseguida pelos paulistas:

O nosso modernismo é velho de alguns anos. É velho com as derradeiras manifestações da arte simbolista entre nós. Não vamos dizer com precisão cronológica de Paul Hassard, que o situou nestas palavras concedidas à *Revista do Brasil*, em setembro de 1926: *‘O que, ao meu ver, caracteriza esse movimento (movimento moderno francês) é a inquietação e a ansiedade observadas em torno de nós, desde há cerca de vinte anos (e exasperadas pela guerra) que se traduzem por uma ardente procura de novidades substanciais’*. Mas concedamos que, se nos escritores modernos se pode notar, ao lado da *‘tentativa de criar, verdadeiramente, um mundo novo’*, esse *‘profundo desejo de renovação, que se estende desde a escolha dos assuntos até os processos, ritmos e as imagens’*, já entre as gentes de letras sul-americanas, que liam os versilibristas franceses, como Chocano, Ruben Dario, Amado Nervo, de fala espanhola, e Mario Pederneiras, Francisco Mangabeira e Pethion de Villar, de fala brasileira, haviam experimentado esse mesmo desejo de novas formas e ideais novos, para só frisar a arte do verso. O que há para lastimar é que os nossos vizinhos do continente, em questões tais, andaram muito mais avisados do que nós, de há muito haviam adotado um modernismo conveniente ao grau de temperatura mental americana. E, sobretudo, com livros típicos de suas tendências nativistas. Haja vista o *Alma Americana*, de Chocano, com quem, tardiamente, se afamília o *Todo América*, de Ronald. Citam-se ali por seus cenáculos a cada instante a *Araucana*, de Ercilla, expressão regionalista do Chile, o *Martin Fierro*, de Hernandez, tipo gauchesco, e nós não temos fixado esse tipo característico senão em acidentes descritivos dos *Sertões*, de Euclides da Cunha, ou da *Tragédia Épica*, de Francisco Mangabeira. Não lembremos os inúmeros matutos falsificados que enchem os romances chamados regionalistas, desde a época romântica até os nossos dias. Nem tão pouco esses jagunços, mais ou menos estúpidos, do cancioneiro popular de

³⁴ Carlos CHIACCHIO. “Tradicionalismo dinâmico”. In: *Modernistas & Ultramodernistas*. Salvador: Progresso, 1951, p. 21.

³⁵ Joaquín Casaldueiro, em seu exílio nos Estados Unidos, no início da década de 1930, teve contato com o *New Criticism*. Com esta perspectiva, influiu na mudança, em 1940, da crítica espanhola. Menéndez Pidal também morou nos Estados Unidos, ministrara cursos na Universidade de Columbia e ministrou cursos de estilística. Na década de 1940, Afrânio Coutinho frequentara cursos nessa universidade e é possível ter tido contato com o pensamento espanhol.

circunstância, mesclados de tintas estranhas dos folclores de guerrilhas ladras. Não é esse o tipo do brasileiro. Poderiam ser expressões nativistas, se depuradas as arestas do cangaceirismo pela cultura, não só como temas heróicos, senão ainda e principalmente, como função do capital humano ainda criminosamente inaproveitado no Brasil. O modernismo nos centros espano-americanos, notadamente na Argentina e Uruguai, se modelou segundo essa volta seletiva às tradições localistas, como é evidente pelas organizações literárias de grupos, como *Martin Fierro*, de plena atividade de moços empenhados no reatamento dessa corrente estética atual aos primeiros impulsos redentores de literatura autônoma. É ilustrativo o debate internacional, de largas restrições, que se estabeleceu, ainda o ano passado, entre outras agremiações, por sua revista *Caratula*, de Buenos Aires, e os intelectuais de Espanha pela *Gaceta Literaria*, quando esta num editorial proclamou “*Madrid, meridiano da América*”. Há, portanto, um tradicionismo dinâmico na fisionomia do pensamento sul-americano. E esse não pode deixar de ser também o nosso com a aplicação intensa do espírito criador à renovação das fontes válidas dos temas nacionalistas. O nosso erro por isso veio da inconsideração das nossas coisas. Gritamos a morte das tradições, sem atentar em que essa morte espetaculosa era a nossa própria morte. Pois que repudiar o passado literário por espírito de reconstruções a tambor é contrariar o sentido da cultura seletiva. É estrangular no nascedouro esse “*instinto de nacionalidade*”, que Machado de Assis surpreendera na geração nova que ele aplaudiu alto. A tradição que deveríamos desprezar é a tradição improdutiva, para a qual a nossa sensibilidade contemporânea não tem mais frêmitos criadores possíveis. Mas a tradição que vale o tom da continuidade, que quer ser vida integralista, que deve ser estudada, seguida, desenvolvida, reconstituída, é a tradição dinâmica, essa, sim, a grande fonte retemperadora das forças da inteligência e do sentimento da raça. Essa a própria razão de ser das coisas e dos homens de uma época. Sem essa não existirá Brasil³⁶.

Seguindo a linha tradicionista dinâmica, Eugênio Gomes³⁷ privilegiaria, em seus textos, o tom conciliador e de não envolvimento engajado em suas posturas literárias, seja pelos textos de criação, seja pelos críticos. Isto ficaria mais evidente na década de 1950,

³⁶ Carlos CHIACCHIO. “Tradicionismo dinâmico”. In: *Modernistas e ultramodernistas*, 1951, p. 19-22. O texto foi publicado pela primeira vez em 1928, na revista modernista baiana *Arco&Flexa*, n. 1-2.

³⁷ “O contato de Eugênio Gomes com a crítica espanhola iniciou-se ainda em Salvador, pelo ano de 1926, com os autores do fim do século XIX, os historicistas e críticos Menéndez y Pelayo, Pérez Galdós, Azórin, Américo de Castro. Integram ainda os autores da renovação histórica com Menéndez Pidal, Joaquim Casaldauero, este último escritor da década de 40 e construtor de uma variante estilística que pode ter ajudado o ensaísta no aprofundamento dos fatores ideológicos e morais em relação às estruturas da composição literária e à linha estilística espanhola, representada pelos livros de Dámaso Alonso e Carlos Bousoño”. Ívia ALVES, *Visões de espelhos: percurso crítico de Eugênio Gomes*, 1995, p. 153.

quando assume as vertentes mais voltadas para o estudo da linguagem e da composição do texto. Assim como aquela retomada da tradição por Gomes não representava uma releitura significativa e inovadora para a literatura, a noção de arte nacional ou nacionalismo na Bahia, nos primeiros decênios do século XX, constituiu-se por ideais conservadores, baseados em teóricos como Oliveira Viana, Gabriel Alomar, Carlyle, entre outros.

Envolta nesse escopo, a crítica de Eugênio Gomes assume contornos mais rígidos, com a incorporação de vertentes críticas advindas dos norte-americanos; e/ou com a marca de uma linhagem penumbrista, que teria à frente o grupo católico e o crítico simbolista Nestor Vítor. Do *New Criticism*, Afrânio Coutinho elabora – e Eugênio Gomes adota –, como bem observa João Alexandre Barbosa (1990), o projeto de feição histórico-literária fundado explicitamente em critérios de ordem estético-estilística³⁸. Apesar de aquele primeiro sistematizar a referida teoria norte-americana, importa registrar que, no ensaio sobre Bandeira, em 1927, bem antes de Coutinho trazer as fórmulas estéticas da Nova Crítica, Gomes já apresentava procedimentos condizentes a elas.

Tal vertente de estudo crítico foi analisada por Aijah Ahamad. Para ele, o *New Criticism* possui “noções fetichistas a respeito da completa autonomia de cada obra literária e sua idéia pós-romântica, como um tipo especial de linguagem”³⁹. O indiano revela a hegemonia desta presença nos estudos literários norte-americanos como ferramenta pedagógica eficaz por exigir “do aluno pouco conhecimento de qualquer coisa não estritamente ‘literária’ – nenhuma história literária, nenhuma ciência do social, nenhuma

³⁸ “No caso de Afrânio Coutinho [...], a ênfase é posta na noção da obra literária como estrutura estética, nisto seguindo de bem perto a tradição aristotélica do *New Criticism* e, portanto, a relação entre literatura e história é colocada na perspectiva da substituição dos estilos literários extraídos da noção mais ampla da história da arte. Deste modo, a história da literatura é a história da arte literária.

Na verdade, se, por um lado, essa posição pode levar o crítico a privilegiar o estudo de um estilo de época, derrubando preconceitos e recuperando realizações importantes – o que, de fato, acontece com o barroco –, por outro, no entanto, a tensão entre literatura e história é, por assim dizer, *resolvida* hegelianamente pela prevalência concedida ao estético”. João Alexandre BARBOSA, “Paixão crítica”. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras; Secretaria do Estado de Cultura, 1990, p. 58-9.

³⁹ Aijaz AHMAD. *Linhagens do presente: ensaios*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 63.

filosofia –, exceto os procedimentos e os preceitos do formalismo literário”⁴⁰. A resistência a dissociações desse gênero também se evidencia nas interpretações de Sérgio Buarque de Holanda, já que para este a análise formal não exclui outros elementos que possam dar suporte ao estudo da obra⁴¹. Neste sentido, esse historiador revela a ausência de densidade em um método crítico pautado somente naqueles critérios estético-estilísticos. A análise de Antonio Arnoni Prado sobre esta dimensão, nos ensaios de *O espírito e a letra*, revela-nos a desconfiança do autor de *Raízes do Brasil* tanto em relação à ideia corrente de o escritor como um iluminado, ideia esta percebida em textos de Carlos Chiacchio, quanto no que diz respeito ao *New Criticism*:

[...] se recusou sempre a ver no escritor a criatura eleita e em tudo excepcional que a tradição reverenciava como alguém que tivesse a chave de todos os mistérios [...]. Mais ainda: verá que Sérgio desconfia da crítica que explica uma obra com pretensões de esgotá-la no mesmo tom com que recusa a explicação de um poema a partir da análise de um único verso. Tal restrição metodológica levou-o inclusive à discussão da teoria literária da língua inglesa como um contraponto da influência francesa que nos subjugava, de que resultou uma das mais fecundas avaliações do *new criticism* jamais feitas no Brasil (PRADO, 1996, p. 29).

Quando Ahmad relaciona a desvinculação da literatura de suas crises da vida real a uma tentativa de ocultar a ideologia de alguns defensores do *New Criticism*, tal aspecto pode muito bem ser associado àquele grupo da Bahia: uma ala desejosa da manutenção de valores institucionais e morais, pautados na ordem social. Assim como Ahmad, Sérgio Buarque de Holanda, a contrapelo do *New Criticism*, também não entende “como possa ser perfeitamente legítima a pulverização da literatura em elementos que só têm perfeita realidade quando integrados, cada qual no meio e no conjunto de origem, ou seja, na obra em que foram

⁴⁰ Aijaz AHMAD. *Linhagens do presente: ensaios*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 63.

⁴¹ “[...] na crítica de Sérgio a análise formal, apesar de decisiva enquanto instrumento para o estudo direto da obra, não exclui qualquer elemento histórico, ambiental ou biográfico relacionado ao texto”. In: Antonio Arnoni PRADO (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 30.

destacados”⁴². Mas entendemos perfeitamente que muitos dos procedimentos críticos adotados por Eugênio Gomes justificam a tentativa de distanciamento dos problemas reais do Brasil. Isto revela, entretanto, uma ambigüidade quanto ao envolvimento nos idos 1928 com o tradicionalismo dinâmico, visto que este, conforme já apontamos, valorizava a busca das fontes localistas, os elementos nacionais, a tradição. Mas a própria expressão “tradicionalismo dinâmico”, e seus equívocos e contradições de Chiacchio, já apresenta em si ambigüidade.

Retornando Edward Said, em observância aos equívocos tomados por vários intelectuais sobre as ciências humanas, destaca T. S. Eliot⁴³ como um dos que colaboraram para disseminar a ideia errônea de que humanismo seria algo difícil e restrito a uma casta. Ou seja, o ato de segregar a literatura e a arte de outras categorias, como a história, a política e a economia, corresponderia a um reduzir-se de tal forma à especificidade do texto, ao formalismo literário⁴⁴.

Em seus trabalhos sobre o romance moderno, Eugênio Gomes justifica, de certa forma, a sua atitude frente ao estudo do gênero: para ele, a ficção deveria ser vista como uma obra de arte mais ou menos autônoma, pagando, assim, tributo ao *New Criticism*. Apesar de conhecer as novas diretrizes do Modernismo, uma delas a de incluir estudos sociológicos tanto na criação literária, quanto na crítica, Gomes concentraria a sua análise crítica nos “processos de percepção e técnica estrutural, examinando, em cada caso, as idéias e teorias do escritor em função da arte do romance”⁴⁵. Essa posição constituiu um dos motivos de sua execração pela crítica engajada⁴⁶.

⁴² Sérgio Buarque de HOLANDA. “Espelho contra espelho”. In: PRADO (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.161.

⁴³ “T. S. Eliot é um dos poetas mais discutidos da nossa época. Presta-se para discussões a sua poesia hermética, objeto das artes interpretativas mais engenhosas; e a sua crítica, tão radical no sentido literário e tão reacionária no sentido político, não deixa dormir a direita e a esquerda”. Otto Maria CARPEAUX, *As revoluções modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d., 170.

⁴⁴ Edward W. SAID. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁵ Eugênio GOMES. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 5-6.

⁴⁶ A postura de Gomes ainda nos faz remeter às críticas presentes no estudo de Said sobre o ato crítico desvencilhado da história e/ou a preocupação exacerbada a um formalismo literário. Said cita Ohmann para demonstrar “que, ao serem transformadas numa espécie de código profissional, essas atitudes se congelam muito

Incluem-se também nesses motivos seus silêncios quanto às cobranças de uma postura mais direta frente aos problemas da sociedade, mas isso talvez seja justificado pelas relações de apadrinhamento. Eugênio Gomes, desde seus primeiros empregos, no interior baiano, fora sustentado por vínculos de proteção; mas não podemos negar que muitos intelectuais, da Bahia ou não, possuíam ligações semelhantes. No caso específico do crítico, boa parte de seu apadrinhamento estava relacionado a políticos baianos ou à família Mariani. Ele trabalhara na usina de Clemente Mariani e entre 1946 e 1950 fora secretário particular deste. Quando era diretor do já referido IAPC, conseguira transferência para o Rio de Janeiro também por influência de Mariani. Em 1952, indicado por outro político baiano, Antonio Balbino⁴⁷, tornou-se diretor da Biblioteca Nacional quando o também baiano Simões Filho foi empossado no Ministério da Educação. Investido no cargo, Gomes adquiriria obras de analistas de Shakespeare⁴⁸ e faria congressos sobre arte e exposições relativas a autores brasileiros, estabelecendo contatos com figuras – intelectuais e políticas – eminentes da sociedade.

Retomando aquela linhagem, aqui já apontada e que explica algumas posturas do grupo baiano – a penumbrista –, Antonio Candido afirma a feição perigosa que representava e que se delinearía no Brasil. O autor de *Literatura e sociedade* mais uma vez dá-nos a interpretação refinada do defluir da referida linhagem. Ele aponta o movimento de uma parte dos intelectuais em relação à literatura que, embora tenha haurido forças do Modernismo, ora reagia no sentido de revisão crítica, ora agia com cautela no sentido de manutenção de valores tradicionais. Quanto a este último aspecto, Candido ressalta que “a poesia espiritualista, o

facilmente numa complacência rotineira, para a qual a busca imparcial da verdade, um distanciamento e um não envolvimento constituem a atitude mesma do estudo literário”. In: Edward SAID. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁷ Antônio Balbino (Barreiras-Bahia, 1912 – Rio de Janeiro, 1992): deputado constituinte estadual (1937 e 1947); Ministro da Educação e Saúde no Governo Vargas (1951-54), na época em que indicou Gomes para a Biblioteca Nacional; governador do Estado da Bahia; Ministro dos Negócios da Indústria e do Comércio no governo de Goulart; e senador até 1971.

⁴⁸ Pelo conjunto de estudos sobre Shakespeare, o crítico baiano tornou-se membro correspondente do *Shakespeare Survey*, associação sediada em Londres. Como membro, visitou a terra do poeta, cujo relato está presente no final do livro *Shakespeare no Brasil*.

Cf. Ívia ALVES. *Visões de espelhos: o percurso da crítica de Eugênio Gomes*. [Doutorado em Letras]. São Paulo: USP, FFLCH, 1995, vol. 1.

romance de orientação problemática, o ensaio católico tradicionalista, constituem modos, bastante diversos, e nem sempre ligados entre si, de reagir no sentido de uma preservação, ou reajustamento dos valores sociais, políticos e ideológicos, ameaçados pelas manifestações modernistas”⁴⁹.

Por isso a presença constante de uma crítica ferina, por parte do grupo baiano, aos movimentos que não possuíam, como linha condutora, a adoção de ideais próximos aos do *tradicionalismo dinâmico*. Além disso, a declarada filiação ao Simbolismo explica sua identificação com o grupo da revista carioca *Festa*, que possuía um ideário envolto em espiritualismo e arte integralizadora⁵⁰.

Esta tendência custeou por assim dizer o Modernismo, conservando uma atmosfera algo bolorenta de espiritualismo lírico, que se manifestará no grupo das revistas *Terra de Sol* e *Festa*.[...] Convém notar que desta tendência brotaram sugestões decisivas para a criação das modernas ideologias de direita, como o integralismo e certas orientações do pensamento católico (CANDIDO, 2000, p. 124).

Eugênio Gomes partilharia também dessa seiva, em que tentava renovar a arte pela tradição, mas os motivos trabalhados continuavam dentro de uma esfera conservadora. No começo dos anos 1960, ele passa a ter prestígio e respeito no exercício da crítica de interpretação, a despeito das restrições de críticos como Otto Maria Carpeaux. Este marca a posição de diferença, ideológica e/ou literária, entre eles, principalmente quanto à pesquisa de fontes, quando aponta falhas na abordagem de Gomes⁵¹: “É possível transformar a obra de qualquer escritor no mundo, de Shakespeare até Joyce, em mosaico de influências. O erro

⁴⁹ Antonio CANDIDO. *Literatura e Sociedade*, 2000, p. 124.

⁵⁰ Antonio CANDIDO. *Literatura e Sociedade*, 2000, p. 124.

⁵¹ Otto Maria CARPEAUX, “Várias Histórias”; “A propósito de influência”. In. *Ensaio reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005.

fundamental desse método comparativo é a confusão entre influência e reminiscência”⁵². Essa divergência entre os críticos pode ser explicada pela operação, na década de 1950, de uma linha nacionalista na discussão do subdesenvolvimento e da dependência cultural, na análise da demonstração da diferença/inferioridade/atraso do Brasil, concernente aos países centrais; e que propunha passar da situação de periferia, de maneira planejada, à condição de “centro”. Isso possibilitou, conforme já explicitado, que fossem feitas diversas críticas contrárias à dedicação do analista baiano a autores estrangeiros.

Um depoimento de Eduardo Frieiro ilustra os impasses de uma geração de intelectuais do período de 1940 e 1950 nessa tentativa de entender o papel de militância ou de “traição dos intelectuais” na nova ordem que se configurava. Vale aqui registrar algumas passagens de seu texto intitulado “A responsabilidade dos intelectuais”:

O ensaio de Archibald MacLeish, intitulado *Os irresponsáveis*, acendeu na América um debate que anteriormente fizera arder muita lenha na Europa, depois do livro de Julien Brenda sobre a “traição dos intelectuais”. Devem os intelectuais baixar à praça pública e tomar partido, como militantes, nas lutas que agitam a sociedade? Ou é mais legítimo que se conservem à margem, isolados nas suas torres de papel, como intelectuais puros, para não corromperem a obra do espírito no conflito das paixões partidárias? Eu por mim não nego um caso nem concedo ao outro. Distingo. Ambas as atitudes parecem legítimas, contanto que o intelectual, em cada um dos casos, defenda realmente a cultura e sirva verdadeiramente o espírito. Exemplo de intelectual militante: Voltaire, escritor público, grandíssimo jornalista e panfletário, agitador de idéias e paixões, co-autor de uma tremenda revolução política. Exemplo de intelectual puro: Kant, glorioso, fundador da filosofia alemã e gerador de uma revolução filosófica, muito mais importante que todas as revoluções políticas e todas as grandes guerras [...] ⁵³.

Em *Testamentos de uma geração*, Mário de Andrade faz, por sua vez, uma análise despida das ilusões de sua participação na produção intelectual de uma época. O escritor

⁵² Otto Maria CARPEAUX. “A propósito de influência”. *Ensaio reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005, p. 579.

⁵³ FRIEIRO apud MOTA, 2008, p. 130-1.

revela ali traços de agudeza da consciência nacional, que Carlos Guilherme Mota denominaria de “consciência-limite”. Embora reticente em publicar seu depoimento, Mário de Andrade resolve fazer isso diante da comemoração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna:

E agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quanto muito fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não me satisfaz. Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando ‘não quero’ e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é para mim. Mas estou convencido de que devíamos ter nos transformado de especulativos em especuladores⁵⁴.

O país vivia, portanto, em momento de balanço e de crises, no qual se desejava uma literatura autônoma, com tentativa de afastar as recorrentes relações entre o Brasil e as culturas exógenas, principalmente quanto às categorias de débito e de crédito. Neste sentido, o estudo de Gomes referente a elas posicionava-se na contramão daquele desejo. Em *Influências Inglesas em Machado de Assis* (1939), livro posteriormente ampliado e publicado com o título *Espelho contra espelho* (1949), Gomes basicamente volta-se para fora a fim de explicar as obras aqui produzidas. Neste trabalho, o crítico rastreia referências, alusões e apropriações explícitas de textos de autores ingleses na obra machadiana, acentuando os empréstimos, as influências do romancista brasileiro.

Prata de casa (1953), por sua vez, marcaria um olhar mais apurado para as produções brasileiras e a crítica aplaude esta passagem⁵⁵. “A prata de casa, acaso, vale menos que a

⁵⁴ ANDRADE apud MOTA, 2008, p. 146-7.

⁵⁵ Paulo RONÁI, “Prata de casa”, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 jan. 1953: “Por meio da persuasão intelectual, o ensaísta consegue interessar-nos pela sua herança sentimental, pelas suas reminiscências mais profundas, pelas raízes da sua personalidade. De maneira alguma essa ternura chega a falsear-lhe o julgamento, a levá-lo a exageros e injustiça; mas acresce um novo traço humano e atraente, ao retrato do crítico [...] o reconhecimento dos métodos mais modernos da crítica e da literatura comparada permitem-lhe avançar com

estranha?”, indagara Carlos Drummond em um poema em homenagem ao amigo, Gomes⁵⁶. O escritor baiano sabe que não é, tomando por empréstimo a explicação do termo por João Ribeiro, afirma que a “Prata de casa representa a riqueza doméstica que a necessidade aconselha gastar por vezes e sem recorrer a estranhos”⁵⁷. O confronto entre estas duas fases do crítico, a dedicação a autores estrangeiros e a brasileiros, possibilita entender as pressões sofridas e os motivos de determinadas posturas.

Diante do exposto, primeiramente tomaremos os procedimentos de análises pautados em noções de fonte e influência, a partir da obra *Espelho contra espelho* e outras publicações, para, depois, fazermos o cotejo com os novos estudos do crítico voltados para a produção literária brasileira. Assim, as incursões que Eugênio Gomes faz em conhecimento da casa, seja ela baiana, seja carioca, ida e dedicação ao estrangeiro, e o retorno como filho pródigo – enriquecido em experiência, mas vazio em análise de produções de sua própria terra – podem ser utilizadas como caminho inicial para conhecer a faceta metodológica do crítico.

Depois de 1940, o desencanto assaltara os intelectuais ao perceberem os problemas reais do Brasil e as dificuldades em resolvê-los. Ou seja, não reconheciam mais os epítetos de *país do futuro* e de *país novo*, mas o estigma de *país subdesenvolvido* e todos os impasses que isso acarretava. E é nesse momento de impacto vivenciado pelo reconhecimento do atraso, que os textos de Gomes, desta vez privilegiando a literatura brasileira, com incursões amenas sobre autores oitocentistas e sobre questões geralmente estéticas, apaziguariam a sensação de pessimismo para um leitor comum. Desta forma, o vácuo ocupado pela crítica de Eugênio Gomes não contribuiria para a sensação de desconforto que os estudos do grupo socialmente engajado estabeleciam à sociedade, se for considerado que esta queria se afastar de questionamentos constrangedores de sua própria condição.

segurança no terreno escabroso das confrontações. Sem se limitar ao estudo das influências, aproveita-se das lições de uma obra para elucidar outra”.

⁵⁶ Carlos Drummond de ANDRADE. *Obra completa*. 2. ed., Aguilar, 1967.

⁵⁷ Eugênio GOMES. *Prata de Casa: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.

Apesar daquelas incursões pela literatura da terra, Gomes continuaria no desempenho da função de mediador e divulgador de escritores estrangeiros e do conhecimento da Inglaterra no Brasil. A divulgação acentuou o seu papel de especialista, concentrando suas pesquisas na informação, na análise e na tradução. De sua inclinação ao bardo, resultaria o seu livro comparatista mais completo, *Shakespeare no Brasil*. Além de verter para a língua portuguesa obras do autor de *Lady Mackbeth*, em meados da década de 1940, Gomes realizava ainda crítica de traduções. Nesta, recriminava o papel das editoras que não primavam por uma tradução literal, com fidelidade à obra e às palavras do autor. Esta visão se assemelha ao trabalho de crítico literário que Gomes executava: o esmiuçar o texto, as palavras ali presentes, sem conexões com aspectos mais amplos como a realidade exterior e a recriação no ato de se traduzir.

Ao defender a fidelidade ao texto, Gomes questionaria, em relação às adaptações de obras, as recorrentes deturpações frente ao original. Entretanto, ele reconhecia que, diante do problema da diversidade imposta pelas línguas e culturas de origem e de chegada, o ato da tradução representava uma temeridade, porque a correspondência nunca se estabelecia perfeitamente. Mesmo assim a tarefa do tradutor seria a de esforço para o alcance da concretude linear, da busca da máxima correspondência com a obra original. Neste terreno, Gomes ainda tentaria anular ambiguidades ao pensar a tradução em seu modelo tradicional, embora percebesse as dificuldades sobre o assunto, bastante discutido à época da publicação de *Shakespeare no Brasil*, que perpassa tanto pelos pressupostos sobre a impossibilidade da tradução, quanto – por isto mesmo – pela sua possibilidade de recriação⁵⁸.

O sentido da fidelidade desejada por Gomes engendra-se, ainda, na discussão sobre crédito literário ligado a uma língua, como pontuou Casanova⁵⁹. Isto para as grandes “línguas-fonte”, em que aumenta o poder e prestígio dos grandes países literários, por difundir o seu

⁵⁸ Haroldo de Campos, em discussão sobre o problema da intraduzibilidade, com texto publicado originalmente na revista *Tempo Brasileiro*, n. 4-5, jun.-set. 1963, discute que, quanto mais o texto criativo se apresenta em grau de dificuldade plena, mas fica aberta a possibilidade de recriação. In: *Da tradução como criação e como crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.

⁵⁹ Pascale CASANOVA. *A República Mundial das Letras*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 171.

código e servir de modelo para outros centros considerados menos avançados. Por bastante tempo, o crítico voltou-se para o estudo do pormenor nas obras literárias e procurou, a partir de estudos comparatistas, relações entre a literatura-fonte, com destaque para a inglesa, e a literatura receptora.

Depois de contato mais real com alguns países⁶⁰, Gomes atenua o plano do imaginário perfeito daquele país “fonte”, a Inglaterra: seus textos evitam falar do presente da cultura inglesa e se voltam para o olhar inglês sobre o Brasil⁶¹. A leitura das produções inglesas sobre os trópicos – em crônicas e impressões de viagens – e o tipo de interpretação dos autores estrangeiros sobre o Brasil causam no crítico um mal-estar. Com isto, ele desloca o olhar e, mesmo estudando a obra de Machado de Assis sob a perspectiva das fontes e influências, dá menos relevo às noções de crédito e débito e parte à procura de um lugar que não dê a Machado o demérito da cópia⁶². Apesar dessa outra perspectiva contemplada, na década de 1960 ainda permanece, embora em menor grau, uma leitura sobre a Inglaterra notoriamente positiva: Gomes acentua a civilidade e o grau de liberdade e de fortaleza do povo inglês diante das dificuldades. Elementos estes que serviriam, segundo o crítico, como paradigma para se configurar a civilização ocidental e como referência comparatista para a análise do Brasil.

A admiração de Gomes pela literatura anglófila talvez se deva à marcante presença inglesa no Brasil em seu processo de modernização. A Inglaterra direcionou rumos para a

⁶⁰ Inglaterra, Espanha, Estados Unidos e outros da América Latina.

⁶¹ Rastreando as impressões sobre o Brasil deixadas desde Shakespeare até os escritores contemporâneos, Gomes protesta contra o imaginário inglês sobre o Brasil e tenta retificá-lo. O comparatista resolve trilhar o caminho inverso para constatar que a Inglaterra, tão divulgada por ele, não correspondia com a mesma reciprocidade a sua terra. Era o divulgador como sempre foi, estranho na sua terra e um estrangeiro na Inglaterra, com discurso sem lugar definido. Cf. Ívia ALVES, *Visões de espelhos: o percurso crítico de Eugênio Gomes*. São Paulo: USP, 1995, vol. I.

⁶² Quanto à discussão sobre as relações de cópia frente a um modelo de fora, Roberto SCHWARZ (1985, p. 29; 48) observaria que: “Conforme sugere o lugar-comum, a cópia secundária em relação ao original, depende dele, vale menos. Esta perspectiva coloca um sinal de menos diante do conjunto dos esforços culturais e está na base do mal-estar intelectual. [...] Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do **caráter postiço, inautêntico, imitado** da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador da nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. [...] Daí a busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não adulterado”.

modernidade, fosse no plano do comportamento urbano, fosse nos mecanismos materiais, ilustrada pelas mudanças nos portos e nas estradas férreas: “e os vagões da estrada de ferro eram pontos de aproximação e contato entre a sociedade tradicional e a moderna. As mudanças urbanas foram também aceleradas pelas ferrovias inglesas. Graças a elas, São Paulo começou a transformar-se de pacata e acadêmica vila numa grande cidade e, pela mesma razão, Santos conseguiu ver-se livre da presença constante de tropas imundas de animais cargueiros em suas ruas”⁶³. Exemplos quanto a esse elemento em São Paulo são muitos. Na Bahia, especificamente, um texto literário ilustra mudanças semelhantes operadas no porto de Ilhéus à época do ciclo do cacau:

Uma ordenança municipal proibia que as tropas de burros que traziam cacau chegassem até o centro da cidade. As ruas centrais de Ilhéus eram calçadas todas elas e duas o eram de paralelepípedos, num sinal de progresso que inchava de vaidade o peito dos moradores. [...] Era depositado nos grandes armazéns próximos ao porto. Aliás, uma grande parte do cacau, que chegava a Ilhéus para ser embarcado, não descia mais no lombo dos burros: vinha pela Estrada de Ferro ou baixava em canoas, desde o Banco-da-Vitória, pelo rio Cachoeira que desembocava no porto. [...] A população crescia assustadoramente desde que a lavoura do cacau se estendera. Por Ilhéus saía para a Bahia [Salvador] quase toda a produção do sul do Estado. [...] Os moradores de Ilhéus sonhavam em exportar algum dia o cacau diretamente, sem ter que mandá-lo para a Bahia. Era um assunto que já estava sempre nos jornais [...] ⁶⁴.

Assinala-se ainda, no texto, a presença dos ingleses nesse processo de modernização: “apenas os homens tinham os cabarés e os botequins onde os ingleses da Estrada de Ferro matavam a sua melancolia bebendo uísque e jogando dados”⁶⁵.

⁶³ “A vida urbana moderna, representada pelas companhias de ópera que davam espetáculos em São Paulo, certamente não as teria se os cantores e demais membros tivessem que enfrentar as agruras da serra do Mar, em lombo de animais. [...] uma estação de estrada de ferro cheia de pessoas de todas as condições sociais [...] era um monumento para as relações impessoais e mobilidade das classes sociais do mundo moderno”. Richard GRAHAN, *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973, p. 124.

⁶⁴ Jorge AMADO, *Terras do sem fim*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 185.

⁶⁵ Jorge AMADO, *Terras do sem fim*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 186.

Segundo Richard Grahan, teorias como as de Spencer⁶⁶ e Thomas Carlyle eram bastante lidas no país⁶⁷ e, no caso do primeiro, as referências à aceleração do progresso teve diversos apreciadores, entre eles Sílvio Romero⁶⁸. Assim, direta ou indiretamente, aqueles dois tiveram força em intelectuais nordestinos e, no caso específico da Bahia, as ideias de Carlyle seriam aproveitadas, principalmente em análises críticas de Eugênio Gomes e de Chiacchio, embora tempos antes, Rui Barbosa já tivesse sido um divulgador das ideias desse pensador⁶⁹.

Os estudos comparatistas realizados por Eugênio Gomes não estavam tão distanciados da visão tradicional do final do século, em que se buscava perceber influência dos modelos estrangeiros como forma de legitimação da arte literária brasileira. A partir de uma literatura considerada emissora dos elementos estéticos necessários para a afirmação da receptora, Eugênio Gomes moldava as suas análises, confrontando as imagens como um espelho, na tentativa de perceber categorias como originalidade, autenticidade, verossimilhança, entre outras, nos textos dos escritores brasileiros. Mas no espelho, o reflexo era inglês... Em *Recortes*, Antonio Candido delineia este caminho percorrido pelos críticos literários do Brasil que vincularam a literatura brasileira “aos exemplos externos”, como necessidade de afirmar-

⁶⁶ Spencer influenciaria intelectuais de regiões que prezavam a agilidade nos processos da modernidade, em locais onde a valorização do progresso era marcante. Mas algumas ideias deles eram em parte usadas, em parte adaptadas por alguns escritores, como Chiacchio (embora este tenha sorvido muito desse tema em Gabriel Alomar) sobre a seleção do mais forte, ou um ser ilustrado capaz de conduzir a massa.

⁶⁷ “Conceitos que pudessem correlacionar entre si o progresso, a ciência e a indústria exerciam especial atração sobre os que estavam trabalhando para destruir a sociedade tradicional. O pensamento de Hebert Spencer servia admiravelmente para isso, pois eles o entendiam afirmando que o progresso é inevitável, que os levaria a um futuro industrial e que a ciência provaria a veracidade de ambas as afirmativas. [...] A adaptação da teoria da evolução à sociedade humana causou grande abalo no Brasil. Spencer [...] era grandemente lido e citado no Brasil, especialmente depois de 1889, isto é, depois do descontrole sofrido pela sociedade tradicional, em decorrência da lei de abolição da escravatura e da queda do império” (GRAHAN, 1973, p. 243-4).

⁶⁸ “O maior adepto do spencerismo foi o escritor brasileiro Sílvio Romero [...]. Embora considerado discípulo do germanófilo Tobias Barreto, Romero diferenciava-se deste último sob diversos aspectos, especialmente pela sua predileção por Spencer” (GRAHAN, 1973, p. 249).

⁶⁹ “Em sua permanência na Inglaterra, de 1894-5, Rui Barbosa tornou-se um grande admirador de Thomas Carlyle, a quem Schapiro denomina de ‘arauto do fascismo’, mas em quem Rui Barbosa, usando de sua própria orientação individualista, encontrou um espírito irmão. Estava fascinado pelo entusiasmo do homem inglês pelas expressões heróicas da individualidade humana. Levando-se em conta seus próprios méritos, não é de se estranhar que estivesse de acordo que ‘a maior coisa que uma nação pode fazer é produzir grandes homens’” (GRAHAN, 1973, p. 284).

se no cânone ocidental: “daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo desde o tempo do romantismo...”⁷⁰.

Se Otto Maria Carpeaux pedia comprometimento aos analistas quanto a uma postura ideológica na análise das obras⁷¹, e Eugênio Gomes distanciava-se disto, podemos também tentar ler estes embates, conforme apontamos, no que diz respeito a nacionalismo. Em determinado momento, Gomes julgava ir além da contagem de créditos e débitos, pois, para ele, isso apontava para o diálogo entre as literaturas, diminuindo as relações de dependência com o modelo europeu: “a dependência mútua das literaturas é justificativa, nem só de [sic] imperiosa necessidade de método comparativo, senão, também, de que, desse jogo de empréstimos e trocas, é que se constitui o patrimônio comum do espírito humano”⁷². Assim, fosse quanto à prata de casa, fosse quanto ao estrangeiro, as noções sobre literatura, nação, capital literária, tradução, entre outros, tiveram, na produção crítica de Eugênio Gomes, e sua relação com as discussões do Brasil da época, o seu lugar.

Diante do exposto, algumas considerações podem ser levantadas referentes às produções de Eugênio Gomes. Quanto à estrutura e ao tema de *Moema*, apesar de ser considerada modernista, não apresenta inovação estética e temática. Na obra, há acréscimos de uma linguagem popular, mas subjugada a uma voz hierarquizante, a do narrador. Quanto à crítica literária, o uso de métodos que não impliquem articular a especificidade literária a categorias históricas, a recorrência de uma linguagem amena e a tentativa de não se postar diante de problemas emergentes da sociedade brasileira permitem relacionar a prática de Gomes às ideias subjacentes do *tradicionalismo dinâmico*. Para melhor apresentação destas, primeiramente enfocaremos a maneira como o movimento modernista foi processado na

⁷⁰ Antonio CANDIDO, “Literatura comparada”. In: *Recortes*, 1993, p. 211.

⁷¹ Cf. Otto Maria CARPEAUX. *Ensaio reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005.

⁷² Eugênio GOMES. “Discurso de agradecimento ao Prêmio Machado de Assis”. *Revista da Academia de Letras*. Dez., 1956, vol. 191.

Pascale Casanova, em seu livro *A República Mundial das Letras*, 2002, também discute as relações de capital literário e patrimônio comum do espírito humano.

Bahia, os traços diferenciadores ou as possíveis aproximações quanto à concepção teórica e práxis em relação a outras partes do país.

No que diz respeito às distintas formas de vanguardas, aos vários manifestos instaurados no Brasil, Alfredo Bosi observa uma linha condutora entre eles:

Mas uma visão que persiga modos e ritmos diferentes não deverá, por sua vez, camuflar a imagem de uma outra unidade, sofrida e necessariamente contraditória: a unidade do processo social amplo em que se gestaram as nossas vanguardas. As diferenças entre movimento *a* e movimento *b*, ou entre posições do mesmo movimento, só são plenamente inteligíveis quando se consegue aclarar por dentro o sentido da *condição colonial*, esse tempo histórico de longa duração no qual convivem e conflitam, por força estrutural, o prestígio dos modelos metropolitanos e a procura tateante de uma identidade originária e original⁷³.

Diante das polarizações dos grupos, Bosi acrescenta que o ato de seguir uma tendência cosmopolita ou nacionalista não implica que uma preceda “forçosamente a outra: qualquer uma delas pode apresentar-se em primeiro lugar, tal é a sua complementaridade enquanto vertentes do mesmo processo”⁷⁴. Portanto, para entendermos a posição de intelectuais frente a alguns projetos de se pensar a nação, observaremos os ambientes onde estes projetos se forjaram, com enfoque para o Nordeste, mais precisamente a Bahia, para apreendermos a transfiguração daquele local. E, assim, identificar o sentido de preservação de valores tradicionais e/ou a presença de elementos de modernidade que nos ajudem a remontar a teoria que ali se propagava, a do *tradicionalismo dinâmico*. A partir disso, estabelecer um cotejo com a transfiguração local do Sudeste para traçarmos os elementos distintivos ou semelhantes em tal processo. Jorge Schwartz pontua um traço distintivo que explica a presença de “modernismos” no Brasil:

⁷³ Alfredo BOSI. “A parábola das vanguardas latino-americanas”. In: SHCWARTZ. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008, p. 34.

⁷⁴ Alfredo BOSI. “A parábola das vanguardas latino-americanas”. In: SHCWARTZ. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008, p. 35.

Além dessas alianças inalienáveis entre o estético e o ideológico, entre o nacional e o cosmopolita, entre o centro e a periferia, o Brasil, diferentemente de boa parte de nossos vizinhos hispano-americanos, teve “modernismos” multiplicados por todo o país, ora pra fazer coro com os paulistas (Plínio Salgado especialmente) ou do grupo do Nordeste, representado com força por Gilberto Freyre⁷⁵.

Pretendemos, ainda nesse estudo, entender a ligação de Eugênio Gomes a uma vertente crítica de interpretação da obra literária, em que, lendo-a como autônoma, desconsiderava fatores externos para sua análise. Para tanto, traremos tanto os estudos de obras do crítico que possam revelar os procedimentos adotados, quanto os de teóricos que abordaram as relações de capitalismo, de planejamento urbano e de modernidade. Além disso, utilizaremos artigos de periódicos da época que permitam identificar como a sociedade baiana reagiu aos discursos sobre modernidade e ações de transfiguração das urbes.

Ressaltamos que a discussão sobre a arquitetura da cidade – se deve ser tradicional ou moderna – não pode ser considerada principal para se entender a modernidade, pois envolve elementos mais complexos: pode depender mais do desenvolvimento das máquinas, das técnicas, das relações de publicação, de troca de produtos, do consumo das obras literárias⁷⁶, da presença do capitalismo do que, necessariamente, a cidade ser antiga ou moderna.

A influência britânica foi também notada na planificação e desenvolvimento urbanístico. Estreitas e tortuosas ruas, com casas construídas junto às calçadas, caracterizavam as cidades brasileiras até àquela época. Mas agora, como Richard Morse se expressou, o nascimento de uma “elite industrial comercial, sem tradições” reflete-se na adoção dos “ideais de uma vigorosa

⁷⁵ Jorge SCHWARTZ. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008, p. 24.

⁷⁶ Baseado no livro de Eugênio Gomes sobre *Influências inglesas em Machado de Assis* (1939), Richard Graham observa que a presença de “novos estilos literários surgiram com o advento de uma nova forma urbana. As novelas de Walter Scott eram muito apreciadas pelos leitores habitantes das cidades brasileiras. O grande romancista brasileiro Joaquim Machado de Assis [...] que foi provavelmente influenciado por autores britânicos, dependeu, como eles, do aumento de pessoas que se distraíam com a leitura, dentro de uma próspera sociedade urbana. Talvez ele tenha dependido também da crescente imaginação dos leitores de tomarem para si mesmos outras identidades [...]. Além disso, a sempre crescente fluidez da sociedade combinou com sua simultânea persistência para dar a Machado de Assis o enredo para as suas novelas, refletindo como fazem as ambições de um grupo urbano lutando pelo reconhecimento dentro de uma aristocrática sociedade” (GRAHAM, 1973, p. 128).

plutocracia anglo-saxônica dedicada ao lar, esportes e conforto” (GRAHAN, 1973, p. 124).

A transfiguração da cidade é consequência da mudança de mentalidade e não ocorre de maneira abrupta. Por estas razões, apresentaremos a discussão sobre a modernidade, a tradição e o espaço brasileiro, perpassando por questões de arquitetura, com o propósito de ilustrarmos como a intelectualidade brasileira interpretava essas nuances e, principalmente, como tudo isso se articula ao *tradicionalismo dinâmico*, apresentado logo em seguida.

Após a primeira exposição da teoria tradicionalista dinâmica e do modernismo baiano, com a observância da figura de Carlos Chiacchio como divulgador do movimento, indicaremos, em seguida, a gênese intelectual de Eugênio Gomes. Isto para o posterior entendimento das críticas feitas a ele sobre a ligação com um poder político capaz de sustentá-lo em todo o seu caminho crítico-literário. Referente a esse caminho, observaremos de qual forma isso implicaria na adoção do *New Criticism* divulgado por seu amigo Afrânio Coutinho, e também no apoio às ideias propagadas por Chiacchio. Assim, nessa parte, privilegiaremos suas memórias e depoimentos de coevos, bem como a análise de Sérgio Miceli no que concerne aos intelectuais e à classe dirigente. A apresentação de correspondências expedidas na Biblioteca Nacional, quando Gomes era diretor, permite ilustrar, também, a rede de contatos e relações da intelectualidade com cargos públicos.

Logo após, discutiremos a escolha de determinados métodos críticos, observáveis na produção de Gomes, a fim de verificar as nuances apresentadas nas primeiras partes deste trabalho. Com isto, abre-se a possibilidade de aclarar aquelas implicações de intelectuais de ocasião no jogo rebuçado da linguagem e do poder, com a utilização, por parte deles, de um discurso aparentemente moderno, mas que trazia em seu cerne a tentativa de manutenção de uma estrutura de poder, social e político. Além dos textos críticos de Eugênio Gomes, outros de seus contemporâneos podem aqui ser aproveitados com o intuito de confrontar as diferentes posturas e ideias da mentalidade intelectual da época.

Os estudos críticos e prefácios de Eugênio Gomes que figuram nos livros de apresentações de escritores da tradição literária brasileira como Castro Alves, Machado de Assis, Antonio Vieira, Luís Jardim, foram contemplados. No mesmo sentido, apontamos também as introduções referentes à polêmica entre Constâncio Alves e Carlos de Laet, bem como o prefácio sobre o sistema de bibliotecas, do livro de seu conterrâneo e amigo Pinto de Aguiar.

São esses os caminhos ou os descaminhos que aqui são apresentados e, parafraseando o crítico em questão, a expectativa é, com este trabalho sobre Eugênio Gomes, que a prata de casa e os espelhos não percam o brilho e o valor entre as mãos que aqui pretendem poli-los⁷⁷.

⁷⁷ Eugênio GOMES. *Prata de Casa*: ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.

1. 'Macondo é aqui': transfiguração do espaço brasileiro e o *tradicionalismo dinâmico* baiano

“Macondo naufragava numa prosperidade de milagre. As casas de sapo e pau-a-pique dos fundadores tinham sido substituídas por construções de tijolo, com persianas de madeira e chão de cimento. Da antiga aldeia de José Arcadio Buendía só restavam agora as amendoeiras empoeiradas a resistir às circunstâncias mais árduas” (Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, 1967, p. 188).

1.1 Mundos díspares: 'Marinetti' disforme *versus* locomotiva do progresso

“O visitante, chegado a essas ruas mortas nos dias de hoje, exausto com a travessia na marinetti de Jairo” (Jorge Amado, *Tieta do Agreste*, 1983).

“O inocente trem amarelo que tantas incertezas e evidências, e tantos deleites e desventuras, e tantas mudanças, calamidades e saudades haveria de trazer para Macondo” (Gabriel García Márquez, *Cem anos de solidão*, 1967).

“Vi bem de perto aquele monstro negro, com manchas amarelas de cobre, dessorando graxa, azeite, expectorando fumaça e vapor. [...] Como há de sofrer aquela locomotiva, com vida tão medíocre...” (Lima Barreto, *Feiras e Mafuás*, 1956).

A recepção da vanguarda europeia nas regiões brasileiras alcançou ressonâncias diversas, a depender das particularidades de suas raízes históricas. A recusa ou aceitação à estética e às ideias artísticas dependeria do lastro cultural das capitais assentadas em uma tradição secular, ou em um desenvolvimento recente de seus ambientes por deslocamento

espacial de poder suscitado por uma nova ordem econômica. Ou momentos de transição, o que era mais comum, em que podemos verificar ora a influência do moderno, ora do antigo.

Uma ensaísta brasileira afirmou recentemente que “o grande destino da América Latina não é encerrar-se em Macondos reais, nem morrer de sede corporal e cultural num Grande Sertão geograficamente circunscrito”. Ou ainda, não ser mais uma cópia do Velho Mundo. O destino seria, na verdade, romper com a tentativa de ser espelho fiel da Europa e revelar a esta o que foi feito de diferente com o que ela nos trouxe⁷⁸. Embora a ensaísta realize uma leitura atualizada referente a nacionalismo(s) e outras categorias tão vulgarizadas e imbuídas de noções correspondentes a discursos esvaziados, sejam essas categorias advindas da esfera universitária, sejam provenientes de grupos sociais diversos, certamente tal leitura não é recente. Esta já figurara no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, com a deglutição do Outro, isto é, o aproveitamento daquilo que herdamos, transformado a partir do que aqui se encontra. Sair do ressentimento edipiano é o que, de certa forma, nos conclama Oswald de Andrade⁷⁹.

Antonio Candido também ratificara a herança literária brasileira, ao nos remeter aos livros e nos propor amar a nossa literatura, mesmo que ela seja “galho secundário da portuguesa, arbusto de segunda ordem no jardim das Musas”⁸⁰, frase esta que geraria mal-estar e a discordância do grupo baiano, advindos mais do “sequestro do Barroco da literatura brasileira” do que propriamente da frase em si⁸¹. E por falar em um imenso Portugal, esse ressentimento da origem é muito bem observado por Evaldo Cabral de Mello ao abordar, em artigo, a obra de Nabuco, *Minha formação*. Ele ironiza a atitude de um antropólogo que, de

⁷⁸ Leyla PERRONE-MOISÉS. “A cultura latino-americana entre a globalização e o folclore. In: *Vira e mexe, nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27.

⁷⁹ Leyla Perrone-Moisés observa que a identidade latino-americana se processa em uma relação filial, quase edipiana, com a Europa e, por agora, “o desforço do filho não consiste em ruminar indefinidamente o ressentimento relativo à sua origem, mas em reivindicar a herança e gozá-la livremente, em fazê-la prosperar, acarretando para ela preciosas diferenças lingüísticas e culturais” In: “A cultura latino-americana entre a globalização e o folclore. *Vira e mexe, nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 23-49.

⁸⁰ Antonio CANDIDO. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, vol. 1, p. 9.

⁸¹ Além das críticas de Afrânio Coutinho e outros, Eduardo Portella também se manifesta com uma extensa nota, em *Literatura e realidade nacional*, 1971, p. 90-2, questionando, em primeiro plano, a frase de Antonio Candido sobre a literatura brasileira ser galho secundário.

forma não compreensível para sua especialidade, cujo propósito é o de “compreender valores culturais diferentes dos seus”, critica a posição de Nabuco. Este afirmara se encantar mais com a Europa do que com certas partes do Brasil: “O sentimento em nós é brasileiro; a imaginação, europeia”. O historiador, destacando esta frase, associa aquela crítica do antropólogo à atualidade, ao desabrido da decantada identidade nacional⁸² que virou, segundo ele, tema de “patrulhamento” pelos seus defensores mais tenazes. Além disso, Evaldo Cabral de Mello alia a discussão sobre a identidade nacional ao Modernismo, indicando que este movimento inventa uma identidade destinada a romper com a Europa. Isto com o intuito de, mediante uma criação de cultura brasileira, “cicatrizsar nossa grande ferida”:

[...] Desde a década de 1920, tudo o que fazemos é aguar, com assiduidade rara em face da proverbial inconstância brasileira, as nossas mais recentes raízes, como se não houvesse outras. O predomínio dos valores herdados do Modernismo simplesmente nos impede de imaginar, através da fórmula simplista que a estigmatiza como alienação, outra sensibilidade que não seja a consagrada a partir dos anos vinte (MELLO, 2002, p. 237).

Portanto, a busca de uma raiz latino-americana que fizesse de todos os países constituintes um bloco homogêneo, e proporcionasse à América Latina uma identidade que a sustentasse durante o itinerário de uma independência cultural, nega a afirmação acima exposta, haja vista as contaminações sofridas de outras plagas, assim como as diversidades constituintes de suas geografias, e particularidades específicas, sejam elas étnicas, culturais, sociais e/ou tecnológicas. Desse modo, “a Macondo de Garcia Márquez e o sertão de Guimarães Rosa são tão latino-americanos quanto a Paulicéia de Mário de Andrade, a Havana de Cabrera Infante ou a Buenos Aires de Borges”⁸³.

⁸² Evaldo Cabral de MELLO. “Minha formação (1)”. In: *Um imenso Portugal: história e historiografia*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 233: “Muitos dos compatriotas de Nabuco deste início de século XXI continuam a ter preferências semelhantes às suas, comovendo-se antes com a paisagem provençal vista da ponte de Avignon do que com a do Pantanal mato-grossense, embora possam sentir alguma inibição em confessá-lo por temor ao patrulhamento ideológico, que já não tendo regime militar descobriu nova causa a que dedicar seu ativismo congênito, a defesa da nossa sacrossanta identidade nacional [...]”.

⁸³ Leyla PERRONE-MOISÉS. “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina” In: *Vira e mexe, nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 41.

Ao tratarmos o Modernismo no Brasil, devemos pensar, primeiramente, como ele se configurou nas diversas regiões; afinal, as diferenças ocorreram. As críticas ao fato de algumas localidades não terem seguido a revolução nas letras por vezes constituíam-se descabidas, seja por desconsiderarem as condições específicas daquelas localidades, seja por não pensarem na possibilidade de modernismos vários. A condição precípua para seu desenvolvimento, no molde que se firmou inicialmente, seria um ambiente que estivesse imbricado a um capital circulante, de acordo com a ordem capitalista, com indústrias e urbes. Isto é, “o movimento modernista é fruto das transformações conectadas à mudança econômica, sociodemográfica e institucional, derivada da expansão do café e dos surtos concomitantes de industrialização e urbanização”. Assim, Sérgio Miceli compreendia que São Paulo reunira, no país, por tais características levantadas, “condições institucionais favoráveis à montagem de um sistema de produção cultural com marcante fisionomia ‘nacional’”⁸⁴. Nesse sentido, Jorge Schwartz (2008, p. 58) também articulava o surgimento de determinadas vanguardas àquela ordem apontada: “esse desejo compulsivo da diferença e da negação do passado na arte está intimamente ligado aos modernos meios de produção, à alteração das formas de consumo e à ideologia progressiva legada pela revolução industrial”.

Algumas partes do país, entretanto, não aceitariam o discurso quanto à preponderância de São Paulo, fosse esta econômica, fosse intelectual. Não se pode negar que ali realmente havia as condições favoráveis, acentuadas por Miceli e outros. Mas, se o Modernismo, em sua gênese, não é brasileiro – e, portanto pode ser conjugado a um caráter universal e capitalista –, o ato de valorizar São Paulo como a locomotiva, *avant-gard* e dominante, a qual as demais partes do país deveriam seguir como modelo, não deixa de ser contraditório. Talvez por isso ocorresse aquela resistência. Certamente existiam alguns intelectuais paulistas que, embora indicassem a sua capital como centro de elementos caracterizadores da cultura nacional, revelavam outros espaços como possibilitadores daqueles elementos. Isto dava uma leitura

⁸⁴ V. Sérgio MICELI, “Perfil e iniciativas da elite perrepista”, In: *Nacional estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 19.

nova sobre agrupamentos representativos de tendências ideológicas, como observa Carlos Guilherme Mota. Este destaca a posição de Paulo Emílio Salles que, neste sentido, crê ser

[...] conveniente acentuar que moro na cidade de São Paulo, e que os esboços de caráter geral, a propósito da elite intelectual da nova geração brasileira, têm suas bases mais sérias na observação dos grupos paulistas. Mas o conhecimento, mesmo superficial, dos centros mais importantes da inteligência nacional – Rio, Recife, Belo Horizonte, Fortaleza, Porto Alegre, Bahia⁸⁵ – permite constatar que os traços fundamentais dos problemas, sobretudo ideológicos, da nova geração, são os mesmos (SALLES GOMES, 1944, apud MOTA, 2008).

Em todos os espaços, inclusive em São Paulo, como bem observara Roberto Schwarz (1997, p. 22), a modernidade estava intrinsecamente ligada a elementos da tradição: “a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”. Embora os propósitos e a forma como os intelectuais pensavam o país diferissem entre as diversas regiões.

Deveria ser pago o preço da mudança com o trem amarelo, com seus deleites e desventuras, como exposto na epígrafe? A Bahia resistia ao encanto do progresso e, em 1926, na ocasião da visita de Marinetti à capital baiana, os periódicos da época apontam que a reação foi um tanto diversa do que ocorrera em São Paulo, embora Mário de Andrade informasse sobre os apupos também na paulicéia durante conferência do italiano⁸⁶. Em sua passagem por Salvador, um pouco mais de desconfiança e rejeição ao divulgador de ‘palavras em liberdade’ foram percebidas. Os intelectuais baianos viam, nos manifestos futuristas, um eco de sandice que deveria ser tratado com escárnio e/ou indiferença.

Para compreender isso, necessário se faz entender a concepção artística na Bahia àquela época, principalmente no que se referia às artes plásticas. A Escola de Belas Artes era acadêmica e baseava-se em padrões figurativos. Mas, como ressaltamos o aspecto de

⁸⁵ Durante muito tempo a capital, Salvador, também era designada como Bahia.

⁸⁶ Cf. Mário da Silva BRITO, *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna, 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

transições, ali já se fazia sentir os ecos de outras paragens. Não apenas com a circulação da revista ALA (Ala das Letras e das Artes), fundada por Carlos Chiacchio, como por alguns ex-alunos que, assim como os aspirantes a artistas em São Paulo, iam aperfeiçoar seus estudos na Europa. Um deles seria o pintor baiano José Guimarães, que voltara impregnado das ideias vanguardistas, aperfeiçoadas em Paris⁸⁷, onde tivera contato com manifestos e estudos ligados àquelas ideias, inclusive sobre o Futurismo da Cor, de Giacomo Balla. Com o retorno do pintor à Bahia na década de 1930, diria Célia Gomes⁸⁸, promoveu-se uma exposição do “primeiro artista moderno no Estado” e, segundo a analista, mesmo apresentando “germe da modernidade, com tendências expressionistas, forte colorido e um desenho carregado de emoção”, o público não aceitou bem e ridicularizou sua arte nas páginas dos periódicos. Entretanto, este seria “um público que, com o artista, entra em contato com os acontecimentos da vanguarda europeia e americana”⁸⁹.

Neste sentido, não é pertinente uma leitura unilateral de recepção artística, como se é comum fazer, pois os embates funcionavam como motivadores para que o público, com aquele contato e consequente estranhamento diante da pintura em moldes vanguardistas, avaliasse ou reavaliasse as conexões com os valores e/ou interesses baianos. Necessitava-se, na verdade,

⁸⁷ Cf. Ana Carolina Bezerra de MELO, “Arte Moderna da Bahia: processo histórico-artístico”, *Revista Ohun*, n. 1, 2004, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia PPG – AV – EBA – UFBA. A pesquisadora informa que o pintor “José Guimarães venceu o concurso Anual da Escola de Belas Artes e ganhou o Prêmio Caminhoá. A herança do engenheiro Francisco Caminhoá permitiu que a Escola de Belas Artes oferecesse prêmio de viagem à Europa para os melhores alunos. José Guimarães foi para a Europa, em 1928, reconhecido como um artista de grande valor, de acordo com o gosto local, mas ao retornar de Paris em 1931, antes do programado, este reconhecimento do público não aconteceu. Antes de ir para Europa, José Guimarães foi discípulo de Presciliano Silva e Robespierre de Farias, que já apontavam algumas diferenciações em relação à arte clássica da época. Talvez, pela influência destes dois mestres, José Guimarães pode ir para a Europa e absorver mais desta experiência do que os alunos que viajaram antes dele. José Guimarães, em Paris, estudou na Academia Julian e participou do “Salon” de 1931 com o quadro premiado “*Une Rue à Douarnenez*” (Figura 4), mas, no final de 1931 ou início de 1932 precisa retornar à Bahia porque o governo deixa de lhe mandar a pensão que o sustentava na França. Ao retornar, após passar uns dias em Nazaré das Farinhas, sua cidade natal, organiza uma Exposição em maio de 1932 no prédio do jornal *A Tarde*. O artista esperava, a partir desta exposição, novamente ter sucesso na Bahia e poder se sustentar com a sua arte. [...]. Ao contrário do que desejava, a Exposição de 1932 não foi bem recebida pelo público que estranhou as mudanças na sua pintura. Somente um quadro foi comprado”.

⁸⁸ Cf. Célia GOMES, “Mulher baiana, vivência e arte”, p. 172. In: Ana Alice Alcântara COSTA; Ívia ALVES (Orgs.). *Ritos, mitos e fatos*, Salvador, FFCH/UFBA, 1997.

⁸⁹ Cf. Célia GOMES, “Mulher baiana, vivência e arte”, p. 172. In: Ana Alice Alcântara COSTA; Ívia ALVES (Orgs.). *Ritos, mitos e fatos*, Salvador, FFCH/UFBA, 1997.

das condições para um público comprador ou instituições que permitissem um trabalho singularizado daquela pintura. Certamente o Modernismo trouxe a popularização do produto. Era uma questão de consumo e o capitalismo, com a formação de uma massa proletária, profissionais liberais, funcionários públicos, promoveu a vulgarização do produto. Ou seja, o Modernismo possibilitou que a obra de arte passasse de sua aura antes restrita à nobreza para uma popularização aos moldes capitalistas.

A presença daquelas condições, em São Paulo, permitiu o fomento do modernismo e essas diferenças entre os Estados precisam ser apontadas para se compreender o funcionamento da atividade artística em regiões com proporcionalidades distintas, em esferas várias. Como bem assinalou Sérgio Miceli, ao traçar o ‘retrato coletivo dos artistas’, em seu estudo sobre a expressão artística modernista de São Paulo⁹⁰, neste espaço existiam incentivos, instituições e uma elite econômica, política e cultural (latifundiários, empresários e banqueiros, homens públicos) que permitiam o envio de artistas para estudar no liceu paulista e/ou se educarem na Europa, com a existência de um público comprador para tal investimento.

Certamente esse processo não ocorreu de maneira repentina e não era tão simples como parecia ou, pelo menos, como os modernistas tentavam fazer crer. Miceli nos informa que tanto os partícipes desse movimento não conseguiram, por si sós, fomentar a arte com facilidade, dependendo de trocas várias⁹¹, quanto compradores de obras artísticas não estavam de todo libertos da fórmula passada. Isto poderia ser explicado pela própria transição, processo esse semelhante em outros Estados. Um exemplo é quanto à adaptação que o mestre cubista

⁹⁰ Sérgio MICELI, 2003, p. 100-01: “Como bem demonstrou Tadeu Chiarelli, as duas primeiras décadas do século XX reuniram as condições institucionais indispensáveis à plena emergência e operação de um campo de produção artística: o papel decisivo do Liceu de Artes e Ofícios na formação técnico-profissional de sucessivas levadas de artistas aqui residentes; a existência de diversos ateliês e cursos de iniciação artística mantidos por mestres brasileiros e estrangeiros residentes na capital; a concessão pelo governo estadual de bolsas de estudo no exterior para artistas destacados; as inúmeras exposições, individuais e coletivas, de artistas pertencentes ou não às diversas etnias de imigrantes instalados no país [...]; a expansão de uma clientela de colecionadores abastados e a progressiva conversão de São Paulo em campo de atração dos maiores nomes da pintura acadêmica brasileira, quase todos trabalhando e residindo no Rio de Janeiro”.

⁹¹ Sérgio MICELI, 2003, p. 24: “Apesar de os integrantes do movimento modernista terem difundido a lenda de que se haviam firmado por conta própria, remando contra a maré conservadora e bem pensante em que se agitavam esses círculos passadistas da elite em matéria de gosto literário e artístico, o cipoal de interações em que estavam envolvidos oferece um quadro distinto de comprometimentos, entusiasmos, concessões, favores e serviços de uns aos outros”.

francês, Fernando Léger, fez para atender “ao gosto do freguês”⁹². Um destes clientes foi Paulo Prado, que encomendara a tela *L’homme au chien*. A aquisição revela como os colecionadores e mecenas de modernistas ainda se encontravam vinculados à arte figurativa:

Tanto pelo tamanho, pelo assunto, como pelo esquema de composição e, ainda mais, pelo tratamento visual, as “paisagens animadas” e, em particular, essa versão de *L’homme au chien* atestam a margem de concessões a que se dispôs Léger, com vistas a atender aos padrões de gosto, um bocado passadista, desses clientes não europeus, entre os quais se incluíam magnatas brasileiros como Paulo Prado.

Sendo um cromo de cunho deliberadamente saudosista, quer em termos dos partidos visuais adotados, quer no tocante à reconciliação imagética entre elementos da sociedade industrial e lembretes de paisagens campestres, essa obra como que forja uma versão palatável e digestiva do vocabulário modernista: cancela o torvelinho especial cubista, restaura um símile de sequências narrativas e, como lustro, emprega uma estilização figurativa de fácil leitura e absorção.

Trocando em miúdos, em lugar de um idioma adequado à experiência moderna, de uma linguagem artística cujo assunto era ela mesma, as “paisagens animadas” eram um retrocesso em relação às pretensões de aniquilação do mundo empreendidas pelo cubismo, na medida que pretendiam de algum modo restaurar um universo reconhecível e palpável (MICELI, 2003, p. 10-1).

Embora percebamos, com essas articulações de Miceli, que o processo ocorrido em São Paulo não se distingue tanto de outras paragens do Brasil, devemos respeitar as particularidades de cada Macondo para entender as diferenciações do movimento nas regiões brasileiras e seus embates iniciais. Na Macondo baiana, por exemplo, sem uma escola de artes com formação ampla do artista, e sem um público apreciador e comprador das obras de vanguarda, compreendemos tanto o alarido diante da exposição daquele já referido pintor baiano, quanto as reações à presença de Marinetti no Estado. Neste último caso, os discursos corrosivos que conclamavam à destruição de símbolos e valores caros àqueles que preservavam seu último laurel de proeminência nacional, só poderiam ser rejeitados em um espaço que prezava a tradição secular. A Bahia, que defendia a ordem, a harmonia, valores

⁹² É assim que Sérgio Miceli (2003, p.9) intitula o primeiro capítulo de *Nacional Estrangeiro*.

estes protegidos por uma casta dominante, diante dos vários arranjos sociais e ajustes possíveis às classes populares, se viu diante de um pregador da desordem, do tumulto, de uma arte incompreensível àqueles herdeiros do helenismo. Uma passagem de um ensaio de Chiacchio tanto reflete o pensamento da intelectualidade baiana sobre o Futurismo, quanto revela um retrato da sociedade capitalista:

A estética do futurismo é todo esse aspecto unilateral das coisas exteriores duma civilização, industrial e comercial, no que anda bem com a razão todo o Modernismo progressista, também previsto por Emerson, no considerar a preponderância futura da máquina na vida americana. É a estética da rapidez, da velocidade, da intensidade, do perigo, da vertigem, da força bélica, da aviação, da locomoção ferroviária, das oficinas, dos laboratórios, das telegrafias, enfim, de todo o múltiplo e trepidante mundo atual modernizado, mecanizado pela ciência e pela indústria. Concepção estética da vida, do ponto de vista utilitarista objetivo, dinâmico, no atuar de seus epígonos, adotando, sob o eufemismo de 'espírito moderno', o espírito futurista de Marinetti (CHIACCHIO, 1951, p. 65-6).

A esta descrição, na qual se percebe uma crítica velada a Graça Aranha, Chiacchio desdobraria para as desordens anunciadas por Marinetti e que teriam repercussão na Bahia. Os baianos nomearam, por exemplo, em tom chistoso, um veículo de aspecto grotesco e nada harmonioso, que transportava a população aos confins dos vilarejos baianos. Isto é, a *marinetti* de Jairo, que transportara Tieta a seu lugar de origem. Até quando o veículo baiano de feições desarmônicas e rústicas poderia com a locomotiva do progresso? E quais as reais vantagens para a troca? Por isso, registramos, na epígrafe, o que Gabriel García Márquez relatara sobre a sua Macondo: a força e a desagregação; o sonho e a dura realidade da locomotiva, isto é, “o inocente trem amarelo que tantas incertezas e evidências, e tantos deleites e desventuras, e tantas mudanças, calamidades e saudades haveria de trazer para Macondo”⁹³. Quantos anos de solidão a Bahia precisaria passar para preservar o sonho do passado ou resistir por antever, como o prognóstico de Lima Barreto, “Como há de sofrer aquela locomotiva, com vida tão

⁹³ Gabriel García MÁRQUEZ, *Cem anos de solidão*, 1967.

mediocre!”⁹⁴. Embora, claro, pensassem os defensores da modernização, que o não acompanhar o ritmo alucinante daquela é que representaria a real tristeza e mediocridade.

Alguns estudiosos do Modernismo apontam que a intelectualidade baiana tivera contato com o movimento apenas após a visita de Tomaso Marinetti⁹⁵, mas Angeluccia Habert recupera o traço histórico do movimento no Estado ao considerar que “a vida intelectual europeia era acompanhada com muito interesse na Bahia, mesmo que a aceitação ou compreensão dos temas não fosse de caráter imediato”⁹⁶. O traço discutido por Angeluccia Habert era presenciado em outras regiões e podemos questionar se o modelo da vida intelectual, seja de fora do país, seja do Sudeste brasileiro, seria a melhor opção para elas. Em outra realidade, a mudança das ideias se estabelece de acordo com os critérios da sociedade. Se as instituições estiverem salvaguardadas, se determinados interesses prementes em uma localidade ainda não industrializada forem conservados, alguns aspectos exteriores a ela podem ser aceitos e/ou adaptados. A simples penetração de elementos de outras partes não garantiria uma mudança de mentalidade, pois o Estado possuía outras formas de concebê-los.

Assim, ser moderno na Bahia, no pensamento de seus intelectuais, não significava seguir a regra geral de países avançados ou do Sudeste, mas utilizar elementos da modernidade que melhor se configurassem na sua realidade social específica, sem negação do que já existia. O emprego do termo “futurismo” ou “futurista”, nas revistas baianas,

⁹⁴ Lima BARRETO, *Feiras e Mafuás*, 1956.

⁹⁵ “Alfredo Bosi, em nota presente no livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, indica o levantamento da pesquisadora Lizir Arcanjo Alves, de que Almachio Diniz divulgou o primeiro manifesto futurista em jornal de Salvador, em 1909, com o título ‘Uma nova escola literária’ e republicado mais tarde, em 1926, por ocasião da primeira visita de Marinetti ao Brasil. Como certificam José Aderaldo Castello e Alfredo Bosi, não se pode aceitar, sem antes se escavar muitas documentações ainda em estado inerte, que no Norte/Nordeste as informações não chegavam com rapidez ou que ali havia uma espécie de latência no que dizia respeito ao futurismo [...]. Mesmo se não existisse comunicação com o mundo anterior, mesmo se o manifesto nunca tivesse sido publicado por Almachio Diniz, ou mesmo nunca tivesse chegado à Bahia, ali não existiriam produções modernas? O questionamento parece frágil à luz do determinismo espacial, mas é fácil verificar que o jornal, o público, o bonde da Companhia Circular *Light*, a rua, o cinema prescindiram de manifesto. A elaboração de um Modernismo na Bahia independe daquela visita de Marinetti tal como aponta Angeluccia Habert; independe do trabalho de divulgação realizado pelos modernistas de São Paulo ou de Pernambuco; independe da presença de arranha-céus ou de cinema”. Cf. Monalisa Valente FERREIRA, *Luva de brocado e chita: modernismo baiano na revista A Luva*. [Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária], Campinas, Unicamp, 2004, p. 96.

⁹⁶ Angeluccia HABERT, *A Bahia de outrora, agora...*, 1993, p. 27-28.

geralmente era para indicar o desarrazoado de se adotar ideias exógenas, sem pensar no que a tradição trouxe de melhor. O termo vinha acompanhado de conotação negativa e representava, na literatura, um não saber fazer uso dos recursos que de melhor a tradição nos legou.

A crítica à adoção de um possível caminho futurista recheava as páginas de periódicos⁹⁷ e, segundo Angeluccia Habert, referindo-se aos termos citados acima, “a conotação irônica deve no uso popular ter data bem anterior à citada visita [Marinetti], o que demonstra o senso comum propenso, mais do que a sofisticação intelectual, em ridicularizar os extremos e a mistificação”⁹⁸. Diante disso, quais elementos da vanguarda mais seduziriam os intelectuais baianos? Quais estavam em consonância com os seus valores e a infraestrutura? Se o futurismo italiano demonstrava aversão às instituições, apontava caminhos iconoclastas e uma desordem fora dos propósitos de uma tradição, a Bahia não poderia concebê-lo ou acatá-lo por não ser correlato aos seus ideais.

A cultura do favor ainda era marca da estrutura baiana, dificultando que se substituísse a relação de agregado pelo apadrinhamento; o sinhozinho pelo bacharel e, embora a forma parecesse a mesma, o conteúdo revelava as misturas. Ou seja, traço histórico da nossa sociedade, os arranjos eram marcas das soluções adaptativas de uma elite que tentava se equilibrar diante da perda de seu poderio econômico, devido, inclusive, ao deslocamento do centro⁹⁹. Não podemos esquecer, entretanto, que a Bahia secular possuía estruturas mais sólidas do que a incipiente e ainda provinciana São Paulo. Havia um atraso, apontado por Schwarz (2000, p. 18), frente à suposta modernidade decantada da Paulicéia. Portanto, como delimitar ou definir a ideia de modernidade nos diversos espaços brasileiros?

⁹⁷ Cf. Carlos Eduardo, “Spaciolum”, *A Luva*, n.19, 15 dez. 1925.

⁹⁸ Angeluccia HABERT. *A Bahia de outrora, agora...* 1993, p. 27-28.

⁹⁹ Nicolau SEVCENKO. “Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: Fernando A. NOVAIS (dir.); Nicolau SEVCENKO. (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3, p. 42: “[...] a característica erradia da população, que, diante dos obstáculos postos pelo latifúndio, pela escravidão e pela precariedade do mercado interno, fazia da sua disposição de deslocamento a garantia mesma de sua roça, de sua liberdade e do valor de sua mão-de-obra. Esse mecanismo de defesa e autonomia acabou configurando uma sociedade inevitavelmente fluida, instável, marcada por arranjos provisórios e informais, por práticas de sobrevivência improvisadas e adaptativas recalcitrantes a quaisquer compromissos fixos e normas inflexíveis”.

Percebe-se, ao longo da nossa história, incluindo-se aqui a área a qual circunscreve este trabalho – a literária –, um forjar discursos sobre tradição e modernidade. A fortuna crítica é ampla, as fontes primárias recorrentemente consultadas e as pesquisas abundam sobre o tema, mas o que raramente observamos é um apontar preciso de elementos constituintes de tal e qual modernidade e tradição. Na identificação de seus elementos, não há como deixar de relacionar na discussão mais dois aspectos que, na verdade, de tão imbricados, difícil se faz isolá-los no estudo: o nacional e o regional. Portanto, se pretendemos entender a concepção de literatura de Eugênio Gomes e os seus métodos adotados ao longo de sua atividade crítica, é necessário configurar, antes, a atmosfera do *locus* que favoreceu a ele o início de seu exercício como analista e como poeta modernista.

A capital baiana propiciou a Gomes o contato com algumas mentes que o ajudaram a penetrar na tão fechada, e criticada por ele, igreja literária¹⁰⁰, pelo menos naquela considerada como elite, porque outros grupos, com o intuito de repensar a arte, naquele momento, também ali despontavam ou se consolidavam. Assim, primeiramente delinearemos aquela capital enquanto trabalho de remodelação de seu espaço físico, tal como ocorria em outros grandes centros do país, para podermos mostrar esta transfiguração do local como causa e consequência de uma sintonia com o que havia de tentativa de “civilizar” aos moldes do que acontecera na Europa, na fase industrial, capitalista.

A Bahia perdera no século XIX, gradativamente, o adocicado que lhe dera poder econômico para o fruto produzido no Sudeste. Desde o advento da República, e com a substituição dos antigos engenhos pela usina moderna, os proprietários rurais que alicerçavam a base econômica e social, se não do Nordeste, do Brasil, ficaram sem esteio, “daí o melancólico silêncio a que ficou reduzida a casta de homens que no tempo do Império dirigia

¹⁰⁰ Em carta a Xavier Marques, Eugênio Gomes, ainda morando em Salvador, ressentia-se da ausência do amigo, pois “tornava mais irrespirável a atmosfera intelectual de nossa terra. Principalmente para mim que, quanto mais atritado pela estupidez ambiente, ia encontrar em S. José de um refúgio incomparável de alta e fina espiritualidade. Vejo-me, hoje, mais aparte que nunca da gente que faz ou supõe fazer literatura na Bahia. Não fosse eu um sujeitinho teimosamente indócil aos movimentos de tanta vaidade insólita. Creio, mesmo, que por ser muito enxuto de carnes, ainda não fui esquartejado e triturado, com grande alarido, por algum cacique mais truculento da taba”. “Carta a Xavier Marques, 9 nov. 1935 (Acervo da Academia Brasileira de Letras da Bahia). In: Ívia ALVES, *Visões de espelhos...* 1995, p. 59.

e animava as instituições, assegurando ao conjunto nacional certa harmonia que nunca mais foi restaurada”¹⁰¹. Neste sentido, não soa estranha a frase de Gilberto Freyre, de que “o que estragou tudo foi a usina”¹⁰². A esta harmonia acentuada por Sérgio Buarque de Holanda, a Bahia, ainda nos três primeiros decênios do século XX, tentaria defender, sobressaltada diante da “desordem modernista” nos moldes de São Paulo. Mas Salvador sobrevivia em uma nova condição, como aquilo que Sérgio Buarque cunhara tão bem ao tratar do Estado brasileiro: “uma periferia sem centro”, pois a Bahia desprezava aquele que sabidamente era o centro do Brasil¹⁰³.

Isto é, a Bahia buscava preservar sua influência do espírito intelectual, ser para o Brasil aquela “reliquia respeitável do sistema tradicional”¹⁰⁴. Os ilustrados baianos tentavam proteger seus brasões dourados, a todo custo, dos saques. Insistiam em polir o ofuscamento desses brasões, na tentativa de recuperar o brilho áureo do passado. Mas dentro da especificidade literária, ou não, já havia a insistência de discursos modernizadores em ignorar relíquias. E aqui não nos cabe um juízo de valor, mesmo afeitos a uma concordância à ponderação de Lévi-Strauss em sua análise, embora de europeu, ao tratar da cidade de São Paulo, quando informa, em *Tristes Trópicos*, que a América passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização¹⁰⁵.

Assim, podemos associar à Bahia um quadro modernizador, ladeado por um lastro de tradições localistas e escravocratas. Como isso é possível? Esse argumento é o esteio

¹⁰¹ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Nossa revolução”. In: *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 176.

¹⁰² Cf. Carlos Guilherme MOTA. “Cristalização de uma ideologia: a ‘cultura brasileira’”. In: *Ideologia da cultura brasileira* (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 93-122.

¹⁰³ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Nossa revolução”. In: *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 176: “A urbanização contínua, progressiva, avassaladora, fenômeno social de que as instituições republicanas deviam representar a forma exterior complementar, destruiu esse esteio rural, que fazia a força do regime decaído sem lograr substituí-lo, até agora, por nada de novo. [...]”

O Estado brasileiro preserva como relíquias respeitáveis algumas das formas exteriores do sistema tradicional, depois de desaparecida a base que as sustentava: uma periferia sem centro”.

¹⁰⁴ Cf. Sérgio Buarque de HOLANDA. “Nossa revolução”. In: *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 176.

¹⁰⁵ Claude LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 91: “Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada.”

levantado pelos ditos tradicionalistas dinâmicos que, nos primeiros decênios do século XX, tentavam manter o brilho de sua retórica em um discurso atropelado, e por que não entrelaçado, pela locomotiva da construção. Ou da destruição, como se dizia, e ainda se diz, numa generalização discutível por não se considerar as diferenças, mas indiscutível no sentido da transição, do Brasil¹⁰⁶. Seria esta a saga baiana: a de passar “do viço à decrepitude sem parar na idade avançada”?¹⁰⁷

Francisco Foot Hardman avalia acertadamente, ao delinear o percurso de sua análise em todo Brasil para chegar aos confins da selva, que “entre ornamentalismo e despojamento, entre fantasia e cálculo, capricho e lucros, estava se debatendo o ideário moderno no Brasil”¹⁰⁸, no qual o elogio do progresso se instaurava ou se mesclava, ainda, com a visibilidade da ruína. Ou como bem afirma o autor de *Trem-fantasma*: “Do espaço da *exhibitio* urbana e cosmopolita para o espetáculo na selva”¹⁰⁹. Para fato ocorrido na segunda metade do século XIX, tal análise ainda cabe nos três primeiros decênios do século XX, na Bahia. Nesta existia a volatilidade do progresso se ambientando nas esferas de uma tradição local; o elogio à modernidade com o apego às raízes mais caras ao fausto passado: amálgama muitas vezes

¹⁰⁶ Francisco Foot HARDMAN. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 87: “Do amplo mosaico de guias dessas exposições locais, vale a pena deter-se no exame da introdução e do discurso inaugural do secretário da comissão organizadora da Exposição Baiana de 1875, Dionysio Gonçalves Martins; [...] Não é casual que essa exuberância da linguagem civilizatória proceda exatamente da Bahia. No século XIX, apesar da crise do açúcar e da decadência político-administrativa, é do Recôncavo que se difunde um dos principais focos das Luzes no Império. Claro está que o centro de tudo residia na Corte. Mas a ilustração brasileira alimentava-se muito ainda da retórica baiana. Ali, se faltava uma burguesia moderna, certa tradição metropolitana assentara raízes; ao passado de capital da colônia juntava-se uma atividade intensa de comércio e artesanato. Ao lado de Recife, São Luís e Belém, a Bahia ganhava mais realce com esse iluminismo de escravocratas, cujo antigo brilho resplandecia tensamente ante corpos cativos [...].

Da mesma forma que o despotismo esclarecido foi o modelo preferido de entrada dos países europeus economicamente mais atrasados na era do capital e das luzes, o Brasil também se atualizava combinando rigidez burocrática do sistema político e violência extrema das formas de trabalho, com plasticidade tradicional das práticas culturais. A Bahia, pois, estava na linha de frente dessa atmosfera modernizadora. O futuro civilismo de Rui encontrava ali ecos e suportes. A permanência de estruturas seculares não se bastava a si mesma: é como se devesse, a todo instante, renovar seus rituais, fazendo dos espetáculos laicos uma fonte especial de legitimidade.

¹⁰⁷ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos*, 1996, p. 91.

¹⁰⁸ Francisco Foot HARDMAN. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 113.

¹⁰⁹ Francisco Foot HARDMAN. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 114.

dissonante, mas que dá a liga caracterizadora da transição. A revista baiana *A Luva* (n. 8, 30 de junho de 1925), ao apresentar duas notas sobre a rua Chile, ponto de convivência e de comércio elegante, ilustra esse “espaço da *exhibitio* urbana” da cidade de Salvador desde o fim do século XIX. Ao mesmo tempo em que demonstra o deslumbramento com o progresso da urbe, o redator¹¹⁰ revela, em seu discurso, valores tradicionais e de elite:

1) É evidente, claríssimo o progresso de elegância nas nossas artérias principais desta cidade.

E assim, temos, nós os baianos, o dever restrito de pensar que esta cidade se moderniza e que tem às vezes um ar de cidade adiantada.

Senão vejamos o tumulto elegante que estaciona nas nossas ruas, dando um tom de progresso, uma exuberância viva de matizes invulgares, parecendo uma cidade movimentada como acontece com a do Rio ou com outros estados adiantados.

Mas esse matiz desaparece quando alguém converge as vistas pobres para certos pontos que merecem censura.

É o caso de nos referir a uma viela à rua Chile, onde uma quitanda ambulante dá aspectos tristes, aspectos de província a esta cidade.

Não seria melhor que a intendência municipal evitasse tamanho atentado à elegância da rua Chile?

2) É evidente, dia a dia, o grau de progresso mundano da nossa cidade, principalmente em certos locais, onde o *set* baiano prefere, com a sua presença agradável.

As ruas, se bem que ainda indignas na maior parte para o fim desejado, pouco vão tendo concorrência, uma certa elegância, um ar especial, como a rua Chile por exemplo, onde tudo tem um aspecto melhor de cidade adiantada.

Mas, não podemos acreditar que no rol de tanta gente do escól baiano, haja quem não goste de dar um pulo nesse “recanto do céu”, como o Sr. Huma Pessoa disse, nas tardes excelentes, em que as vitrines encantam os olhos da gente e o burburinho se faz alegre e elegante.

E é o ponto de preferência dos nossos elegantes e das meninas chiques da Bahia, a rua Chile.

Das quatro às seis da tarde, tudo ali é lindo, agradável, a brisa embriaga, os automóveis passam e os bondes despejam uma infinidade perfumada de senhorinhas com seus vestidos leves, à última moda.

Mas, o que desfeia toda essa elegância, que dá ares de colônia, faz com que a cidade se pareça com a que foi há cem anos, é aquela quitanda ambulante à porta da Casa da Música, do professor Livino, à esquina do Pau da Bandeira, onde uma preta vende cocada, amendoim, bananas, bolinhos, etc., etc.

¹¹⁰ Lúcio de Montalvão.

Nessa corrida do progresso e civilização, as capitais brasileiras entraram na política urbana. Assim como a capital do Rio de Janeiro era considerada cosmopolita, com suas transplantações europeias, e São Paulo ensaiava a verticalização para moldar a fama de cidade industrializada, Minas Gerais também vai, de maneira contraditória, planejar a sua capital com mudanças reais e também aparentes¹¹¹.

Eis o que se passou em outras capitais brasileiras, a coexistência entre tradição e renovação, mas sob o auspício de um viés que atendia ao jogo capitalista. Delinear quais daquelas eram realmente desejosas do “exibicionismo burguês”, ou quais punham a máscara sobre a face ainda não transfigurada de uma aristocracia de sangue nada azul, é um desafio atual pela quantidade de gêneros que em suas peças se mesclavam. Mesmo em São Paulo, o deslumbramento diante dos artefatos do progresso mostra-nos, ao olhar de hoje, o constrangimento de o moderno também vir, contraditoriamente, já vestido com o atraso, como se os espectadores vissem, sobre os trilhos, a locomotiva pela primeira vez¹¹². Certamente assim era, com as vertigens pavorosas, e encantadoras, dos embates entre o passado e a possibilidade do futuro, como bem nos ilustra Gabriel García Márquez: “quando se recuperaram do espanto dos assovios e bufos, todos os habitantes correram para a rua e viram Aureliano Triste acenando, com a mão, da locomotiva, e viram assombrados o trem enfeitado de flores que, já da primeira vez, chegava com oito meses de atraso”¹¹³.

São Paulo, cujo crescimento industrial com a economia cafeeira permitira um avançar nos trilhos da locomotiva rumo a uma readaptação também espacial para configurar o modelo

¹¹¹ “[...] o processo de modernização da capital mineira foi, em si mesmo, contraditório uma vez que, simultaneamente às mudanças requeridas e indispensáveis para torná-la semelhante aos parâmetros de Rio e São Paulo, segregava-se espacial e politicamente as camadas que socialmente poderiam trazer mudança efetiva e mais radical [...] o grupo mineiro participou do projeto modernizador elaborado pelas elites que conservavam o poder nas mãos sem que isso significasse mudanças sociais profundas ou estruturais. A modernidade se processou, pois, num espaço de luta [...]”. Maria Zilda CURY, *Horizontes modernistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 17-8.

¹¹² Francisco Foot HARDMAN. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 212: “O tumulto caótico e babélico de uma obra em construção é substituído, no ritual de passagem das inaugurações solenes, pelo mundo do espetáculo mecânico. Por todos os cantos do planeta, durante o apogeu da era ferroviária, o momento oficial da primeira viagem é marco inigualável da projeção de um teatro vivo do mecanismo, em que a locomotiva é sempre ator principal, a estação e a linha os cenários reluzentes, e a massa dos que assistem à partida ou à chegada, espectadores atônitos da modernidade”.

¹¹³ Gabriel García MÁRQUEZ. *Cem anos de solidão*, 1967.

capitalista, passou por processo semelhante de mudanças percebidas na capital da República, quanto à feição das ruas e arquiteturas. Tanto a Inglaterra, mais no início do processo de modernização¹¹⁴, quanto a França eram modelos no processo de urbanização. Paris com seus *boulevards* serviria de inspiração tanto aos alunos sequiosos de saber, desde a fundação da Universidade de São Paulo, quanto no enquadramento das avenidas e na estrutura das casas e palacetes da paulicéia¹¹⁵. Se o modelo era o de fora, que fosse, de preferência, naquele espaço, o parisiense, o que possibilita articular a presença ali de um padrão da estética literária também advindo do ambiente europeu.

Semelhante ao que ocorrera no Rio de Janeiro, em um processo de homogeneização de espaços das classes abastadas com o afastamento do povo para áreas periféricas e remodelação de ruas, avenidas e construções¹¹⁶, estes últimos sob o signo da destruição daquilo que significasse arquitetura colonial e imperial, bem como na controvertida higienização¹¹⁷,

¹¹⁴ Cf. Richard GRAHAN, *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973.

¹¹⁵ “Todos estavam minados por um espírito mundano e destruidor, em parte inspirado por uma tradição francesa obsoleta no estilo da ‘vida parisiense’ do século passado, introduzido por alguns brasileiros primos do personagem de Meilhac e Halévy, porém, mais ainda, traço sintomático de uma evolução que foi a Paris no século XIX e que São Paulo e o Rio de Janeiro reproduziam então por conta própria, pelo ritmo acelerado de diferenciação entre a cidade e o campo, aquela desenvolvendo-se às custas deste, com a resultante preocupação, para uma população urbanizada havia pouco, de se desvincular da ingenuidade rústica simbolizada no Brasil do século XX pelo ‘caipira’, como ocorrera com o natural de Arpajon ou de Charentonneau no nosso teatro de boulevard”. Claude LÉVI-STRAUSS. “São Paulo” In: *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D’Águilar. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 97-8.

¹¹⁶ “Nas grandes capitais nordestinas, Salvador e Recife – terceira e quarta cidades mais populosas do país em 1900 –, as pressões demográficas ocasionadas pelas migrações do agreste e do sertão, assolados pelas secas, tendiam a multiplicar as vizinhanças heterogêneas, comuns nas habitações justapostas de suas áreas centrais. As elites dirigentes que se alternavam no poder procuravam, ao longo das primeiras décadas do século, aparelhar as cidades segundo os modelos europeus e cariocas, lutando para evitar a perda de projeção nacional que atingia havia décadas a Bahia e Pernambuco. Era imprescindível que se livrassem as capitais das precárias condições higiênicas a que estavam submetidas, pois estas espantavam a possibilidade de incremento nas atividades industriais, afetando também o papel desempenhado por Salvador e Recife de intermediadores portuários de suas respectivas áreas de abrangência no Nordeste”. Maria Cristina Cortez WISSENBAACH. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In: Fernando A. NOVAIS. (dir.); Nicolau SEVCENKO. (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3, p. 165.

¹¹⁷ “Com bairros extensos e populosos construídos desde os séculos XVIII e XIX, as capitais acabavam apresentando as mesmas precariedades sanitárias do Rio de Janeiro [...]. Alvo privilegiado das reformas urbanas efetuadas na República Velha, os bairros centrais de Salvador e Recife sofriam as costumeiras acusações de concentrar populações contagiosas, que seriam capazes de ameaçar a prosperidades das capitais em razão das míseras e promíscuas condições habitacionais em que viviam, de onde espalhariam suas mazelas pelo restante das

Salvador e Recife tentaram seguir aqueles mesmos trilhos da locomotiva alguns anos mais tarde, utilizando-se dos mesmos processos de adoção de um modelo europeu¹¹⁸, mas havia no Nordeste uma particularidade: aquilo que Gilberto Freyre chamara, em seu livro sobre a região, a “civilização nordestina do açúcar” como elemento distintivo das outras culturas do Brasil:

[...] doentes é que dão pérolas. A antiga civilização de açúcar do Nordeste, de uma patologia social tão numerosa, dá-nos essa mesma impressão, em confronto com as demais civilizações brasileiras – a pastoril, a das minas, a das fronteiras, a do café. Civilizações mais saudáveis, mais democráticas, mais equilibradas quanto à distribuição da riqueza e dos bens. Mas nenhuma mais criadora do que ela de valores políticos, estéticos, intelectuais (FREYRE, 1967, p.177).

Assim, em Recife também a paisagem se transfigurava para atender aos tempos modernos, mas dentro de uma tradição, a europeia. Isto tudo fruto da saída da casa-grande para os sobrados, resultado da decadência açucareira, ela mesma transformada em outra feição, o mesmo produto com caráter adventício de processo de mudança: dos canaviais para a usina, motor de uma nova configuração fabril; dos escravos/trabalhadores rurais para os operários. Esta transição também marcaria novas cores na ambiência citadina, um espelho cuja face refletida trazia os tons da beleza fria europeia, particularmente suíça. Como observa Ricardo Benzaquen (2005), a capital pernambucana toma ares de jardins suíços, com uma linearidade e simetria nos cortes de suas ruas “maquiando a cidade, transformando-a em uma

idades.” Maria Cristina Cortez WISSENBACH. “Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível”. In: Fernando A. NOVAIS (dir.); Nicolau SEVCENKO. (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3, p. 165-6.

¹¹⁸ “*Tumulto e desordem* foram palavras fácil e comumente aplicadas à dinâmica das capitais já republicanas, à ocupação de suas ruas e casas, e a seus habitantes, cada vez mais numerosos e movediços. As elites emergentes imputavam-se o dever de livrar o país do que consideravam ‘atraso’, atribuído ao passado colonial e imperial do país, e visível na aparente confusão dos espaços urbanos, povoados de ruas populosas e barulhentas, de habitações superlotadas, de epidemias que se alastravam com rapidez pelos bairros, assolando continuamente as grandes capitais litorâneas.” Paulo César Garcez MARINS. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: Fernando A. NOVAIS (dir.); Nicolau SEVCENKO (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3, p. 132-3.

verdadeira peça de retórica capaz de expressar nossa total harmonia com o que, imaginava-se, representava a mais rigorosa tradição europeia”¹¹⁹.

Mesmo sofrendo, cada uma a seu modo, as modificações espaciais, as capitais nordestinas tinham o que preservar e lutavam por sua tradição genuína. Intelectuais, portanto, dividiam-se em contendas nos periódicos da época contra ou a favor da demolição de sobrados, igrejas e outras obras representativas de um passado que estava ameaçado a ruir. Ainda nesse sentido da tradição, Gilberto Freyre, na década de 1940, desdobra o que vinha sendo trabalhado desde a década de 1920 pelos tradicionalistas baianos e por ele próprio, em Recife. A propósito de uma exposição do arquiteto e urbanista mexicano Contreras sobre o problema da habitação popular, Freyre ratificaria que a solução para isso não seria a construção de prédios, “cortiços higiênicos”. Ele defenderia em seu ensaio que o sentido moderno, novo, atual deve ser articulado a um tradicionalismo. Relação essa também pactuada pelos baianos. O argumento de Freyre demonstra essa proximidade:

É a idéia que no Brasil sempre sustentamos, eu e outros “regionalistas” e “tradicionalistas”: é a idéia que Contreras sustenta no México contra os adeptos de um “coletivismo de habitação” ao qual o mexicano só se ajeitaria deixando de ser mexicano. E a arquitetura ou o urbanismo cujas “soluções” precisem de desnacionalizar um povo ou de destruir nele toda a força de temperamento e todas as peculiaridades de caráter e de tradição nacional ou regional para então se afirmarem, é uma temática desumana, e não uma ciência, muito menos uma arte social, que se harmonize – como toda a boa arte social – com os desejos, os gostos, as atitudes, primeiro de um grupo ou de uma região, e só depois – e por si mesma, se tiver condições naturais e culturais de expansão – com os desejos, os gostos e as atitudes do chamado “todo universal” de que tanto falava o nosso Graça Aranha¹²⁰.

Também no sentido de debater aspectos referentes à modernização em detrimento de construções centenárias, os intelectuais baianos centrariam a discussão em torno da demolição

¹¹⁹ Cf. Ricardo Berzaquen de ARAÚJO. *Guerra e Paz: 'Casa-grande & senzala' e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 159.

¹²⁰ Gilberto FREYRE, “Região, tradição e casa”. In: *Região e tradição*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Gráfica Record Editora, 1968, p. 220.

da Igreja da Sé, em Salvador, em favorecimento da companhia *Light*. Jorge Amado foi um fervoroso crítico à atitude do arcebispo da Bahia que, segundo os defensores da tradição, recebera uma quantia considerável, durante as negociações, da referida companhia para que aprovasse a demolição da igreja antiga. Assim, a antipatia à modernidade se firmava¹²¹, mas os trilhos do bonde do progresso passariam ilesos às pedras da Igreja que, segundo os defensores da modernização, atingiam os transeuntes inadvertidos.

O processo de alargamento das avenidas, as modificações na arquitetura, a higienização dos bairros eram acompanhados por exclusão daqueles que, marginalizados, precisavam trabalhar naqueles espaços ou morar próximo ao seu ambiente de trabalho. Tanto o processo de higienização, com a ação do Estado e dos agentes de vacinação, quanto o ato de expulsar a classe trabalhadora para os pontos mais distantes ou morros refletem o valor da elite daquele capitalismo tardio: feria os olhos à modernidade a fealdade do povo, seus molambos e mocambos, seus quitutes, seu cheiro, sua presença, enfim. Na Bahia também se discutia sobre esses “indesejados”, como as notas sobre a rua Chile, conforme registramos. Ainda sobre a demolição da Igreja da Sé, Hermes Lima, em velada crítica a São Paulo, informa que na corrida da modernização acelerada, sem *status* de preservação, a velha cidade da Bahia não deve render-se a “preocupações niveladoras das terras sem histórias e sem monumento” e que “para ser uma cidade civilizada, não será necessário à Bahia demolir o antigo, pitoresco, o monumental. Será preciso, isto sim, água, luz, esgoto e calçamento em toda parte”¹²². O artigo de Hermes Lima ilustra a posição de parte da intelectualidade baiana no que diz respeito à preservação de valores tradicionais.

Assim, a maquiagem dos grandes centros do país, com palhetas com as cores da modernidade, deixa entrever as máscaras que encobriam a tentativa de afinar aqueles às condições de um mundo capitalista. E isso se reproduziria, conseqüentemente, na arte. Forjava-se uma literatura que atendesse às necessidades de uma elite, mas sem a aura de elevação: premiam-se os temas próximos, pincelando, na outrora pureza da poesia, o lugar

¹²¹ Cf. Anexo II Hermes LIMA, “Atentado à tradição”, *A Luva*, n. 85, 18 nov. 1928.

¹²² Cf. Hermes LIMA, “Atentado à tradição”, *A Luva*, n. 85, 18 nov. 1928.

comum do cotidiano, o clichê, a *blague*. A uma nova postura da sociedade e a uma troca de posicionamento, que não significa troca de poder, das classes abastadas, havia a necessidade de uma arte que as representassem.

A correspondência entre sociedade e arte, a relação no Modernismo com uma releitura do país, ainda sob o estigma da busca da nacionalidade – com facções que caminhavam para soluções políticas e que mascaravam, muitas vezes, um projeto autoritário¹²³, e outras que aliavam as imbricações de estética e história – tentavam compreender o sentido das peculiaridades da nação e suas implicações com um estado mais geral. Estado este relacionado à identidade da América Latina ou ao resto do mundo.

O brasileirismo com viés autoritário traria um discurso de um modernismo, cuja base seria a harmonia, o inovar sem destruir? E em quê o outro projeto de Modernismo, com o demolir bases de uma arte considerada por eles velhaca, realmente diferia dos princípios da outra facção, visto que havia manutenção de estruturas de poder e participação de uma elite? Embora, em seus discursos, o popular era, pelo menos em tese, elevado à categoria imprescindível de reformulação da arte e da sociedade? Enfim, de que maneira a Macondo brasileira poderia se beneficiar dos peixinhos de ouro do capitalismo e transformar o sonho de Buendía na realidade de uma América em busca de sua peculiaridade, mas com a experiência de outra fonte? E de que forma a Bahia, orgulhosa de suas tradições coloniais, poderia aceitar um modelo que viria de encontro as suas raízes?

1.2 Ideias de continuidade e renovação no Modernismo brasileiro

“Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos” (Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 2001).

¹²³ Antonio Arnoni PRADO, 1922, *itinerário de uma falsa vanguarda*: os dissidentes, a Semana e o integralismo: “nacionalismo e cosmopolitismo em um mesmo processo de contenção: interesse das elites em anular os desequilíbrios regionais e diluí-los no projeto ideológico de unidade nacional; cacoete europeizante da burguesia ilustrada em ascenso para impor às reformas um modo de ruptura que não chegava ao antagonismo”.

Delineamos em várias passagens que a invocação no imaginário brasileiro e na História Literária do Modernismo remete, de forma recorrente, à ruptura radical com um passado considerado bolorento. Com isto, configuram-se como elementos para se libertar do passadismo a inovação estética e o repensar os motivos temáticos como forma de diálogo com a ordem mundial: o ‘espírito moderno’ é estar, assim, em sintonia com o progresso, o contato com os centros, com o que há de mais avançado, e que possa desobstruir a carroça do atraso para que o bonde do desenvolvimento transite sem problemas. Entretanto, Roberto Schwarz aponta de forma mais incisiva os meandros de uma mudança interessada por parte de alguns modernistas. Sob a capa da linguagem inovadora e de temas do progresso, muitos pretendiam dissimular um interesse da elite. Os diversos manifestos surgidos desde aquele marco da Semana de 1922 revelavam aquelas perspectivas, e a ligação de membros do Modernismo do Sudeste e de outras regiões a uma elite já foi traçada por muitos estudiosos. Esse elo retira o caráter desinteressado na transformação da arte pelo simples reconfigurar a atmosfera de museu da arte brasileira e o próprio diálogo acima referido mostra-nos tal faceta.

Desvinculada das opções de progresso após o deslocamento do centro político-econômico para o Sudeste cafeeiro, e assentada sobre as bases de uma tradição histórica colonial, a Bahia demonstraria uma base distinta de elaboração artística concernente ao Modernismo. Seus valores constituintes não eram afinados aos capitalistas, cujo postulado consiste em que “o mercado é o estruturador da sociedade e o motor da história”, mas, sim, naqueles pautados nas instituições: “são os valores modernos não mercantis, não capitalistas que, corporificados em instituições (a democracia de massas, a escola republicana, as igrejas, a família cristã etc.), põem freios ao funcionamento desregulado e socialmente destrutivo do capitalismo (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 606). Assim, compreendemos a recorrência nos textos de Carlos Chiacchio, da defesa das instituições. Fato este que também nos insta ao entendimento da diferença entre as regiões no que diz respeito ao Modernismo: em São Paulo os valores prementes iam ao encontro de uma sociedade industrial, tendo o mercado como elemento para desenvolvê-la. Em Pernambuco, a leitura modernista da ala de Gilberto Freyre é mais próxima da baiana e diversa da realizada por Joaquim Inojosa, que se relaciona com o

grupo paulista. O autor de *Região e Tradição* assim se expressa quanto aos riscos de o Nordeste fazer a industrialização nos moldes de São Paulo, contabilizando com isto, os riscos de se destruir os valores da tradição:

O progresso pela mecanização, nós todos sabemos que nos é indispensável. Mas nenhum de nós deve esquecer que semelhante mecanização é muitas vezes destruidora do que há de melhor na tradição, no caráter, na personalidade de um povo ou de uma região. Receio que em certas áreas de São Paulo, por exemplo, o progresso mecânico tenha se feito sentir mais como um destruidor de valores característicos da região e de sua gente do que pelo fato – fato evidente e inegável – de ter enriquecido aquela parte do Brasil de valores novos (FREYRE, 1968, p. 247).

A distância de pensamento em relação ao ideal desejado por Inojosa é atestada em carta de Aloysio de Carvalho Filho, partícipe do grupo ligado a Chiacchio. Em resposta a um opúsculo enviado por Inojosa, o emissor ratifica uma atitude de reserva:

Confesso-lhe que, de minha parte, ainda ponho restrição à celebrada renovação, e, principalmente, pela forma de todo inábil porque vem sendo propagada.

A literatura, ao meu desvalioso opinar, tem que envolver. É fatal. Nunca, porém, para o grau em que a colocam alguns dos chamados futuristas, exagerados e desconhecidos por tal maneira, que, longe de atraírem prosélitos, somente conseguem afugentá-los¹²⁴.

Ao fazer um balanço das influências do Modernismo de São Paulo por todo Brasil, anos mais tarde, Inojosa aponta que os “futuristas, exagerados e desconhecidos” apontados pelo autor da carta provavelmente sejam referências a Mário de Andrade e a Oswald de Andrade¹²⁵. Qual futurismo, entretanto, seria esse, cujas propostas os próprios futuristas,

¹²⁴ Aloysio de CARVALHO FILHO, carta enviada a Joaquim Inojosa, datada de 20 out. 1924. In: *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*, 1975, p. 276-7.

¹²⁵ Joaquim INOJOSA. “Influências”. In: *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*, 1975, p. 276-7:

segundo Aloysio de Carvalho Filho, desconheciam? Seria o que tivesse base nas fontes nacionais? Ou consonante às apropriações de “palavras em liberdade” e outras expressões vinculadas à importação de fontes europeias? É perceptível, no Brasil, uma tentativa de correspondência entre essas questões, como, por exemplo, a antropofagia literária de Oswald de Andrade que, segundo Lúcia Helena¹²⁶, associa-se a fontes pré-coloniais brasileiras, rebatendo a leitura recorrente de uma mera importação de modas vanguardistas europeias. Maria Eugênia Boaventura observa que o grupo carioca ligado a Graça Aranha – e aqui destacamos isto pelo fato de o grupo baiano, vinculado a Chiacchio, ressaltar semelhança de ideias com algumas vertentes do Modernismo do Rio¹²⁷ – tecia críticas ao *Manifesto Antropófago*, a *Miramar* e ao *Pau Brasil*, principalmente no que estas obras apresentavam quanto a ideias nacionalistas e ao primitivismo. Porque poucos foram os que estiveram abertos ao “caráter transformador e inventivo dessas duas obras”¹²⁸.

Para os tradicionalistas dinâmicos, esta feição do pensar o modernismo não se enquadrava com as bases da sua lógica, visto que aquele tenderia a uma vida social moderna caracterizada pelo individualismo, sem valores morais coletivos. Deste modo, aos adeptos do tradicionalismo, a leitura seria a partir de uma manifestação menos inventiva, porém mais sólida:

“[...] Ora, acontece que *Mauricéia* revelava ideias e nomes novos, mesmo aqueles que na carta sobre *A Arte Moderna*, Aloysio de Carvalho Filho iria quase censurar [...].

A referência pareceu-nos clara aos nomes de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que eram os exagerados e desconhecidos citados nas duas referidas publicações”.

¹²⁶ Lúcia HELENA. *Totens e tabus da modernidade brasileira*: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Universidade Fluminense, 1985, p. 163.

¹²⁷ No ensaio “Da Conferência: Inteligência Brasileira”, publicado em *A Luva* (n.40, 15 nov. 1926), Renato Almeida, baiano de Santo Antonio, mas radicado no Rio de Janeiro, partícipe do grupo de Graça Aranha e diretor da revista *Movimento Brasileiro*, assinala as transformações artísticas brasileiras, com a defesa da arte como libertação, fosse esta na forma ou nos motivos. Renato Almeida marca os traços da literatura modernista do Sudeste, mas com tom próximo daquilo que pudesse ser aceito pela mentalidade baiana, como a forma como o movimento se deu no Rio de Janeiro.

Ramayana de CHEVALIER, “Quando se quer lutar”, *Arco & Flexa*, n.1, nov. de 1928, p. 23. A propósito do lançamento da revista, este colaborador afirma: “No Rio, *Festa* a nossa irmãzinha de luta e de idéia traz consigo toda a síntese do são e positivo princípio de refazimento [...] nacionalização, brasilidade, patriotismo puro, o que fez *Festa*. [...] Isso fará *Arco & Flexa*”.

¹²⁸ Maria Eugênia BOAVENTURA, “Mundo sem porteiras”. In: *O salão e a selva*: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995, p. 95.

A inteligência baiana não é uma diversificação da inteligência brasileira. Antes é a que mais caracteriza a nossa inteligência total. As resistências que se costumam ericar contra as inovações de toda a ordem, se de um lado podem ser argüidas de pasmaceira, retrogradação, emperramento, de outro devem ser consideradas como índices do conservantismo necessário à unidade perene da família nacional, aqui nutrida dos hábitos e tendências, que se renovam, mas não se extinguem, gerados, radicados, implantados, no seu longo e profundo sulco da história¹²⁹.

Há, de certa maneira, uma justificativa localista nesta abordagem de Chiacchio. No Nordeste brasileiro visível é, como constata Sérgio Buarque de Holanda, aquela formação, pelos portugueses, de uma ‘civilização de raízes rurais’; e na segunda década do século XX ainda persistia o fato de que “a entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública”¹³⁰. Interessa aqui analisar, inclusive, o fundamento sociológico da maneira de ser do baiano nas solitudes cotidianas e que, atualmente, ainda são tidas como caracterização do homem daquela localidade, em nítida correspondência ao ‘homem cordial’.¹³¹ Em prefácio ao *Raízes do Brasil*, Antonio Candido observa que esta faceta trabalhada pelo autor elucida posturas diferentes de regiões com desenvolvimento citadino daquelas outras cuja afabilidade aparente é fruto da lógica familiar e do personalismo: “O ‘homem cordial’ é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas dos grupos primários”¹³².

¹²⁹ CARLOS CHIACCHIO apud Dulce MASCARENHAS, *Carlos Chiacchio: homens & obras*. 1979, p. 59.

¹³⁰ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Herança rural”. In: *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 73; 82.

¹³¹ “O ‘homem cordial’ não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem ao ritualismo da polidez”. Antonio CANDIDO. “O significado de ‘Raízes do Brasil’”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

¹³² “Formado nos quadros da estrutura familiar, o brasileiro recebeu o peso das ‘relações de simpatia’, que dificultam a incorporação normal a outros agrupamentos. Por isso, não acha agradáveis as relações do Estado, procurando reduzi-las ao padrão pessoal e afetivo. Onde pesa a família, sobretudo em seu molde tradicional, dificilmente se forma a sociedade urbana de tipo moderno”. Antonio CANDIDO. “O significado de ‘Raízes do Brasil’”, 2003, p. 16-7.

Presa a uma 'tradição ibérica' que dependia 'essencialmente das instituições agrárias'¹³³, não era de se estranhar que a Bahia ainda estivesse envolta, pelo menos até a década de 1940, em valores típicos da aristocracia rural. O Sudeste, por sua vez, com a valorização do café, já traçava a urbes dentro de um novo estilo favorecido pela exploração do produto e consequente industrialização¹³⁴. Assim como o açúcar, o café era também agrário-exportador, mas a diferença é que este teria certa estabilidade na produção e, portanto, na comercialização. Além disso, o período de maior desenvolvimento da economia cafeeira se dá exatamente quando a mão-de-obra torna-se classe, exigindo uma produção específica para a camada trabalhadora. Esta também é consumidora dos bens culturais e os textos direcionados a esse público não deixam de ter o propósito de formar valores ou moldar aquele público a estes. Isso tudo proporcionaria ao centro dependente da economia cafeeira um público citadino e consumidor de uma arte específica, voltada e produzida para ele.

Assim, na região Sudeste houve “aniquilamento das raízes ibéricas de nossa cultura para a inauguração de um estilo novo”. Diante dessa constatação do autor de *Raízes do Brasil*, Candido afirma que “esta transformação tem como episódio importante a passagem da cana-de-açúcar ao café, cuja exploração é mais ligada aos modos de vida modernos”¹³⁵. Assim, o período da chamada República Velha caracterizou-se pelo predomínio incontestado dos grupos agrários, sob a hegemonia dos cafeicultores paulistas¹³⁶, ponto este diferenciador de matizes modernistas entre as regiões brasileiras. Nuanças conflitantes, sim; excludentes, nem tanto: alguns veios estéticos e ideológicos divulgados pelos mentores das manifestações modernistas

¹³³ Antonio CANDIDO. “O significado de ‘Raízes do Brasil’”. In: Sérgio Buarque de HOLANDA. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 18.

¹³⁴ Cf. Sérgio Buarque de HOLANDA. “Nossa revolução”. In: *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 173: “É interessante notar que o desaparecimento progressivo dessas formas tradicionais coincidiu, de modo geral, com a diminuição da importância da lavoura do açúcar, durante a primeira metade do século passado, e sua substituição pela do café”.

¹³⁵ Antonio CANDIDO. “O significado de ‘Raízes do Brasil’”. In: Sérgio Buarque de HOLANDA. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 18.

¹³⁶ Cf. Sônia Regina de MENDONÇA. “Estado e sociedade: a consolidação da república oligárquica”. In: Maria Yêdda LINHARES (coord.). *História geral do Brasil: da colonização portuguesa à modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 229.

na Bahia têm pontos de contato com as linhas de pensamento dos modernistas de São Paulo, como o nacionalismo crítico, o redescobrimento do Brasil, entre outros¹³⁷.

Não podemos descartar, porém, que o entrelaçar de movimentos literários e as particularidades regionais não poderiam estar dissociados da crise que afetava economicamente a fração açucareira da oligarquia nordestina e, conseqüentemente, a elite intelectual ligada à tradição¹³⁸. Certamente, estas aparentes concepções referem-se a um grupo interessado em manter suas posições já privilegiadas na sociedade baiana e, quiçá, nordestina. Carlos Guilherme Mota, em estudo sobre cristalização de ideologias da cultura brasileira no discurso de Gilberto Freyre, principalmente quanto ao aspecto regional, indica que esse aspecto mascara relações de dominação no Brasil e encobre, no retorno às raízes, uma leitura desejosa do antigo poder que se esgarçava à época:

O grande relevo dado ao regionalismo deve ser apreciado no contexto de transição em que foi produzido: as diversas oligarquias regionais vendo contestado seu poderio pelos revolucionários de 1930, portadores de um projeto nacional, e com os quais, em certo grau, e conforme a região, souberam estabelecer uma política de compromisso. Obras como *Casa Grande & Senzala*, produzida por um filho da República Velha, indicam os esforços de compreensão da realidade brasileira realizados por uma elite aristocratizante que vinha perdendo poder. À perda de força social e política corresponde uma revisão à busca do tempo perdido. Uma volta às raízes. Obras como essa, de alta interpretação do Brasil, produzidas pela vertente ensaística, na verdade *encobrem*, sob fórmulas “regionalistas” e/ou “universalistas”, o problema real que é o das relações de dominação no Brasil (MOTA, 2008, p. 98).

Desta maneira, em Gilberto Freyre configura-se, como também apontamos há pouco em Chiacchio, uma linhagem de pensamento localista nas interpretações sobre o Brasil. “Busca do tempo perdido”. Assim era a harmonia defendida pelo grupo baiano tradicionalista dinâmico: dissolvia-se o embate passado e presente, com registro deste para releitura daquele

¹³⁷ Cf. Monalisa Valente FERREIRA, *Luva de brocado e chita: modernismo baiano na revista A Luva*. [Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária], Campinas, Unicamp, 2004, p. 124.

¹³⁸ Cf. Moema D’ANDREA, *A tradição re(des)coberta...*, 1992, p. 91-2.

passado ainda idealizado, como forma de fixação do mesmo¹³⁹. Luís Bueno, em tese sobre a história do romance dos anos 1930, ao analisar algumas obras com tema sobre a decadência açucareira, e que revelam certa nostalgia do tempo áureo, observa que, muitas vezes, isto não era fruto simplesmente da busca do passado, mas a tentativa de sua fixação no presente. Fixação esta que, diga-se de passagem, revelava uma visão de mundo: a harmonia, a ordem seria o rebuço de uma elite desejosa de manutenção de valores, com poder de mando, contrária a deslocamento de produto econômico e mudanças tidas como radicais¹⁴⁰.

Na perspectiva da compreensão das distinções da sociedade tradicional em relação à industrial, Novais refina o contraponto entre duas leituras socioeconômicas com uma observação acertada sobre a classe dominante e sua ascensão e declínio econômico em duas regiões específicas: uma leitura de Caio Prado Jr., e sua análise das potencialidades futuras do país, e a outra, de Gilberto Freyre, com o passado como elemento necessário para se restaurar as forças deste mesmo país, sendo, na visão de Novais, a primeira utópica e a segunda nostálgica. Podemos, de certa forma, entender as diferenças de atitude no Nordeste quanto ao movimento modernista do Sudeste: havia, na primeira região, o tradicionalismo como elemento vital para se pensar o Brasil e que teve, no Congresso Regionalista, a defesa de Gilberto Freyre e, na Bahia, o *tradicionalismo dinâmico*. Representam, portanto, formas que tiveram ramificações em outros Estados do Nordeste, propagadas por uma elite decadente que tentava manter-se na nostalgia de um passado faustoso¹⁴¹.

¹³⁹ Luís Bueno de CAMARGO. *Uma história do romance brasileiro de 30*. [Tese de doutoramento em Teoria e História Literária]. Universidade Estadual de Campinas, IEL. Campinas, 2001.

¹⁴⁰ O uso recorrente de citações de Voltaire pelos tradicionalistas dinâmicos indica a tendência destes em defender uma pretensa harmonia. Afinal, “o melhor dos mundos possíveis”, na voz de Pangloss, destaca aquele pensamento: “Leibniz não podia deixar de ter razão quando afirmou que a harmonia preestabelecida era a coisa mais bela do mundo” (VOLTAIRE, 2001, p. 119). O próprio Chiacchio, no artigo “A paz não existe” (*A Luva*, n. 92, 31 maio 1929) registra: “Tenhamos, apesar de tudo, confiança no futuro. Aqui é que intervém com vantagens, pelo menos morais, o malsinado otimismo de Pangloss. Porque só na imaginação dos contemplativos desinteressados é possível existir a paz, a divina paz dos mundos cor de rosa...”.

¹⁴¹ Fernando A. NOVAIS. “Sobre Caio Prado Jr.”. In: *Aproximações: estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosacnaif, 2005, p. 293: “Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre formam um curioso contraponto. Ambos se ligam às classes dominantes, de duas regiões que entretanto evoluem de forma divergente. Se, em São Paulo, pode-se pensar num declínio do estilo aristocratizante de uma elite da camada dominante, esta como um todo está em franca ascensão econômica; no Nordeste, ao contrário, a decadência econômica faz declinar inexoravelmente o peso de suas elites no conjunto da nação. Gilberto Freyre, talvez por isso, analisa sempre o Brasil a partir de seu

Neste sentido, para estabelecer, por exemplo, quem, no Nordeste, seria um tradicionalista dinâmico, Chiacchio elege, além de Eugênio Gomes, José Américo de Almeida, com *A Bagaceira* – porque esta obra representaria, para o crítico, uma genuína criação nacional. Isto, talvez, por ela entrecruzar a tradição e as soluções inovadoras de um grupo da elite decadente nordestina, na tentativa de sobreviver ao caos que se instaurou na economia. Gilberto Freyre também seria contemplado como um tradicionalista dinâmico, isto porque, e nada mais evidente, como assinala Dulce Mascarenhas: “Não é demais que se acrescente agora a simpatia do crítico baiano por Gilberto Freyre. O movimento regionalista do Recife seguiu uma linha que só poderia ter sido aplaudida por Chiacchio”¹⁴². Portanto, ambos seriam contrários à posição modernista em Recife, liderada por Joaquim Inojosa.

Assim, na Bahia e em Pernambuco, aqueles intérpretes nordestinos valorizavam ainda marcas de sentido de mando, nostalgias do tempo passado e tentavam, em uma sociedade em crise, ajustamentos possíveis diante de uma nova configuração. No caso de Freyre e de Gomes, suas produções ensaístas, em maior ou menor grau, apresentariam os elos com um passado de dominação e isso se refletiria em suas participações em atividades culturais e políticas, com as ambiguidades – talvez propositais – perceptíveis, inclusive, ao largo da ditadura¹⁴³. Roberto Schwarz¹⁴⁴ equaciona com paralelos ao governo Goulart, as formas de que

passado, isto é, daquilo que deixou de ser; Caio Prado Jr., ao contrário, pensa sempre o país pelas suas potencialidades, isto é, pelo que ele pode vir a ser. Se esta visão pode considerar-se utópica, a primeira é certamente nostálgica”.

¹⁴² Dulce MASCARENHAS, *Carlos Chiacchio: homens & obras*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, v. II.

¹⁴³ “[...] a presença do autor em várias frentes de atividade cultural e política (Conselho Federal de Cultura, Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco, convidado para ministro da Educação no governo Castelo Branco, elaborador do programa para a Aliança Renovadora Nacional, a Arena), não permite a desclassificação do problema da análise crítica da ideologia gerada pelo autor: uma espécie de *gommage des contradictions réelles*, para usar a expressão de Régine Robin.

“Após o golpe militar de 1964, recebeu convite do presidente Castelo Branco para ser Ministro da Educação. Como colocou a condição de que todos os reitores e conselhos universitários deveriam ser demitidos, não chegou a ocupar o posto. Foi igualmente convidado para Embaixador do Brasil junto à França, mas recusou o convite para não sair de Apipucos”. Carlos Guilherme MOTA. “Cristalização de uma ideologia: a ‘cultura brasileira’”. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 93-122.

¹⁴⁴ O texto foi escrito, segundo o autor, entre 1969 e 1970.

se revestiam o governo de 1964 e que explicam ideologicamente os intercursos, diretos ou indiretos, de Gilberto Freyre e de Eugênio Gomes nesse processo:

Já no pré-golpe, mediante forte aplicação de capitais e ciência publicitária, a direita conseguira ativar politicamente os sentimentos arcaicos da pequena burguesia [...].

No conjunto de seus efeitos secundários, o golpe apresentou-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado; a revanche das províncias, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc [...]. Depois de 1964 o quadro é outro. Ressurgem as velhas fórmulas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de *passe-partout* para a afetividade e de caução policial-pedagógica a quem fala.

[...] o que se repete nestas idas e vindas é a combinação, em momentos de crise, do moderno e do antigo; mais precisamente, das manifestações mais avançadas da integração imperialista internacional e da ideologia mais antiga – obsoleta – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas tradições.

Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 1964 – um dos momentos cruciais da Guerra Fria – firmou-se pela derrota deste novimento, através da mobilização e confirmação das formas tradicionais e localistas de poder [...]. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. Nestas condições, em 1964 o pensamento caseiro alçou-se à iminência histórica (SCHWARZ, 2008, p, 82-87).

Embora Carlos Guilherme Mota indique os perigos do ensaísmo, principalmente do caminho interpretativo de Gilberto Freyre, devemos acentuar que, como destacou com justeza Antonio Candido no que tange ao problema de interpretação do Brasil, os ensaios da década de 1930 revelam uma nova maneira de ver as questões brasileiras a partir de dentro e que, apesar de todas as ressalvas e contendas, a escrita inconfundível de Freyre revelou “um caso

raro de pensador e sociólogo aristocrático [...] quebrando tabus e propondo um modo desabusado de ver as coisas”¹⁴⁵.

O ideário modernista utilizado por escritores baianos na década de 1920 revela-nos, portanto, um discurso próximo ao do “modernismo da ordem”¹⁴⁶. Este em avanço no Rio de Janeiro desde a preparação anterior ao movimento por parte de Elísio de Carvalho, pois “entre outras coisas, é justamente a ‘disponibilidade para a contestação sem ruptura’ que aproxima ideologicamente os tradicionalistas nordestinos dos ‘modernistas da ordem’”¹⁴⁷. Lafetá¹⁴⁸ afirmara, em estudo sobre a crítica de Tristão de Athayde, que o passado estático idealizado, a ordem tradicional, possui um poder de fascinação para a ideologia de direita. Ordem esta que ocasiona uma “posição de insensibilidade face às mudanças sociais”¹⁴⁹. Posição esta disseminada por Chiacchio. Esse crítico declara, no manifesto da revista *Arco & Flexa*, que “envergonhamo-nos da tanga, do arco e da flexa, porque nos fascina a máscara, o florete e a luva”¹⁵⁰, porém, é evidente, ao lermos os seus textos, a eleição dos três últimos elementos como sustentáculo de seus ideais harmônicos.

¹⁴⁵ Antonio CANDIDO, “Aquele Gilberto”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 82-3.

¹⁴⁶ Antonio Arnoni PRADO, *1922: itinerários de uma falsa vanguarda*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹⁴⁷ Moema Selma D’ANDREA, *A tradição re(dê)scoberta...*, 1992, p. 91-2.

¹⁴⁸ João Luís LAFETÁ, “Os termos da reação”. In: *1930: a crítica e o modernismo*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 104-5.

¹⁴⁹ João Luís LAFETÁ, “Os termos da reação”. In: *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 105.

¹⁵⁰ Jorge Schwartz, ao apresentar as revistas com programas modernistas, observa que nessa introdução de Chiacchio no primeiro número da revista *Arco & Flexa*, apesar do tom agressivo, o periódico “se caracteriza por uma maioria de poemas de tendências romântico-simbolista”. Schwartz, entretanto, faz uma aproximação de um poema de Chiacchio com a obra de um escritor paulista que Chiacchio não se intimidava de criticar: Mário de Andrade. Assim, para Schwartz, naquela revista “as poucas exceções pertencem à própria poesia de Chiacchio, como o longo poema ‘Evoé- Motivos de Carnaval’, cujos versos livres e temas arlequinais lembram *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade. O poema chega até a incluir reflexões metalingüísticas: ‘Hoje, o poeta é instantâneo/ E não rima’, ou expressões de cunho marinettiano: ‘A turba, elástica, moderna, futurista’”. In: *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008, p. 288. No entanto, se associarmos esse poema aos artigos de Chiacchio sobre o movimento, perceberemos que naquele poema há mais de tom sarcástico ao futurismo e a um tipo de poeta, “instantâneo” do que um afinar-se aos propósitos daquela vanguarda. Jorge Schwartz faz, no entanto, uma aproximação acertada de *Noturno Bahiano*, de Eurico Alves, a uma influência mariodradina. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008, p. Eurico Alves, ao contrário da maioria dos modernistas baianos, apresenta poemas muito próximos da estética paulista. Cf. Monalisa Valente FERREIRA, *Luva de brocado e chita: modernismo baiano na revista A Luva*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2004.

Portanto, um exemplo claro de modernistas da ordem, seguindo a trilha daquela falsa vanguarda, seria o próprio Carlos Chiacchio, na apresentação de suas teorias, e Eugênio Gomes, em sua produção literária. Desta forma, o Modernismo nos moldes de Paris não era visto com satisfação, identificando-se a Bahia com as raízes do Modernismo hispano-americano, que se espalhara para outras partes com uma linhagem simbolista. Otto Maria Carpeaux, referindo-se à primazia do Modernismo parisiense, informa que “ninguém o confundirá com o chamado ‘Modernismo’ hispano-americano (e depois espanhol), que foi a forma ibérica do Simbolismo e grande obstáculo à entrada do ‘verdadeiro’ Modernismo na Espanha e nas Américas”¹⁵¹. Chiacchio, quando dá a prioridade da divulgação do futurismo ao espanhol Alomar, observa que a vertente hispânica seria mais condigna ao pensamento do povo brasileiro do que as modalidades advindas de outros centros europeus. Entretanto, Chiacchio parece preso à discussão das origens do futurismo em meado da primeira década do século, na Espanha, do que a ocorrência das manifestações modernistas entre 1920 e 1930 nesse espaço. Assim, quase no início de 1930 ele ainda debatia o sentido do futurismo.

Aqui não nos interessa acentuar se foi a escola de Paris, ou Alomar, em 1904, ou muito menos Marinetti, cinco anos após aquele, que primeiro penetrou, difundiu e aplicou os ideais modernistas, e, sim, compreender porque alguns espaços fomentavam ou absorviam uma ideia e não outra. Nesse sentido, podemos nos remeter a algumas ilustrações. Os intelectuais baianos, em análises de produções consideradas modernistas, repeliam a identificação com elementos de origem europeia que os paulistas acederam. Em resenha do livro do escritor baiano Alberto Rabello, *Os Contos do Norte*¹⁵², Agenor Almeida reafirma aquela aversão à influência estrangeira: “[Alberto Rabello] escreveu um livro que é um atestado de que já é possível escrever-se no Brasil, alguma coisa completamente livre das malditas transplantações exóticas e da ‘permeabilidade’ aos produtos e detritos das civilizações estrangeiras”. O articulista demarca, em seguida, a diferença em relação aos paulistas – mais precisamente a Oswald de Andrade e a seu manifesto – que, segundo ele, aderiram àquelas transplantações.

¹⁵¹ Otto Maria CARPEAUX, *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

¹⁵² Agenor ALMEIDA. “Livros ou telas?”. *A Tarde*, 07 jan. 1928.

Assim, *Os Contos do Norte* “representam uma reação sadia contra uma tendência modernista, que outra coisa não é que a nossa submissão boçal e instintiva de todos os tempos às novidades europeias, embora seja ironicamente apelidada de *literatura pau-brasil*”¹⁵³.

Isso se evidencia ainda quando Agenor Almeida analisa também o mineiro Afonso Arinos e observa que “em produções tais não há a sede mórbida da ‘perfídia e divina liberdade’ que caracteriza os medíocres ensaios (com raras exceções) da literatura da chamada escola paulista; os seus autores compreenderam os motivos que levaram Goethe a dizer: que só a lei nos dá a liberdade”¹⁵⁴. Adverso ao apego às apropriações, às consultas exógenas, à submissão europeia, contraditoriamente nesse trecho o crítico cita um europeu, Goethe. Entretanto, a citação ao escritor alemão, ou melhor, o conteúdo desta, condiz, mais uma vez, com o pensamento de Chiacchio, visto que não admite a liberdade aos moldes de São Paulo, “pérfida”, e sim aquela regida pela lei.

Diante dessa não empatia com programas defensores de certa desordem artística, críticos de padrões tradicionais, à primeira vista poderia, desavisadamente, aproximar Carlos Chiacchio ao grupo mineiro que se reunira em torno de *A Revista* e que tinha como alguns membros Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. Este grupo também clamava uma inovação nas letras pautada na tradição. Entretanto, o redator daquele periódico adverte no manifesto-programa não desejar a tradição tumular, aquela que em nada acresceria ao movimento em termos de re-significação artística. E não se pode negar que conseguiram alcançar o objetivo. Porém, em boa parte do grupo baiano ligado a Chiacchio a produção literária, na prática, revelava ainda a prisão às fórmulas românticas, parnasianas e simbolistas¹⁵⁵.

¹⁵³ Agenor ALMEIDA. “Livros ou telas?”. *A Tarde*, 07 jan. 1928.

¹⁵⁴ Agenor ALMEIDA. “Livros ou telas?”. *A Tarde*, 07 jan. 1928.

¹⁵⁵ Um exemplo disso é quando o baiano Alexandre Passos resenha o livro de poemas *Castelo de Ilusão*, de seu conterrâneo Francisco de Mattos. Em seu texto, destaca a geração nova da Bahia e inclui, além deste poeta, “Arthur de Salles, um dos melhores poetas brasileiros; também Roberto Corrêa, vate e autor de livros escolares; Carlos Chiacchio, poeta de escólo e cronista de arte [...]”. Em *Terra Brasileira*, uma das partes do livro de poesia de Francisco de Mattos, figura um poema denominado *Princesa das Montanhas*, exemplificador daquilo que esse grupo baiano considerava novo: *ordem, trabalho, progresso* são escolhas lexicais presentes no poema e que

A *Moema*, de Gomes, apresenta, por exemplo, ainda o aprisionamento àquela “tradição tumular” e demonstra a imprecisão de uma arte modernista, cuja base, segundo Chiacchio, seria a de destituir o primitivismo antropofágico e constituir-se de “[...] simples notação tradicionalista. No melhor sentido de inquietação, brasilidade, juventude”¹⁵⁶. E essa notação, não apenas no tema, mas no uso excessivo de exclamações, é perceptível na obra de Gomes:

Monte Pascoal! Santa Cruz?
Brasil!!!
É a primeira missa na selva, sob as árvores enfolhadas de novo
Terra de Santa Cruz
Deixa-me por o ouvido no teu chão
Para ouvir o rumor profundo desse colo músico
Onde fervilha o enxame subterrâneo
*Das pepitas de ouro*¹⁵⁷.

O que existia, na verdade, era uma aplicação confusa de termos e significações de *moderno* e *modernista*. Revestindo-se de *moderno*, muito artista brasileiro aproveitava a sua matéria artística sem refletir sobre a verdadeira representatividade do que fosse uma mudança na criação literária. Tal transformação só seria possível com um olhar interpretativo da realidade brasileira, pois como mudar sem conhecer os liames de uma tradição – afortunada ou não – e das possibilidades de aproveitamento do novo, antropofagicamente ou não? Muitas vezes os arremedos de criação não passavam de uma tentativa de estar inserido no calor da hora sem nem se aperceber de quais os reais motivos de se compreender a configuração de uma realidade histórico-literária. Aquela confusão, no intitulado grupo modernista baiano, tentando uma fórmula harmônica revela, de certa forma, uma defesa de permanência de valores, sem debruçar-se de maneira mais sistemática no que seria modernista.

podem ser associados aos mesmos motivos de um pensamento conservador de um Otávio Viana e outros. Cf. Alexandre PASSOS. “Castelo de Ilusão”. *A Luva*, n. 73, 15 maio 1928.

¹⁵⁶ Carlos CHIACCHIO. “Tradicionalismo dinâmico”. *Arco&Flexa*, n.1, Nov. 1928, p. 8.

¹⁵⁷ Eugênio GOMES. *Moema*. Salvador: Progresso, 1928.

Se representava a luta contra a nova ordem capitalista, destruidora das tradições mais caras, ou um unir o progresso àquelas sem tensões, o embate na literatura, entretanto, não se mostrou eficaz, naquele espaço, pelo resultado de defasagem que se fazia sentir nas produções poéticas. João Alexandre Barbosa bem pontuou que “são modernos aqueles modernistas que criaram condições indispensáveis para uma reflexão acerca das relações referidas entre realidade e representação, abrindo o espaço para uma outra e fundamental passagem”¹⁵⁸. Diante disso, a pretensa articulação de tradição e dinamismo criador instaurava-se apenas no plano estético, sem perceber que modernidade em literatura, como bem observou aquele crítico, consistia na nada fácil articulação entre metalinguagem e história.

Muitas vezes intelectuais defendiam ideias que, em uma leitura descuidada e/ou superficial, poderiam ser tomadas como anarquistas, modernistas, inovadoras, revolucionárias. Sem as mudanças no plano estético, sem o caráter de invenção ou reinvenção da linguagem que se percebeu nos escritos dos primeiros modernistas do Sudeste¹⁵⁹, o Modernismo baiano seria revolucionário? Ou reformador? Aqueles mentores eram “travestidos de radicais intransigentes e dispostos a dissimular, sem titubeios, o compromisso inequívoco que sempre os amarrou à ideologia dos valores dominantes”¹⁶⁰. Como analisa Antonio Arnoni Prado, no Rio de Janeiro o conservadorismo escondia-se sob a máscara de renovação no pensamento de muitos que antecederam ou participaram do movimento modernista. Tal seiva transcorreu, como era de se esperar, em linhas do gênero, para uma forma autoritária de pensar a

¹⁵⁸ João Alexandre BARBOSA. “A modernidade do romance”. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 120.

¹⁵⁹ “É de se notar que, enquanto o Modernismo se dá como fenômeno primordialmente paulista, passando-se em São Paulo entre escritores paulistas, e o Regionalismo de 30 é coisa de nordestinos, como vimos, já esta outra face da moeda do romance de entre-guerras se passa no Rio de Janeiro, seja entre os nascidos ali mesmo como Octávio de Faria, ou perto como Cornélio Pena que veio de Petrópolis, migrados de Minas como Lúcio Cardoso ou da Bahia como Adonias Filho. Na capital do país, aproximam-se todos do grupo católico liderado por Tristão de Athayde, pseudônimo do influente crítico e teórico Alceu Amoroso Lima, que organizou o ideário e escreveu sobre o romance espiritualista, e pelo pensador católico Jackson de Figueiredo, criador, em 1922, – ano da Semana de Arte Moderna, da fundação do Partido Comunista, do tenentismo com os ‘18 do Forte’ – do Centro Dom Vital, no Rio, de reavivamento católico”. Walnice Nogueira GALVÃO, “Sobre o Regionalismo”, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 110.

¹⁶⁰ Antonio Arnoni PRADO. 1922, *itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes...* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 7.

sociedade. Desta maneira, Plínio Salgado, Renato Almeida, Graça Aranha, e outros, cada um a seu modo, utilizaram-se de signos de xenofobia¹⁶¹, certo verde-amarelismo, preocupação verborrágica com as questões da terra, e que, na verdade, representavam discursos velados de permanência e apego ao passado dos valores de sua classe.

Valores estes que desejavam preservados, mesmo que fosse preciso a utilização de emboços, de uma capa modernizadora. Isto é, neste retorno às raízes da nacionalidade, “muito mais do que um projeto de revisão cultural, os dissidentes põem em jogo é o afinamento da tradição no que esta tinha de mais retrógrado”¹⁶². Os textos críticos de Chiacchio revelam uma aproximação ideológica com intérpretes defensores de uma força ordenadora do Estado, da tradição nacional e que buscam um Brasil uno, integrador, como se pode verificar na obra de Oliveira Viana¹⁶³, bem como na linha moralista de Tristão de Athayde¹⁶⁴ e Jackson de Figueiredo. Este último tivera contato com intelectuais baianos, mais especificamente Carlos Chiacchio, Álvaro Reis, Xavier Marques e Pedro Kilkerry, quando estudara na Bahia¹⁶⁵ e

¹⁶¹ Oliveira Viana afirma que “dar consistência, unidade, consciência” ao povo é objetivo principal para a eficácia de uma integração social e política e, depois, fazer com que o Estado limite as consequências da ação moderna (do capitalismo). OLIVEIRA VIANA, “Psicologia política”. In: *Populações meridionais do Brasil: populações rurais do centro-sul*. 7 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987, vol. II, cap. XVII.

¹⁶² Antonio Arnoni PRADO. 1922, *itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes...* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 8.

¹⁶³ Oliveira VIANA, “Psicologia política”. In: *Populações meridionais do Brasil: populações rurais do centro-sul*. 7 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987, vol. II, cap. XVII, p. 265: “Todos os chamados movimentos de opinião, como todas as rebeliões imprevistas, que aqui se formam, exprimem e resumem sempre idéias e doutrinas estrangeiras, aspirações e reclamos de outras raças, sem o menor lastro das tradições nacionais, sem o menor traço de realidade na consciência do povo. São, por isso mesmo, transitórias e infecundas [...]. Nada há neles de nacional e brasileiro. Nenhuma alta impulsão que seja como a satisfação de uma grande necessidade coletiva. Nenhuma aspiração poderosa que busque as fontes de sua vitalidade na subconsciência da nacionalidade”.

¹⁶⁴ Tristão de ATHAYDE apud João Luís LAFETÁ. “Os termos da reação”. In: *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 94-5: “O nosso mal é nas raízes. E é nas raízes que é preciso agir. Para termos uma literatura nossa, para termos uma sociedade melhor, para termos uma política mais sadia, para termos uma economia mais justa, precisamos ter ordem em nossas idéias e disciplina em nossos sentimentos. [...] Não teremos arte, nem ciência, nem ordem social estável, se não cuidarmos de combater a anarquia primordial, religiosa, filosófica, moral, que ainda nos domina”.

¹⁶⁵ “Quando em 1909 cheguei à Bahia, disposto a cursar o 1º ano da Escola de Direito, no meio intelectual da mocidade, em que se destacavam Durval de Moraes, Carlos Chiacchio, Melo Leite, A. Damasceno Vieira, Alcides Freitas, Euricles de Matos, Galdino de Castro, Álvaro Reis, e mais alguns, uma figura havia, debatidíssima, endeusada aqui, atacada ali, mas dominante, era a de Pedro Kilkerry”. Jackson de FIGUEIREDO,

mantivera contato após a mudança para o Rio de Janeiro. De pensamento tradicionalista, conservador, apóia Arthur Bernardes por pactuar com ideias da autoridade, da ordem e da religião do mesmo.

Assim, tais aproximações com os baianos sugerem um conjunto de valores que também perpassa pela arte, haja vista que o respeito pela tradição, pelo passado, pelas instituições, presente em Jackson de Figueiredo¹⁶⁶, também é visível em Carlos Chiacchio. Ao criticar Ronald de Carvalho por este enveredar para a novidade do Futurismo, Jackson de Figueiredo demonstra sua articulação da arte a serviço da religião – aquela [arte] deveria estar “perfeitamente conforme às tradições culturais de todo mundo civilizado, quero dizer, do mundo que sintetizou a ordem intelectual helênica e a ordem prática romana, nesta ordem cristã, o mais perfeito possível, no condicionamento humano, da ordem divina”¹⁶⁷ – e o respeito àquele conjunto de valores evidencia-se. Para Jackson de Figueiredo,

a arte é um dos meios mais eficazes para o imperialismo dessa metafísica, positiva ou negativa. Eis por que me interessa. Se ela reflete ordem, equilíbrio interior, aplaudo-a, animo-a como posso. Se, pelo contrário, traduz desordem, instabilidade de consciência, insinua mórbidos desalentos ou entusiasmos artificiais, [...] acabo reagindo e combato-a. A doutrina que represento [...] é a do equilíbrio, da hierarquia das faculdades [...]¹⁶⁸.

Essa aversão ao Futurismo figuraria, conforme relatamos, também em boa parte da intelectualidade baiana. Inclusive a fonte de Chiacchio para o *tradicionalismo dinâmico*, Gabriel Alomar, defendia um ideal construtor, uma nacionalidade baseada na integração e na síntese,

“Pedro Kilkerry”. In: Afrânio COUTINHO. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, vol.II, p. 900-1.

¹⁶⁶ Cf. Afrânio COUTINHO. “Literatura e idéias morais”. In: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, vol.II, p. 885.

¹⁶⁷ Jackson de FIGUEIREDO. “Resposta a Ronald de Carvalho”. In: Afrânio COUTINHO. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, vol.II, p. 924.

¹⁶⁸ Jackson de FIGUEIREDO. “Resposta a Ronald de Carvalho”. In: Afrânio COUTINHO. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980, vol.II, p. 922-3.

com a prioridade de uma formação coletiva¹⁶⁹, sem o caráter dissoluto de poetas e escritores amantes dos *ismos*¹⁷⁰.

O caráter reformador como signo de dominação patriarcal¹⁷¹ é uma forma possível de se entender a sociedade baiana. Assim como Freyre, Chiacchio, baseado em Gabriel Alomar¹⁷², acredita que “repudiar o passado literário por espírito de reconstruções a tambor, é contrariar o sentido de cultura selecionadora”¹⁷³. Ele ainda expressa essa visão dos eleitos, seja para o exercício crítico, seja para a produção de textos de criação. Ao dizer que o crítico deveria se debruçar sobre a categoria de escritos literários, medíocres e superiores, observa quanto a estes últimos: “E digo – superioridade – porque só os raros, os eleitos, vamos dizer, os gênios são titulares de obras primas”¹⁷⁴. Para ele, os inexpressivos, “os maus”, devem ser excluídos da atividade crítica, mas os medíocres, que são numerosos, podem ser contemplados.

Essa visão já encontrara as condições ideais para germinar sob os auspícios de uma tradição. Afinal, o passado de brasões era sinônimo de penetração em espaços, um ‘abrir portas’ sem o qual o ostracismo seria a marca cruel para os desprovidos do ‘capital familiar’, portanto, a necessidade de articular aquela tradição ao discurso rebuçado em um momento em que se pedia ao país um afinar-se às ideias de progresso.

¹⁶⁹ O esforço justificável é o unificador. É a coordenação de forças colidentes em favor de uma só força nacional, uma como síntese brasileira, integrada no tipo de civilização que elegemos no concurso das letras. Essa deve ser procurada nas raízes do tradicionalismo nacional em luta com as seduções várias que nos assediam de todos os quadrantes do globo. Tradicionismo e modernismo. Eis o que se me afigura abrolhar desse movimento. Arte, do ponto de vista universal. Pensamento, do ponto de vista nacional. Ou isso, ou o dissoluto das fórmulas esdrúxulas que aí esgotam as curiosidades inquietantes dos ultramodernistas (CHIACCHIO, 1951, p. 13).

¹⁷⁰ “uma orgia desbragada das preferências exóticas, a título de dadaísmo, primitivismo, marinettismo, freudismo, e quantos *ismos* se arrepelem no desconchavo da pândega letrada que vão sacrificando talentos, cocainizando vontades”. Carlos CHIACCHIO, *Arco & Flexa*, Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1929.

¹⁷¹ “o patriarca desfruta delas [piedade e autoridade], bem como o funcionário, na função de portador de determinadas ordens, só que estas não são de caráter útil, estabelecidas pelos homens, como leis e os regulamentos da burocracia, mas sim de caráter inviolavelmente válido há tempos imemoriais”. Max WEBER, *Economia e sociedade*, 1999, p. 328.

¹⁷² Pautado em Nietzsche, o espanhol Alomar afirma que “não tem existido movimento novo que não seja decorrente da iniciativa [e universalização] das seleções”. Gabriel ALOMAR apud Héctor OLEA. *O futurismo catalão antes do futurismo*: Gabriel Alomar. São Paulo: Edusp; Editora Giordano, 1993, p. 39.

¹⁷³ Carlos CHIACCHIO, “Tradicionismo dinâmico”. In: *Biocrítica*. Salvador: Edições Ala, n. 9, 1941, p. 8.

¹⁷⁴ Carlos CHIACCHIO, “Homens & Obras”. In: *Biocrítica*. Salvador: Edições Ala, n. 9, 1941, p. 10.

Com uma dívida crescente, a Bahia estava na contramão desse progresso; entretanto, o orgulho do antigo lugar ocupado no Brasil fazia com que tentasse se inteirar na modernização e produzir, no que tange à literatura, com fito de renovação.

Portanto, a todo o momento, os intelectuais baianos, quiçá também de outras partes do Nordeste, negavam peremptoriamente o que estava sendo produzido em São Paulo, assim como rejeitavam uma possível influência deste Estado quanto à arte moderna. Achavam bizarras as produções dali advindas, como percebemos em artigos assinados, em 1928, por Chiacchio¹⁷⁵.

Os textos do rodapé¹⁷⁶ traçavam uma linha dualista entre os escritores considerados, pelo crítico, como realmente modernistas daqueles que apenas utilizavam *blague*, métodos espúrios e ridículos. Assim, os artigos tentavam definir arte moderna e demonstrar que os chamados ultramodernistas eram meros imitadores de vanguarda europeia e escreviam de forma incompreensível. Ao indicar a linha diferencial entre os movimentos do sul e do norte, Chiacchio ressalva a necessidade de aproximação com os países hispano-americanos.

¹⁷⁵ Carlos CHIACCHIO. “Modernistas & Ultramodernistas”, Jornal *A Tarde*, 1928. Mais tarde essa série de artigos foi publicada em livro.

¹⁷⁶ Carlos CHIACCHIO. “Modernistas & Ultramodernistas”, Jornal *A Tarde*, 1928.

Para a possibilidade daquela aproximação, o crítico ataca o outro parâmetro, com uma observação áspera: “a sermos europeus com Blaise Cendrars, e outros manetas vagabundos, teria sido mais interessante sermos americanos com Rubén Dario, Amado Nervo, Santos Chocano, prole luminosa de Walt Whitman, a quem o ‘Todo América’, de Ronald, acaba de aderir”¹⁷⁷. Chiacchio acreditava que a apropriação dos modelos europeus nada contribuiria à arte moderna por ser distinta da nossa cultura; assim, o modelo hispano-americano ofereceria mais ao Brasil, por estar afinado à “temperatura mental americana” e privilegiar as tendências nativistas. A rejeição às aproximações dos modernistas a valores considerados exógenos se mostra naquela frase sobre o artista Blaise Cendrars e, na tentativa de desvencilhar-se do que fosse estranho à cultura brasileira, revelava, por vezes, incompreensões dos propósitos modernistas.

Alguns anos depois, em 1936, esse crítico comete alguns exageros, como o de apresentar um critério de classificação da história literária baseada no seu *tradicionalismo dinâmico* de 1928. Segundo ele, as histórias literárias não deveriam seguir o fluxo do tempo e, sim, a história da vida. Chiacchio não desenvolve muito seu argumento, isto é, em linhas gerais propõe seu critério e lista a sua classificação. Embora válida, não percebemos força argumentativa para sustentá-la; seus critérios são exagerados, principalmente ao nomear como Modernismo as escolas realistas, parnasianas e simbolistas. Apesar de longo, vale registrar seu argumento a fim de ilustrar as ingenuidades por ele cometidas, inclusive no uso do símbolo da andorinha, largamente aproveitada em sua produção poética marcadamente simbolista:

Isso de querer medir o pensamento a cronômetros rigoristas, como a ponteiros marcantes à vontade arbitrária dos classificadores, foi sempre absurdo que me repugnou na leitura atenta das nossas histórias literárias. À história do tempo prefiro a história da vida. Já o disse. Por isso costumo traçar, sem nenhuma intenção canônica de classificação, a curva da nossa história literária – do ângulo **tradicionalista dinâmico** – pela maneira:

Contágio

¹⁷⁷Carlos CHIACCHIO, *Modernistas e ultramodernistas*. Salvador: Livraria Progresso, 1951, p. 15-6. Série miniatura, vol. 5, p.15-6.

PRIMITIVISMO	Adaptação Folclore
CLASSICISMO	Gongorismo Arcadismo Academismo
ROMANTISMO	Universalismo Folclore Regionalismo
MODERNISMO	Realismo Parnasianismo Simbolismo
ULTRAMODERNISMO	Folclore Futurismo Populismo

E, esse, um critério imposto por necessidade íntima de coordenar o incoordenável. Porque, homens & obras, se não submetem à retranca das categorias históricas. Eles são de um tempo e vão valer em outro. São tipos que desdenham as épocas. Tipos migratórios, como as andorinhas, a cata de melhores céus e melhores climas. Shakespeare, Rimbaud, Baudelaire, tantos. O método, pois, é lógico segundo a experiência crítica, solicitada antes pela história das idéias do que pelos compassos do tempo¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Carlos CHIACCHIO. “História literária”, maio 1936. In: *Biocrítica*, Salvador: Edições Ala, 1941, p. 10-1.

No sentido ainda de discutir a estética brasileira¹⁷⁹, Chiacchio observa que apenas o “instinto de nacionalidade” ou “brasileidade” poderá dar um novo rumo à literatura brasileira. Assim, critica o localismo ingênuo, principalmente quem utiliza uma máscara na caracterização dos tipos no regionalismo: “Não lembremos os inúmeros matutos falsificados que enchem os romances chamados regionalistas, desde a época romântica até os nossos dias. Nem tão pouco esses jagunços, mais ou menos estúpidos [...], mesclados de tintas estranhas dos folclores de guerrilhas ladras. Não é esse o tipo do brasileiro”¹⁸⁰. Se aquele mineiro radicado na Bahia vivesse para ver a publicação de seu conterrâneo, *Grande Sertão: Veredas*, perceberia que finalmente alguém encontrara uma matiz coerente de representar o sertanejo sem aquele ‘macaquear’ do estilo de alguns escritores – ou não a entenderia, como aconteceu com sua análise sobre *Macunaíma*.

Apesar de defender um “novo rumo” para a literatura, com essa análise o crítico reforça a preferência por uma linguagem elaborada, opondo-se ao que ele denomina a superficialidade no trato com a mesma, isto é, a presença de termos regionalistas que não representassem a universalidade, ou a síntese brasileira. À linhagem penumbrista ou espiritualista, na qual podemos inserir Chiacchio, a observação de Walnice Galvão corrobora esse aspecto: “seja como for, certamente encarnam com vigor uma reação contra a particularização do regionalismo: esse romance é *universalizante*. Por isso, manifestam horror à cor local, ao pitoresco, à exuberância dos trópicos, ao típico, à imanência de um mundo sem Deus”¹⁸¹. Chiacchio não apenas recrimina aqueles que são favoráveis a uma língua brasileira – aqui provavelmente se refere a Mário de Andrade –, mas também os escritores que transcrevem o linguajar sertanejo ou o falar dos tipos nacionais. Em sua frase, “o matuto precisa é de ser instruído, e não poetizado”, percebemos uma aproximação de Chiacchio, no campo das ideias, com Graça Aranha.

¹⁷⁹ Carlos CHIACCHIO. “Estética brasileira (modernistas & ultramodernistas)”. *A Tarde*. 07 de fev. 1928.

¹⁸⁰ Carlos CHIACCHIO. “Tradicionismo dinâmico”. In: *Modernistas & ultramodernistas*, 1951.

¹⁸¹ Walnice Nogueira GALVÃO, “Sobre o Regionalismo”, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 110.

Em discurso proferido em homenagem a Renato Almeida, o autor de *Canaã* defende a nacionalidade sem tipificações, pois deste modo não estaria, na verdade, representando o Brasil como um todo, ou o *integralismo*, no dizer de ambos, Chiacchio e Aranha. Para o primeiro:

O lado espetacular do folclore não convém à síntese brasileira. É trabalho de pura perda fazer rir as platéias com sotaques do brejo. Com esse acervo de geringonça tabaroa nada tem que ver a verdadeira estética brasileira. Falar do povo quando esse povo pensa coisa que mereça ser falada. Do contrário era admitir como valiosa quanta parvoíce se produz nas classes cultas (CHIACCHIO, 1951, p. 37).

Compreende-se a preocupação do crítico com a valorização exacerbada de aspectos da cultura brasileira e a migração destes para a literatura de maneira irrefletida. Vale o registro do pensamento similar de Graça Aranha, em uma crítica direta ao Romantismo como defesa ao “modernismo integral”, expressão cunhada pelo mesmo:

E que maior sofrimento, mais delicioso, do que este de aviltar o espírito, rebaixando-se, e com ele o país, o quadro nacional? Masoquismo que nega a realidade da nossa ascensão para rebuscar o primitivo que passou [...] arte que só vê o tosco, o inacabado, e se engana quando não compreende que os resíduos africanos, os rudimentos selvagens, os desertos, a língua emaranhada, os jeca-tatus, os morros da Favela, tudo isto está no Brasil, mas não é todo o Brasil, nem o Brasil essencial. É o Brasil imobilizado, são restos abandonados de uma civilização em marcha¹⁸².

Apesar da conformidade no modo de pensar de ambos, no sentido de meditar sobre um modernismo integral de acordo com a realidade brasileira, Chiacchio tenta, ao comentar *Espírito Moderno*, disfarçar as aproximações. Ele observa que Graça Aranha, embora no caminho para uma ação mais próxima de uma orientação de renovar as letras, não conseguiu o integralismo. Isto porque, continua o crítico, não equilibra o seu comentado “objetivismo

¹⁸² Graça ARANHA, “Brilhos de frase: conferência proferida em homenagem a Renato Almeida...”. In: *Graça Aranha: Obras completas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 862.

dinâmico” ao “subjetivismo dinâmico”, elemento este que, segundo Chiacchio, daria o tom do *tradicionalismo dinâmico* como o ideal para a renovação estética. Ele destaca, portanto, que Graça Aranha não alcança esse sentido por sua concepção privilegiar apenas um aspecto. Para ele, a existência da obra de arte só é possível com a união do objetivismo com o subjetivismo dinâmico, com a síntese moderna, com o não exclusivismo. Não podemos deixar de registrar, neste caso, certa consonância de pensamento com a defesa de Jackson de Figueiredo quando responde a Ronald de Carvalho, opondo-se a sua concepção artística, já que, segundo aquele, este se aproxima de um relativismo e de uma filosofia exclusivista.

Para aquele sergipano, “a atitude tradicional ou católica, isto é, a de quem adota o princípio integral da síntese, repele ao mesmo tempo o excesso do ecletismo e o unionismo absoluto”¹⁸³. E, assim, também critica Graça Aranha: “[...] dentro de rigorosa doutrina católica, como base da minha concepção de estética, jamais neguei e creio que jamais negarei o que há de beleza na obra de Ronald de Carvalho [...]. O que acho contraditório, tanto na sua [Ronald] quanto na de Graça Aranha, a quem cita, é querer renovar a arte, dar-lhe uma nova orientação, portanto, e lhe negar finalidade...”¹⁸⁴.

Ao acentuar a negatividade do exclusivismo de Graça Aranha, Chiacchio reafirma que o ato de repelir o subjetivismo constitui, sobretudo, um desconhecimento das variações da consciência estética. Embora, com seus exageros, pareça não compreender o pensamento daquele escritor, muitas vezes, contraditoriamente, adota-o como posições suas no *tradicionalismo dinâmico*¹⁸⁵. Josué Montello, por exemplo, percebe na obra de Graça Aranha o tom conciliador ao observar que “trazia em si o sentido da renovação e da tradição, conciliadas na sua autenticidade brasileira”¹⁸⁶. Não há como negar que se assemelham as ideias, mas vale ressaltar que, um ano depois do discurso em homenagem a Renato Almeida, Graça Aranha, a

¹⁸³ Jackson de FIGUEIREDO, “Resposta a Ronald de Carvalho”. In: Afrânio COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas S. A., 1980, vol. II, p. 931.

¹⁸⁴ Jackson de FIGUEIREDO, “Resposta a Ronald de Carvalho”. In: Afrânio COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas S. A., 1980, vol. II, p. 933.

¹⁸⁵ Cf. Graça ARANHA. *Obras completas*. Rio de Janeiro: INL, 1968 (col. Centenário), p. 735-766.

¹⁸⁶ Josué MONTELLO. “O Conselho e a Cultura”. In: *Graça Aranha, obras completas*. Rio de Janeiro: INL, 1968 (col. Centenário), p. 11-6.

propósito da visita de Marinetti ao Brasil, saúda o mentor do futurismo italiano. Além disso, revela que alguns modernos aqui ultrapassaram a mera “transposição literária de assuntos do mato e dos sertões”¹⁸⁷, aproveitando aspectos de todas as raças presentes. Conclama a renovação em toda a mentalidade brasileira, nos diversos campos. Diferente deste, Chiacchio fará oposição, assim como outros modernistas baianos, às manifestações futuristas de Marinetti.

Em um artigo, temos a medida das críticas de Chiacchio quanto às posições política e literária, ao realizar leitura de Carlos Prestes e Graça Aranha: “dão-se as duas revoluções isócronas de Carlos Prestes e Graça Aranha. Uma, na política. Outra, nas letras [...]. Ambas, partidas de São Paulo. Ambas, irradiadas por todo o país. Uma, com a finalidade de sangue, luto e degredo. Outra, com a finalidade de balbúrdia, anarquia e ridículo”¹⁸⁸. Isto demonstra, mais uma vez, que Chiacchio propõe um projeto afinado com a tradição “no que esta tinha de mais retrógrado”¹⁸⁹. Na verdade, o que se observa, na Bahia, são “relações de piedade rigorosamente pessoais”¹⁹⁰, que garantem o fundamentar-se na tradição e o estruturar-se na tônica de dominação patrimonial. Essa estrutura permitia, portanto, o ambiente propício para a prática do “favoritismo”.

Assim, os valores para a construção de uma sociedade moderna perpassam pela universalização do indivíduo. A forma de padronização desta sociedade deveria se estabelecer de dentro para fora através de alguns membros dotados de carisma – os eleitos – no controle das instituições. Alomar denomina aquela forma de “a nova aristarquia”, com os “eleitos”

¹⁸⁷ Graça ARANHA. “Marinetti e o futurismo”. In: *Graça Aranha, obras completas*. Rio de Janeiro: INL, 1968 (col. Centenário), p. 863-6.

¹⁸⁸ Carlos CHIACCHIO. “Pandemônio – figura da dança...” *A Tarde*, 06 mar. 1928.

¹⁸⁹ Cf. Antonio Arnoni PRADO. 1922: *itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 8: “[...] muito mais do que um projeto de revisão cultural, o que os dissidentes põem em jogo é o afinamento da tradição no que esta tinha de mais retrógrado.” Ao tratar também sobre o ideário de Renato Almeida (p.35), o autor mostra que “A sua idéia, na esteira de Graça Aranha, era mostrar que cabia às novas gerações a função de disciplinar o estado de exaltação delirante que até então vinha reduzindo a nossa literatura a uma retórica palavrosa e inconsequente”.

¹⁹⁰ Max WEBER, *Economia e sociedade*. Regis Barbosa; Karen Barbosa (trad.) Brasília: UNB, 1999, vol. 2, p. 234.

como responsáveis pela integração harmoniosa. Assim, Chiacchio toma por empréstimo estas ideias para traçar o modernismo baiano:

ideal de uma humanidade melhor, o futurismo é a visão profética dos tempos novos. Visão que é privilégio dos eleitos, não dos assimiladores, mas dos iniciadores, não de chefes sectários, mas de emancipados, com a mirada espontânea dos estados porvindouros [...]. Futurismo, seleção de almas incontaminadas da “educação viciosa e falha”¹⁹¹.

Limitar-se-iam, a partir do que observamos nesse decurso, as consequências da ação moderna sob a ótica capitalista, “pela instituição de um Estado centralizado, com um governo nacional poderoso, dominador, unitário [...] provido de capacidades bastantes para realizar [...] a consolidação da nacionalidade e a organização de sua ordem legal”, tal como observa Viana¹⁹².

Esta necessidade de uma síntese nacional, nos campos estético e político, constituía-se a pauta das discussões do movimento modernista no Brasil. Carlos Chiacchio também não fugiu à regra na busca de uma condensação da nacionalidade. Vale relembrar, entretanto, que a imagem de um Brasil integrado era o ideal de vários partícipes modernistas brasileiros, como Mário de Andrade. O que muda, porém, é a feição dada, como cada um encaminhou aquela ideia, com o tom que afinasse mais aos seus propósitos e, no caso de Chiacchio, expresso em “Síntese Brasileira”, o fulcro seria o tradicionalismo unido ao modernismo¹⁹³.

As críticas literárias de Eugênio Gomes e Carlos Chiacchio valem-se de referências a Carlyle e D’Annunzio, influências estas que cultivaram em Rui Barbosa, Nietzsche e Gabriel Alomar. A irmandade desses teóricos também foi percebida, no Brasil, nos dissidentes em torno de Elísio de Carvalho, o que ratifica a aproximação aqui já feita de um pensamento

¹⁹¹ Carlos CHIACCHIO. “Gabriel Alomar, o criador do verdadeiro futurismo”. *A Tarde*, 14 fev. 1928.

¹⁹² Oliveira VIANA. *Populações meridionais do Brasil*, 1987, p. 276.

¹⁹³ Carlos CHIACCHIO, “Síntese brasileira”. In: *Modernistas & ultramodernistas*. Salvador: Progresso, 1951, p. 13

conservador, embora com roupagens aparentemente modernas¹⁹⁴. Chiacchio defenderá, portanto, que o caminho para o verdadeiro dinamismo criador será pelas noções de Alomar e não de Marinetti, pois este, na análise do crítico, prega um ensaio destruidor, e não construtor: “o futurismo de Alomar é um largo ensaio filosófico. O futurismo de Marinetti é um simples programa de circo de cavalinhos”¹⁹⁵. Ainda na tentativa de traçar os limites, as aproximações e os distanciamentos em relação a ambos, Chiacchio aponta um possível terceiro futurismo: “[...] senão pela doutrina, ao menos pela intenção, o futurismo de Marinetti é um derivado autêntico do futurismo de Alomar. Conviria saber até que ponto se parecem os dois futurismos. E a que distância dos dois anda um terceiro futurismo, esse de Graça Aranha”¹⁹⁶. Na referência anterior que fizemos às incompreensões de Chiacchio sobre alguns escritores, aquelas não foram as primeiras, nem Graça o único a ser vítima de sua pena vibrátil. Em um dos artigos¹⁹⁷, evidencia-se a intolerância em relação a Mário de Andrade, com ataques veementes a sua obra e a seu papel de artífice do Modernismo paulista:

É talvez Mário de Andrade o maior responsável da balbúrdia atual que lavra nas nossas letras. Sua entrada em cena numa festiva “semana de arte” valeu por uma rebentina na feira literária do tempo. [...] Mário entrou de estadulho em punho a sacudir uma tempestade de golpes nos ares pacatos da Paulicéia de cismas românticas... Hábil no esfuziar o grotesco, pronto no acerar o remoque, ágil nas negaças do verbo, o seu nome agitou-se alto como flâmula de guerra. Mas isso na produção esparsa dos *manifestos* tamborilados aos quatro ventos. Em obra, aparentemente definitiva, visto de perto, em si mesmo, é um bom rapaz, e, até certo aspecto, ingênuo, pela crença já agora radicada de que a ilusão do seu gesto, desvairista, firmou diversas credenciais de revolucionário *à rebours* (CHIACCHIO, *A Tarde*, 27 mar.1928).

¹⁹⁴ Cf. Antonio Arnoni PRADO. *1922: itinerário de uma falsa vanguarda...* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 23: “Mas é Andrade Muricy [...] num momento de preocupação com os perigos a que estão virtualmente expostas as massas que a mercê de ‘intelectuais desvairados pelo acúmulo de preocupações mentais dirigentes’, quem se rebela contra os valores mais caros dos dissidentes. [...] Muricy põe em suspeição a psicologia mórbida do movimento, atacando a voluptuosidade plástica de D’Annunzio, o niilismo de Tolstói e o deísmo descrente de Carlyle”.

¹⁹⁵ Carlos CHIACCHIO. “A modéstia de Alomar”. In: *Modernistas & ultramodernistas*. Salvador: Progresso, 1951, p. 60.

¹⁹⁶ Carlos CHIACCHIO. *Modernistas & ultramodernistas*. Salvador: Progresso, 1951.

¹⁹⁷ Carlos CHIACCHIO. “Mário de Andrade”. *A Tarde*, 27 mar.1928

Essa atitude contundente poderia nos revelar duas possíveis explicações para Chiacchio: a primeira, já referida, quanto a não entender alguns propósitos claros e caros aos modernistas e, a segunda, uma reafirmação de sua tese de sustentar valores tradicionais e aceitar mudanças desde que estas não afetassem aqueles valores. Ambas podem aqui ser assumidas. Carlos Chiacchio não apenas pontuava o teor pretensioso dos modernistas do Sudeste em detrimento de uma obra profunda, substancial. A crítica também recaía à propaganda artificial da arte, ou melhor, quanto à materialidade da obra. Não que inexistisse uma preocupação com isto, pois revelou a editoração rudimentar do mercado livreiro da Bahia. Para Chiacchio, os livros que saíam do prelo baiano eram desmotivadores para um público que, de certa forma, já entrara em contato com a feição acurada dos livros editorados no Sudeste. Entretanto, em sua análise de *Paulicéia Desvairada*, talvez já por uma antipatia não tão velada ao escritor paulista, Chiacchio demonstra impaciência e, por que não dizer, leitura descuidada, sobre a produção marioandradina e os projeto estéticos e ideológicos que ali permeavam.

Articulando materialidade e conteúdo, para aquele crítico aquela obra não passaria de “um livro de versos, cujo prefácio, em trinta e nove páginas de prosa, bem contado, é maior que a porção de página em verso, entremeados que são de folhas inteiramente brancas [...]. Em Mário, porém, os prefácios é que são as obras. O restante é para constar, sugerir, encher... porque está convencido que o anúncio faz mais do que o produto”¹⁹⁸. Cultor da correição e dos meandros estilísticos, lança anátema sobre os termos escolhidos por Mário de Andrade e seu estilo livre: indica que o resultado da obra é de incompreensão ao leitor, sem penetração devido ao seu caráter cifrado. Não se pode negar que o próprio Chiacchio seria um intérprete incapaz de fazer a mediação daquela obra, visualizando-a como degradação e não arte¹⁹⁹. Deparar-se com uma mudança mais profunda de fazer arte moderna era, para o analista da Bahia, um mal-estar só resolvido pelo ataque àquele que provocava uma alteração na ordem

¹⁹⁸ Carlos CHIACCHIO. “Mário de Andrade”. *A Tarde*, 27 mar.1928.

¹⁹⁹ Carlos CHIACCHIO. “Mário de Andrade”. *A Tarde*, 27 mar.1928.

das coisas. Assim, em artigo denominado *Língua Brasileira*, embora não haja referência direta ao nome de Mário de Andrade, perceptível é a crítica à ideia do paulista referente à aplicação de uma língua só nossa²⁰⁰. Para Chiacchio, não se deve fabricar um dialeto, mas tornar o existente ágil, o que revela, mais uma vez, a já citada incompreensão quanto à proposta marioandradina.

Em 1925, Chiacchio entrara em contato com a crítica de Mário de Andrade a respeito de Guilherme de Almeida sobre o saudosismo. Segundo o autor de *Macunaíma*, o poema “Raça” não assinalaria uma verdadeira feição do que se espera para um projeto nacional. A fórmula não renovada de elementos do passado brasileiro e de seus rincões poderia recair em um “saudosismo bocó-de-mola inútil e panema” das grotas do Brasil. Tal crítica possivelmente afetaria quem defendesse o *tradicionalismo dinâmico*, visto que muitas das produções artísticas de seus adeptos, inclusive de Chiacchio e Eugênio Gomes, de certa forma vinham rebuçadas daquela “fórmula não renovada de elementos do passado brasileiro”, conforme percebemos em *Moema*.

Embora seus artigos revelem, às vezes, pontos de contato com algumas ideias de Graça Aranha e de Mário de Andrade, principalmente no que diz respeito à discussão do nacional, do “só sendo brasileiro nos universalizaremos”, Chiacchio não aprofundava seus discursos. No Nordeste, entretanto, a teoria deste crítico não seria a única a transitar. Algumas localidades defendiam os parâmetros de São Paulo, mas coexistindo com ideias de outros grupos contrários a eles, como se deu com Joaquim Inojosa.

²⁰⁰ Carlos CHIACCHIO. “Língua Brasileira”. In: *Modernistas & ultramodernistas*. Salvador: Progresso, 1951, p. 39-41. Para ratificar o argumento, vale à pena transcrever alguns trechos do artigo: “Voltar às formas antiquadas da língua, que muitas vezes são esses modismos sertanejos, a título de criar uma nova língua diferente da portuguesa, que deve ser, como é, a nossa única e verdadeira língua, é querer, à viva força dos chauvinismos insensatos, retrogradar na doce ilusão de que progredimos. Além disso, se Herculano asseverou que a língua portuguesa é um túmulo, que ficará sendo o rebento desse túmulo? Muito problemática à florescência química dessas decomposições. Língua nova, se alguma tiver que se formar, como é provável que se forme, só nos há de ser formada pelas solicitações crescentes do instinto criador da raça através do tempo e suas vicissitudes. Por mercê de páginas literárias, sem raízes na verdade dos fatos populares da linguagem, é recurso precipitado de uns certos amigos abstrusos. [...] Ademais, por já profundas que sejam as diferenças do português no Brasil, não estão ainda no ponto de constituírem uma língua literária à parte. Demos para abaixo com esse absurdo duns tantos ultramodernistas”.

1.3 A “torre de repetição”: embates modernistas em Recife

Joaquim Inojosa, paraibano instalado há muito em Recife, a partir de uma viagem a São Paulo, fizera contato, em 1922, com o Modernismo paulista e com os principais representantes deste, como os Andrades, Tarsila e outros. Ao retornar para Recife, tornou-se o principal divulgador e incentivador do movimento, com a publicação da plaqueta *Arte Moderna*. Ele fez uma cruzada, com convites – aceitos – a vários modernistas do Rio e de São Paulo para conferências no Estado e em outras regiões do Norte-Nordeste. No entanto, na própria capital pernambucana, Joaquim Inojosa encontraria um ferrenho adversário de ideias, Gilberto Freyre, que defendia um modernismo pautado nas tradições.

O trabalho árduo de Inojosa no Nordeste foi, de certa forma, compensador para ele. Na verdade, ele vestia-se de arauto e emissário dos modernistas de São Paulo, reafirmando sempre a primazia da divulgação, principalmente em relação a Minas Gerais. No que concerne à Bahia, entretanto, Inojosa não conseguiu uma penetração, visto que, como já afirmamos, ali havia uma resistência aos moldes modernistas advindos de São Paulo. Na década de 1970, Inojosa escreve sobre as influências do Modernismo no Norte-Nordeste, com destaque constante de seu próprio opúsculo como elemento essencial para que as regiões tomassem conhecimento do movimento.

Ao se referir à Bahia, Inojosa destaca os grupos e membros e informa que ali só começou a se discutir uma renovação no final da década de 1920. Como já exposto, quando ele enviou a plaqueta ao baiano Aloysio de Carvalho, este, apesar de reconhecer a necessidade de se eliminar a pasmaceira nas artes, não deixa de demonstrar a insatisfação com o tom das lides da primeira hora do movimento brasileiro. Assim, o texto-manifesto de Inojosa, conclamando todos a se afinarem ao “novo credo”, sairia mais como ofensa para os tradicionalistas dinâmicos baianos e para Gilberto Freyre, principalmente pelo teor ali expresso de que “é São Paulo o berço de um grande movimento intelectual no Brasil, abrindo novos horizontes para a nossa inteligência” e “pintores, escultores e literatos vão construindo uma

grande obra em nossa pátria. É preciso que o Norte acompanhe o Sul nesse grande movimento”²⁰¹. Estas referências não agradariam a quem não pactuava com tais ideias. Muito embora a polidez de Aloysio de Carvalho não permitisse uma descortesia em dizer claramente ser infenso ao que ali se apregoava, isso não o impediu de censurar os amigos de Inojosa, do Sudeste, conforme já citamos, chamando-os de “futuristas exagerados e desconhecidos”.

Muitos ensaios de Inojosa, principalmente os das décadas de 1960 e 1970, publicados como balanço do Modernismo, revelam preocupação em registrar quem primeiro apresentou e divulgou o movimento em terras nordestinas ou, mais precisamente, em Pernambuco. No centro da querela Gilberto Freyre, com a defesa do Modernismo e Regionalismo, no Congresso Regionalista; e Joaquim Inojosa, com seu opúsculo e palestras sobre a nova atmosfera reinante em São Paulo. Este último, orgulhoso em ser garoto-propaganda do movimento instaurado pelo grupo paulista; aquele, sempre preocupado em valorizar a região, com base na tradição.

Em tom eloquente e de vanglória, Inojosa conclui em seu livro-depoimento: “Louvemos a geração pernambucana de 20, que identificou o Nordeste com o Modernismo Brasileiro; / Louvemos São Paulo por nos haver gerado o Modernismo; / Louvemos as províncias brasileiras por haverem transformado o Modernismo em realidade; / Louvemos Pernambuco por ter sido a primeira dessas províncias”²⁰². Diante disso, mesmo considerando apenas a perspectiva de Inojosa, Mário da Silva Brito faz uma análise acurada, nas abas do referido livro, com uma síntese do que foi o Modernismo em Recife: “[...] funcionando Pernambuco como ‘torre de repetição’ das propostas geradas pela Semana de Arte Moderna”.

Em relação aos outros Estados nordestinos, a Bahia parecia ter uma característica peculiar quanto ao Modernismo nos moldes que Inojosa desejava: os intelectuais ora agiam com cautela; ora atacavam a forma de os paulistas conceberem a arte moderna. Aquele divulgador do movimento acreditava que a rejeição de Salvador a São Paulo se devia ao fato

²⁰¹ Joaquim INOJOSA. “Visão geral do modernismo brasileiro – influências. In: *Os Andrades e outros aspectos do modernismo brasileiro*. 1974, p. 275-7.

²⁰² Joaquim INOJOSA. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo brasileiro*. 1974.

de que “a Bahia contemplava em Graça Aranha o renovador único”²⁰³. Mesmo crendo nisso, Inojosa insiste em relacionar a Bahia ao rol de sua própria influência porque, segundo ele, “não podemos desvinculá-la do movimento partido de Recife, pelos contatos que mantiveram o autor de *A Arte Moderna* e o depois convertido Aloysio de Carvalho”²⁰⁴. Os contatos não foram muitos e a tal conversão, duvidosa... Além disso, comentamos as críticas realizadas pelos intelectuais, principalmente de Chiacchio, a Graça Aranha, não podendo, portanto, figurar naquela justificativa de Inojosa de a Bahia tomá-lo como “renovador único”.

Apesar de assumirem aproximações com o grupo carioca por encontrar, segundo os intelectuais baianos, pontos de contato com as ideias manifestadas na revista *Festa*, tais como uma linha espiritualista, com filiações simbolistas e valorização da subjetividade, em detrimento de leitura mais social, como bem analisa Walnice Galvão,²⁰⁵ não há, no entanto, registros de que críticos e escritores baianos assumiram Graça Aranha como o “papa do Modernismo”.

Aquela noção de Chiacchio sobre o *tradicionalismo dinâmico* se aproxima, em parte, da definição da categoria de neomodernismo, que compreenderia o período de 1945, segundo Alceu Amoroso Lima (1959). Este relacionou a uma evolução do Modernismo, mais no sentido de ‘transição indefinida’ do que propriamente oposição, signo que marcou o tom destruidor de 1920 contra as fórmulas consideradas passadistas. Alceu Amoroso Lima considera que o valor dos neomodernistas não se configura no tempo em si, mas na questão da natureza, em valores e modelos que podem advir do passado ou do presente. Por isso, considera-os mais profundos que os modernistas de 1920. O crítico ressalta, ainda, o caráter pendular e também espiral em todas as atividades humanas. No primeiro caso, em termo

²⁰³ Joaquim INOJOSA. “Visão geral do modernismo brasileiro – influências”. In: *Os Andrades e outros aspectos do modernismo brasileiro*. 1975, p. 277.

²⁰⁴ Idem, 1975, p. 277.

²⁰⁵ “Nessa outra face da moeda, que foi o romance psicológico ou espiritualista, o documento a que aspirava o Regionalismo passa longe. Nada de documental nem de engajamento, tampouco. Esses escritores, evidentemente cada um a sua maneira, voltam as costas ao social e à militância, para embrenhar-se nas entranhas da subjetividade.” Walnice Nogueira GALVÃO, “Sobre o Regionalismo”. In: *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 108.

horizontal, oscila entre a liberdade e a disciplina; no segundo, tendendo à verticalização, entre a ascendência e a decadência. Com isso, na arte modernista houve um movimento para a liberdade, mas a geração posterior caminhou para o signo da disciplina.

[...] no próprio plano estético, a repercussão dos dogmas políticos que coloca em crise a liberdade criadora dos artistas e a *politização* dos intelectuais é um convite à disciplina, à obediência, à docilidade, às “linhas justas” do Partido ou do Interesse Nacional. Quanto aos intelectuais que resistem à politização, é mesmo por motivos estéticos que, também, se afastam daquele culto da liberdade que foi o clima do Modernismo (LIMA, 1959, p. 116).

Nesse sentido pendular, o crítico observa que os neomodernistas trazem, no que concerne ao lirismo, “o primado do verso sobre a poesia”, o primeiro anteriormente destituído pelos modernistas. Nas palavras dele, tal movimento não significaria uma volta, mas um prosseguimento, uma marcha, uma continuação. Já no plano do romance, seria “o primado da realidade exterior”, com a valorização, pela nova geração, da objetividade estética. Para Alceu, isto constituiria um neorrealismo, que não marca uma ruptura com o passado próximo, mas que revela “uma tendência semelhante no sentido da subordinação da liberdade à disciplina, do sujeito ao objeto”²⁰⁶. Acentuam-se, assim, os limites dados pelo autor à obra, assinalando a diferenciação dos gêneros. Portanto, compreende-se que a influência de Inojosa não tenha sido marcante na Bahia, visto que os propósitos modernistas deste espaço, diferente dos instaurados no Sudeste, estavam próximos aos defendidos por Gilberto Freyre quanto à renovação e tradição.

²⁰⁶ Alceu Amoroso LIMA, 1959, p. 130.

2. Fisionomia intelectual do crítico: gênese e desdobramentos

2.1 O sertão era o mundo

*“De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido”*
(Drummond, “(In) Memória”, apud. Gomes, 1969).

*“Tem horas antigas que ficaram muito mais
perto da gente do que outras, de recente
data”* (Guimarães Rosa, *Grande Sertão:
Veredas*, 2001, p. 114-5).

Walnice Galvão indica que, desde as primeiras manifestações da nossa literatura, o fascínio pelo sertão se faz sentir em nossas letras, o que justifica, deste modo, que a atração pelo interior possibilitou a permanência de uma linhagem literária amplamente conhecida como Regionalismo²⁰⁷. Dentro das diversas feições tomadas por este, ao longo de quase meio século, passaram a ser conhecidas, decantadas e reavaliadas as diferentes paisagens do interior do país e a peculiaridade de seu povo.

Mesmo diante das ressalvas que possam ser realizadas por causa de alguns excessos ou limitações que o conhecido regionalismo pudesse apresentar, principalmente em sua fase inicial, com a feição de sertanismo, a riqueza daqueles aspectos permitiu a sua perpetuação e autoriza as suas mais variadas investidas e sobrevivência, nos planos estético e social. O fato

²⁰⁷ Walnice Nogueira GALVÃO, “Sobre o regionalismo”, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 93.

da presença daquela linhagem literária ter imperado em regiões do Nordeste e Sul possibilita o argumento de que, em momentos fora do eixo do poderio do considerado centro econômico, os intelectuais precisavam reafirmar-se, talvez como centro cultural, e produzir literatura distinta das fórmulas daquele outro centro, embora fosse execrada por este, como queria o Modernismo²⁰⁸.

Os inúmeros debates sobre o tema, que se ampliam nas mais diferentes áreas do conhecimento, são provas da relevância daquela linhagem: do sertanismo de um Inglês de Sousa, passando pelo mais universal dos regionais, Guimarães Rosa; do grande pintor de painéis da pequena e grande burguesia, Érico Veríssimo, aos estudos sociológicos de um polêmico Gilberto Freyre, podemos verificar um Brasil distinto de um recorrente filão europeizante do litoral. Vários foram os literatos – sabendo ou não utilizar de maneira adequada artifícios literários que transcendessem o simples registro do falar regional; realizando ou não uma leitura crítica diferente da prisão das fórmulas pitorescas – que usaram tal vertente e exploraram esteticamente terras encobertas.

Embora tivesse residido boa parte de sua fase adulta no litoral, baiano ou carioca, Eugênio Gomes elegeu o sertão e a sua vida de menino como palco para o seu livro de memórias, *O mundo de minha infância* (1969). Podemos partir deste para traçar a sua gênese de leituras e outros aspectos no itinerário escolar e familiar para, depois, entendermos os seus desdobramentos na carreira literária.

O que se percebe nas memórias de Eugênio Gomes é que, ao lado de um registro da simplicidade de uma vida em um interior particularmente cravado no sertão, aquelas fórmulas pitorescas prevalecem em seu “resumo do existido”. O ato de recordar, para o crítico, corresponde a um impulso emocional, e como a emoção transforma os fatos ocorridos, a

²⁰⁸ “Quem estivesse postado nos anos 20 por certo pensaria que o Modernismo tinha enterrado em definitivo qualquer espécie de regionalismo. No entanto, o filão mostrava-se tão rico que ainda não esgotara e voltaria com forças renovadas. O Modernismo, no seu afã de desprovincializar-se e alçar-se ao patamar das vanguardas européias, apesar de todo o seu nacionalismo, renegara o Regionalismo e o decretara de má qualidade estética, bem como inteiramente equivocado quanto aos propósitos de dar a conhecer o Brasil.” Walnice Nogueira GALVÃO, “Sobre o regionalismo”, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 99.

memória devolve-os com contornos não tão nítidos ou de maneira diferenciada daqueles vivenciados²⁰⁹, como a “incorpórea face” apreendida por Drummond. Compreende-se, portanto, na página de abertura daquele livro, a afirmação de que o critério seguido, para as reminiscências de infância e juventude, foi a incursão pela sensibilidade afetiva²¹⁰. Veremos, no entanto, que há no registro dos fluidos que vem à mente do memorialista – misturados com o que ele diz ser a rarefação imposta pela distância no tempo –, uma deliberada seleção de elementos que dá, às reminiscências, um tom cordato e suave.

Distinto, portanto, de uma *Infância* áspera como a relatada por Graciliano Ramos, não se pode deixar de notar que aquela seleção dissolve os conflitos, elege a harmonia como categoria, favorável aos olhos de um crítico que, desde sempre, prezou a sua isenção ou distância diante de elementos considerados desagregadores. Há sim, coronéis, casa- grande, religiosidade, pobreza, mobilidade social e financeira, agregados, apadrinhamentos, protecionismos naquelas memórias de Eugênio Gomes; entretanto, esfumados com as tintas da ingênua beleza e do encanto nos olhos do menino que, desde cedo, aprendera a agradar para se servir das benesses de um protetor. Ou como já diria Riobaldo, em seu mosaico de tentativas de caracterizações do espaço, em que deslinda do físico ao metafísico e, claro, não deixando o político de fora, “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias”²¹¹.

Diferente daquela categoria de escritores cujo relato autobiográfico serviria como forma de retornar à circulação social, resgatar prestígio ou influência de discípulos, ou ainda

²⁰⁹ “E é fora de dúvida que, se o ato de recordar obedece a um impulso emocional, a memória já não devolve os fatos como eles se acumularam em seus inesgotáveis reservatórios. Inevitavelmente, a emoção os transforma, emprestando-lhes contornos e matizes que eles não possuíam. É o fenômeno que explica a arte profundamente transfiguradora de um Dickens ou de um Proust, que trabalhavam sob tal impulso.” Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 18.

²¹⁰ Na introdução, o autor observa que: “Não obstante, em todas as circunstâncias, procurei manter-me fiel às minhas próprias impressões de acontecimentos, coisas, paisagens, pessoas ou tipos, que a memória ainda retém, com as mais singulares rarefações”. Ao iniciar as memórias, ele registra, provavelmente como artifício literário, que sonhara com um determinado momento da infância e, ao acordar, “ainda meio aturdido, com uns restos de sono, tentava recompor a melancólica visão quando o menino surgiu, furtivamente, rompendo o nevoeiro do sonho e do passado”. Eugênio GOMES, *O mundo da minha infância*, Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1969, p. 7;11.

²¹¹ João Guimarães ROSA, *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

como meio de reconstituição histórico-social e política²¹², percebemos que o memorialista privilegia poéticos e lacunares “episódios e figuras que pontuam a trama”²¹³ – ou como o próprio Gomes chama, os instantâneos. Invoca, para tanto, o mundo sertanejo e rural onde vivera na infância como forma de indicar o nascedouro de sua gênese de futuro intelectual. Assim ele relata: “Desde o começo, o mestre me tratava com brandura e, poucos dias após, fui designado para o posto de decurião da classe. Promoção que recebi com sobressalto, por ser menino do interior, naturalmente retraído, além da inexperiência da rotina escolar”²¹⁴. Neste período, Gomes já se encontrava em Cachoeira. A autocaracterização de “menino do interior” poderia parecer à primeira vista esdrúxula; mas se tomarmos como parâmetro a Ipirá ainda rural de onde viera, aquela outra cidade do Recôncavo Baiano, próxima à capital e produção cultural distinta desta, figuraria ao então ginasiano como uma cidade de grande dimensão.

Nesta esfera, no relato das primícias de suas aptidões para a escrita, Gomes assinala que, “com o correr do tempo, o mestre parece ter percebido a minha vocação para as letras, ainda tão imprecisa, porque, inesperadamente, confiou-me a ideia do lançamento de um jornalzinho do colégio”²¹⁵. Ainda em Cachoeira, fora apresentado ao jornal *A Ordem*, e em suas reminiscências, o escritor informa sobre a sua volúpia pela oficina de impressos. A todo tempo, o seu mergulho na memória ressalta o germe de um futuro artista, como se quisesse revelar para os leitores que o seu destino já estava traçado: desde o próprio nome dado pelo pai²¹⁶, em homenagem ao poeta romântico Eugênio Savard²¹⁷, perpassando pelos primeiros

²¹² Sérgio MICELI. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo: Difel, 1979, xxii-xxvi.

²¹³ Idem, 1979, p. xxii-xxvi.

²¹⁴ Eugênio GOMES. *O mundo da minha infância*. Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1969, p. 76.

²¹⁵ Eugênio GOMES, 1969, p. 76.

²¹⁶ Em *Visões e revisões* (1958), Gomes dedica um ensaio ao referido poeta, registrando a sua emoção ao encontrar, em 1919, em uma livraria da Bahia, o livro *Asas*, daquele autor. Assim, mais uma vez, rememora a situação que também expressaria anos mais tarde, em seu livro *O mundo da minha infância* (1969), mas naquele outro ensaio ele estende os detalhes: “Eu tinha ouvido pela primeira vez o nome de Eugênio Savard no dia em que meu pai, encaminhando-me à escola, dissera que eu chamava assim e com esse nome fui matriculado. Pela ascendência materna, Pomponet, mas que, devido a uma praxe geralmente seguida em nosso país, não se acrescentara a meu nome. E por que não usando esse, devia eu adotar aquele? A explicação é simples. Meu pai quis dar ao filho o nome de um autor pelo qual tinha grande simpatia. Eugênio Júlio Savard de Saint Brisson era um colaborador do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* que, menos talvez pela sua poesia do que pelas charadas e logogrfos que lá também publicava, tinha conquistado esse admirável desconhecido numa paragem remota da Bahia. [...] Durante muitos anos, assinei-me Eugênio Savard, mas após a averiguação de que o registro

ensaios poéticos²¹⁸, até presidir, ainda na adolescência, uma agremiação dramática formada por duas facções políticas da cidade²¹⁹. Referente ainda a Eugênio Savard, Gomes o figura entre “os poetas menores de maior mérito sobre quem recai um esquecimento injustificável”²²⁰ e, de certa forma, recairia no próprio crítico o estigma do seu homônimo.

O encanto pela música com as filarmônicas e bandas das cidades sertanejas, além da indicação e incentivo, pelos professores, de sua propensão à escrita também são relatados. Neste último quesito, ele observa: “Mestre Diógenes ignorava esse fato, mas como quer que fosse, percebeu que havia em mim um escriba em embrião”²²¹. Essas reminiscências de Gomes, desde a escolha do nome, parecem querer mostrar, a todo momento, o discurso do eleito que Gabriel Alomar pontuaria em seu futurismo. As mentes eleitas que já trazia em sua gênese a missão de se elevar da massa.

Além disso, Eugênio Gomes revela que a sua formação literária iniciou-se, como todo o jovem da sua época, pelos românticos, com destaque para Álvares de Azevedo e Castro

civil consignava apenas aquele prenome, suprimi esse apêndice ilustre, sem embargo de minha admiração pelo poeta e do alto apreço em que é tida a família Savard Saint Brisson. Procurei justificar-me entre mim mesmo dessa decisão com o argumento de que, a ter um sobrenome estrangeiro ou estranho à minha modesta rama genealógica, melhor fora conservar o Pamponet proveniente de meus antepassados. O argumento definitivo é que um nome curto reduz a bagagem de preconceitos e responsabilidades no trânsito da vida...” Eugênio GOMES, *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958, p. 158-9.

²¹⁷ Eugênio GOMES, *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958, p. 159.

²¹⁸ “Às primeiras manifestações de ‘sarna poética’, socorri-me de um tratado de versificação e de um dicionário de rimas. Este me habilitaria a compor outro *Lusíadas*, se a poesia fosse um mero problema de sonoridade. E não era de rimas que eu mais precisava, era antes de métrica, para não falar da idéia ou inspiração, o fogo sagrado, enfim.

O ouvido – frisava de início o tratado à mão – é o melhor guia para um principiante mas logo surgiam os termos específicos e rebarbativos, que atordoavam o neófito: a sinalefa, a prótese, a apêntese, a paragoge e outros. E os hiatos, oh os hiatos! Tudo isso formava um cipoal espinhoso, que me tolhia os movimentos mas eu acreditava na supremacia da inspiração e pus-me a esperá-la com alguma ansiedade.

[...] E foi assim que, sem saber ainda contar os pés do verso, acudiu-me celebrar uns pés de moça, imaginando-os pequeninos, esculturais e róseos, um mimo enfim de perfeição anatômica. [...] Os pés que me inspiraram os primeiros versos podiam até ser calçados metaforicamente por um beijo, e assim pequenos, não exigiam uma composição extensa, superior de resto às minhas possibilidades.

Em verdade, eu não estava habilitado a fazer um decassílabo, que dirá alexandrino [...].” Eugênio GOMES, 1969, p. 56-7.

²¹⁹ O pai de Eugênio Gomes fazia parte de uma dessas facções.

²²⁰ Eugênio GOMES, *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958, p. 159.

²²¹ Eugênio GOMES. *O mundo da minha infância*. Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1969, p. 77.

Alves, este já figurando como seu preferido desde a adolescência, além de ser leitor de Olavo Bilac, Fagundes Varela, Raimundo Correia²²².

Sobre a literatura, registra seus primeiros passos na criação poética: “Que idade tinha eu às primeiras tentativas de fazer versos? Recordo-me apenas que, já então, a poesia já empolgava-me o espírito [...]. Não me lembro se, nesse tempo, eu conhecia o soneto ‘Inania verba’, porém já experimentava na carne ainda tenra do espírito juvenil o vexame da criação artística em sua forma larval”²²³. Em quase todo relato das memórias, despontava um tom prenunciador, também, das suas atividades e ensaios sobre teatro, este dedicado mais tarde a Shakespeare:

A minha estréia teatral ocorrera dois anos antes quando fui induzido a tomar parte numa representação eventual e extremamente pitoresca. A iniciativa partiu de um artista itinerante, o espanhol Molina, que andava de cidade em cidade dando espetáculos populares [...]. E não se dirá que a minha estréia dramática não haja sido benéfica e mesmo providencial... (GOMES, 1969, p. 97).

As reminiscências biográficas foram utilizadas recorrentemente como um caminho de muitos intelectuais brasileiros, ou seja, Gomes não trilhou sozinho: um número significativo de romancistas e críticos literários se ateve à criação memorialista. Assim, com ênfase na infância, escritores como Augusto Meyer, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre e outros escolheram também aquele caminho, fosse para assegurar o seu critério estético em vista do tratamento poético do ambiente familiar, fosse para mostrar certa “fenomenologia do ofício de

²²² “Em nossas leituras, às tontas, Álvares de Azevedo era o poeta mais excitante, por causa da *Noite na taverna* que, ao contrário do monótono *Poema do frade*, rivalizava em popularidade com as publicações da literatura de cordel [...]. Castro Alves predominou como o poeta favorito de minha juventude. E, principalmente, suas poesias “O Adeus de Teresa”, “Boa noite” e alguns sonetos eram sempre recitados em saraus dançantes. Gostávamos também de Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias e Fagundes Varela. Essa, de fato, a constelação poética que mais fulgia naquela época, juntamente com as estrelas de Olavo Bilac e as pombas de Raimundo Correia”. Eugênio GOMES, 1969, p. 55-6.

²²³ Eugênio GOMES, 1969, p. 55-8.

escritor” no relato prosaico. Concordamos, portanto, com Sérgio Miceli, quando este afirma que aqueles escritores:

tendem a privilegiar certos eventos que prenunciam a gênese social de uma ‘sensibilidade’ de escritor. Ainda nesta categoria se incluem alguns escritores consagrados, quase sempre romancistas ou críticos literários, que investiram bastante na elaboração de diários e jornais íntimos [...], acentuando aqueles episódios premonitórios que, no seu entender, repercutiram decisivamente sobre as características de seu estilo (MICELI, 1979, p. xxvi).

Eugênio Gomes privilegiou aqueles eventos em seu livro e, em vários momentos, enfatizava sua “sensibilidade de escritor”. A análise de Miceli sobre a ausência de investimentos escolares de intelectuais pode ratificar o que aparece nas memórias de Gomes: descontinuidade dos seus estudos, seja pela situação financeira, seja pela conjuntura daquele antigo vilarejo do sertão baiano. Se bem que, na década de 1930, e como veremos pela própria empreitada profissional do crítico, o diploma superior não representava uma garantia segura de galgar empregos em diversas esferas cobiçadas, visto que a cooptação para o serviço público começou a se dar por outras vias²²⁴.

O estudo de Sérgio Miceli referente a intelectuais e classe dirigente no Brasil permite-nos entender aqueles intelectuais que, advindos de famílias com “estado adiantado de falência material”²²⁵, procuraram equilibrar-se em um tênue fio do tecido social, visto que não herdaram a posição social dos pais e tinham, muitas vezes, a situação desconfortável de filhos ‘temporões’²²⁶. Portanto, não eram privilegiados com as reservas materiais que lhes possibilitariam ter um lugar no “capital de relações sociais” mediante o alcance de um curso

²²⁴ Sérgio MICELI, 1979, p. 41: “Seja como for, no início da década de 30, o diploma superior deixara de ser um símbolo de apreço social como o fora para os proprietários de terras, ou então um sinal de distinção capaz de validar lucros provenientes de outras atividades econômicas das famílias dirigentes. Deixara também de constituir-se em garantia segura para os aspirantes ao exercício de funções políticas, administrativas e intelectuais”.

²²⁵ Idem, 1979, p. 96.

²²⁶ Eugênio GOMES, 1969, p. 117-126: “Éramos sete irmãos, remanescentes de numerosa prole, em grande parte ceifada desde cedo pela morte. E, caçula dos varões, eu devia ser o mais mimado [...]”.

superior. Isto seria o trampolim para uma possível carreira na política ou como funcionário autárquico. Eugênio Gomes, em *O mundo de minha infância*, revela situação semelhante, como o investimento em educação destinar-se ao seu irmão primogênito, que seguira, como muitos advindos de uma atmosfera de decadência material, o curso de Direito e também era poeta. O fato de Gomes ser ‘filho temporão’ também possibilitava a dificuldade de acesso ao mesmo: “É verdade que cheguei ao mundo após mais de uma dezena de irmãos”²²⁷.

O fato de não continuidade nos estudos, no caso de Gomes, remete-nos ao que Sérgio Miceli (1979, p. 96) anunciou sobre a movimentação entre os espaços privados e públicos de famílias decadentes: “Tais situações de relegação punham fora de seu alcance os investimentos com que são brindados os primogênitos e os ocupantes das demais situações privilegiadas no espaço de fratria e da linhagem”. Entretanto, mesmo diante desta situação no espaço familiar, Eugênio Gomes conseguira ultrapassar as condições adversas e penetrar, mesmo sem o curso superior, em ambos os espaços: cargo público e carreira literária, mesmo porque, para isso, as relações de apadrinhamento e amizade podiam fazer a vez da formação escolar.

2.1.1 Um sertão ameno

“Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 2001).

“A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado, só sendo as coisas de rasa

²²⁷ Eugênio GOMES, 1969, p. 126-7.

Eugênio Gomes, filho de um comerciante fracassado nos negócios e na política, de um lugarejo isolado no sertão baiano²²⁸, embora fosse descendente, do lado materno, de uma família de fazendeiros prósperos, conviveu com o universo peculiar do Nordeste brasileiro, já bastante conhecido pela nossa história: as relações sociais não fugiam à regra de uma tradição católica e com poder de mando pautado em condições específicas que permitiam estruturas de agregados, favoritismos e apadrinhamentos. Tal dado aqui resvala porque veremos, em outro momento deste trabalho, como a familiaridade de Eugênio Gomes com tais práticas o auxiliou a entrar em espaços públicos²²⁹.

Entretanto, em suas memórias, Gomes não traça nenhum painel da situação política ou pobreza grotesca que imperam no sertão baiano, com a carência de todo tipo da população. Ao ensaiar as primeiras linhas da adversidade crua da terra, Gomes logo ameniza, com uma rememoração da paisagem quase edênica e narrada numa linguagem ingênua:

A região da serra da Caboranga é um oásis na aridez da terra que circunda o planalto onde a cidade foi edificada. Quem começa a subida naquela direção, entra meia hora em contato com uma natureza pródiga: águas inexauríveis e buliçosas, serpenteando através da mata; árvores carregadas de frutos sumarentos e grande variedade de flores, borboletas e pássaros (GOMES, 1969, p. 173).

²²⁸ Em suas reminiscências, Eugênio Gomes (1969, p. 128-9) registra momentos de auge do estabelecimento comercial paterno, bem como a posterior derrocada política e financeira: “E sob a iluminação de carbureto, recém-inaugurada, a loja de meu pai, com ornamentação de bandeirolas, crótons e folhas de pitanga espalhadas a esmo, transbordava de fregueses, amigos e familiares. [...] Salvo essa ou outra brevíssima nesga aberta como um relâmpago na noite do tempo, só me lembro daquele estabelecimento quando os negócios já não corriam bem. E dois fatores contribuíram para isso de maneira insidiosa mas decisiva: **o ostracismo político de meu pai e a concorrência desleal de alguns rivais mais novos da praça**” (Grifo da pesquisadora).

²²⁹ Luis VIANA FILHO. “Agradecimentos”. In: *O governo Castelo Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, [Col. Documentos Brasileiros, v.n. 166], p. 556: “[...] Dentre os que serviram na Presidência da República durante o governo Castelo Branco é-me grato mencionar a colaboração do General Meira Matos, do Brigadeiro Délio Jardim de Matos, dos Comandantes João Carlos Palhares e Euclides Quandt de Oliveira, do Major Murilo Santos, e dos Srs. Paulo Paranaguá, Eugênio Gomes, Gerônimo Moscado Sousa, e Asdrúbal Ulisséia”.

Além de amaciar o retrato da paisagem daquela região, tão diversa da real, Gomes evita descrever o tipo de política coronelista dos fazendeiros. Na verdade, os fazendeiros, como seu tio materno, Joaquim, aparecem com uma aura mágica, de respeito e poder, afetuosa, como se natural fosse esse poder de mando:

Naquela mansão patriarcal, que regurgitava de gente (havia primos e sobrinhos de todas as idades), conjugavam-se, harmonicamente, duas grandes forças morais: a severidade do tio Joaquim e a indulgência de tia Belmira. Como era usual na época, familiares e agregados davam-lhes o tratamento de Ioiô e Iaiá. E ninguém queria cair no desagrado daquele santo homem, pois, embora avesso à violência, se impunha, em seus domínios, como um autêntico senhor [...]. Raramente elevava a voz; um olhar ou um simples gesto de Ioiô bastava para manter o máximo respeito em torno dele (GOMES, 1969, p. 112).

Gomes continua as lembranças do tio, sem leitura crítica dos latifundiários decadentes. A tradicional família baiana, a Pamponet, a qual o tio materno de Gomes pertencia, era proprietária da Fazenda Careta, importante na área de criação. Esta fazenda estava sob os cuidados daquele tio Joaquim. O que importa, na verdade, àquele crítico e memorialista baiano, é recuperar um passado recheado de devoção, enleio e harmonia naquela rude região do Nordeste. Assim, o retrato de tio Joaquim, para Gomes, conjugaria toda a tradição dos poderosos daquele espaço, mas o sobrinho o caracterizaria com uma imagem sem o brutalamento com que eram comumente traçados os coronéis nordestinos. Para Gomes, portanto, “[...] por ter enfrentado todas as intempéries com sobrançeria, sem perder jamais a fé em Deus, tio Joaquim lembrava um varão forte de antiguidade [...]. Era um símile de Job (sic), igual na prosperidade e no infortúnio”²³⁰.

Essa leitura acrítica do narrador é assinalada por Anísio Teixeira, em carta de agradecimento pelo livro de memórias ofertado por Gomes. Diante daquele retrato harmonioso

²³⁰ Eugênio GOMES, 1969, p. 112.

no livro, o educador estranha a ausência de adversidade em uma região reconhecidamente problemática em vários sentidos. Anísio Teixeira, conhecido como um homem de ação, não se furta em provocar Gomes pela ausência desta: “[...] como desejava que você não desse o retrato perfeito que nos deu, mas sua ‘participação’ na apagada e vil tristeza do nosso sertão”. Os fatos são realmente apresentados sem registros da exploração e da pobreza típicas do interior do Nordeste. Anísio Teixeira registra ainda a postura contemplativa e o distanciamento de embates de Gomes, elemento que observamos não apenas no livro de memórias do escritor baiano, mas também em textos críticos e na produção literária. Portanto, aquele educador finaliza a carta dizendo preferir “[...] antes a atitude de conflito, de revolta, de não aceitação, de ‘paixão’, de parcialidade a atitude de querer mudar e não apenas contemplar...”²³¹.

Essa ausência de parcialidade causaria alguns desafios a Eugênio Gomes, na área da crítica literária, já em meados dos anos cinquenta. Muitos colegas se opunham a atitude do crítico baiano em relação à realidade brasileira, de mostrar-se, aparentemente, alheio a ela. Dizemos aparentemente pelo fato de que, em todo o curso de sua produção e atividade profissional, a isenção em revelar diretamente posições ideológicas, políticas, críticas revelam, decerto, já uma decisão. Por isso, uma semana depois, Gomes responde a seu conterrâneo, teimando em mostrar que naquela terra natal a justiça imperava:

O ambiente em que passei os primeiros tempos foi aquele do livro. Em resumo, regurgitava do ‘leite de ternura humana’ e, em consequência, tinha a boca doce... Quando, rapazola, deixei a terra natal para ganhar a vida na cidade grande, então, sim, é que tive a experiência direta e amarga da injustiça social. Se escrevesse sobre essa outra parte da minha vida, havia de fazê-lo sob as impulsões de profundo ressentimento pessoal. E é preciso ter-se o gênio criador de um Dostoiévsky para não dar lamentável espetáculo de si mesmo com o extravasamento de suas próprias decepções da vida e da sociedade” (GOMES, 1969 apud ALVES, 1999).

²³¹ Anísio TEIXEIRA, 1969 apud Ívia ALVES, 1999. Carta de agradecimento enviada em 29 set. 1969.

Sair da terra natal para poder “ganhar a vida na cidade grande”, como dissera, já revela, na oposição cidade/interior, um jogo subliminar de regiões que sofrem toda a sorte de injustiças sociais, como o sertão não tão perfeito, triste e sem recursos que Anísio Teixeira desejava ver retratado, naquelas memórias, do mundo da infância de ambos. No livro, entretanto, há sempre uma fuga diante de qualquer adversidade: se esta é apresentada, logo advém uma adversativa amenizadora que retorna à inocência daquele mascarado mundo idílico de Gomes. Contraditoriamente, porém, este memorialista ironizara, anos antes, Bandeira por este descansar, em “Balõesinhos”, as responsabilidades e “passar sobre a lixívia de nossas tristezas e nossas misérias, como uma vassourada rígida de sol”²³².

Amigos de Gomes, como Drummond²³³ e Deolindo Amorim²³⁴, em atitudes diferentes da de Anísio Teixeira, tecem elogios a Eugênio Gomes, a propósito do livro de memórias. Entretanto, o que se percebe nas resenhas daqueles é mais o retrato de Gomes, seja referente ao seu perfil humano, seja na crítica literária, do que necessariamente sobre a qualidade do livro publicado. Drummond e Amorim ressaltam o aspecto cordato e a brandura no registro memorialístico do baiano, elementos que, de certa forma, ratificam a posição de Anísio Teixeira.

Em *O romancista e o ventríloquo* (1952), mais um livro de ensaios e de divulgação de escritores ingleses, tais como Fielding, Henry James, Jane Austen e outros, ao analisar o que ele denomina “aspectos e coisas do romance”, Gomes enfatiza a presença de crianças nos romances daqueles. Mesmo sendo, no caso específico de Gomes, *O mundo da minha infância* um livro de memórias, vale aqui ressaltar a sua posição que vai ao encontro da escolha de não interferir, naquele momento já como adulto, de maneira mais contundente da realidade, nas suas reminiscências da infância: “Atribuir a uma criança a percepção e as reações de sua idade é uma grande temeridade para qualquer romancista. Somente Dickens, talvez, pôde safar-se

²³² Eugênio GOMES. *Manuel Bandeira, poeta xexéu*, 1927, p. 29.

²³³ Carlos Drummond de ANDRADE, 1969 *apud* Ívia ALVES, 1999. Carta de Drummond datada de 18 de Nov. de 1969. A propósito da morte do crítico, Drummond escreve no *Jornal do Brasil* o texto “Lembrança de Eugênio Gomes”, em 11 de maio de 1972.

²³⁴ Deolindo AMORIM. “O exemplo de Eugênio Gomes”, *Jornal do Brasil*, 15 de maio de 1972.

dessa dificuldade, mas não impunemente”²³⁵. Safa-se, na verdade, o próprio Gomes, de retratar o sertão sofrido que exigia Anísio Teixeira.

Temporão de uma família numerosa, como já exposto, situado na esfera do contexto sertanejo-baiano, criado muitas vezes por parentes e padrinhos mais abastados²³⁶, Gomes se viu impossibilitado de levar adiante seus estudos secundários. Para Miceli, diante de dificuldades dessa natureza, a elite decadente, para não ficar distante do “capital de relações intelectuais e sociais”, tinha como último e único recurso, o esforço próprio. Como bem observa o autor de *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, a presença do autodidatismo era relevante quão mais o futuro intelectual se encontrasse distante dos centros de produção cultural:

Muitos deles seguiram uma trajetória escolar extremamente precária segundo os padrões da época, outros nem mesmo chegaram a frequentar uma faculdade, embora buscassem compensar tal carência por uma formação de autodidatas que, em geral, constitui o trunfo dos pequenos produtores intelectuais destituídos de quaisquer chances de obter uma competência cultural através do sistema escolar (MICELI, 1979, p. 95).

²³⁵ Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1952, p. 67 [Cadernos de Cultura].

²³⁶ Gomes foi criado por tios, em Cachoeira, e seu irmão, por um padrinho rico. No trecho a seguir (p. 105-110), ironicamente podemos perceber um laivo de que, desde cedo, Gomes já sabia como agradar para adquirir favores, bem como revela indiretamente a preferência de apenas um grupo no mando político. Além disso, a caracterização do coronel se aproxima daquele outro senhor de terras, o Tio Joaquim: “Em menino, a residência do coronel Mendes de Leão adquiria a meus olhos o aspecto de mansão senhorial [...]. Eram também padrinhos de um irmão meu, que criaram desde tenra idade e, por chamar o velho Mendes de ‘Dindinho’, constantemente eu entrava em atrito com o legítimo afilhado [...]. A nossa terra era um perfeito remanso de paz e o velho Mendes impunha-se, então, como verdadeiro patriarca. Mais tarde, desencadeou-se uma discórdia política radical e a população cindiu-se em duas facções inconciliáveis [...]. Só o gosto de manusear as duas revistas [*O Malho* e o *Tico-Tico*] e andar pelo campo à vontade justificaria as minhas incursões nessa fazenda, mas havia uma atração superior: a presença do velho Mendes, tão indulgente para com o menino inquieto, que lhe chamava Dindinho e gostava de estar em sua companhia”.

As viagens constantes do pai, na tentativa de ampliar os negócios em outros lugarejos, diante da derrocada financeira²³⁷, consequência da perda de mando político do grupo que fazia parte; o envio de Eugênio Gomes para Cachoeira, na época importante cidade do Recôncavo Baiano, para morar com parentes mais abastados como possibilidade de se manter nos estudos secundários²³⁸; o retorno a Ipirá após a morte dos tios, sem completar o ginásio; e, no futuro, as constantes mudanças de Gomes por motivo de trabalho, constituem elementos de nomadismo e mobilidade do capital²³⁹. Trajetória esta similar a de outros intelectuais; portanto, assim como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Orígenes Lessa, Lúcio Cardoso, Eugênio Gomes também trilhou “caminhos cruzados” e investiu em seu capital intelectual para poder penetrar em atividades do emprego público. Miceli ratifica que aqueles passos são alguns dos elementos desencadeadores da desclassificação social:

[...] as migrações geográficas permanentes (inúmeras mudanças de domicílio, de Estado, de região), e a intensa rotatividade ocupacional dos pais, se inscrevem no itinerário desses ramos ‘destituídos’, sendo quase sempre os passos dos ‘caminhos cruzados’ através dos quais esses grupos buscam livrar-se de um processo irreversível de declínio social (MICELI, 1979, p. 96).

Entretanto, o que não se pode perder de vista, é que mobilidade do capital existe sempre, em qualquer lugar. E para o homem do sertão isso era recorrente, acostumado a se adaptar a novas esferas e perspectivas diante das intempéries constantes. Isso talvez tivesse permitido que Gomes percebesse a transição, com perspicácia, nas primeiras décadas de 1920, quando saíra daquele sertão e se confrontara com outra realidade: coronel *versus* burguesia

²³⁷ Eugênio GOMES, 1969, p. 129: “Quando a situação se tornou mais crítica, meu pai abriu uma filial em Pé de Serra, longínquo arraial para onde se transportava quase toda semana. E esse esforço obrigava-o a despender suas energias já gastas numa aventura de resultado inteiramente duvidoso.”.

²³⁸ Sérgio MICELI, 1979, p. 116-7: “As quebras de continuidade da trajetória escolar de muitos dos futuros romancistas decorriam dos apertos por que passava o orçamento familiar [...]. Alguns deles interromperam estudos antes mesmo de concluir o secundário, outros no início do curso superior. Seja como for, a exclusão do sistema de ensino livre teve consequência no tocante à percepção das alternativas de carreira”.

²³⁹ Sérgio MICELI, 1979, p. 98-116.

citadina; moderno *versus* tradicional. Intelectuais que vivem o *tradicionalismo dinâmico* e o absorvem na leitura da sociedade e na literatura. O estudo das memórias da infância de Gomes permite observar o quanto esse homem enxergava aquelas estruturas tradicionais com nostalgia ao mesmo tempo em que ressaltava ou festejava, com olhos de criança, as novidades das terras que visitava. Esta relação tradicionista dinâmica não deixou de ser a marca nas produções do crítico, como observaremos posteriormente em análises de seus livros.

Enfim, aqueles elementos revelam, até certo ponto, transformações sociais no Brasil e de como os intelectuais tentavam entrar em contato com o universo de valores de uma classe, ou modificar a sua situação de origem. A saída seria observar outras veredas, penetrar brechas possíveis ou criar novas fissuras nas aristocráticas rochas da intelectualidade brasileira e tal ação permitiria preencher espaços diante daquela desclassificação social.

Embora por questões de sobrevivência, o ato de circular por cidades do interior baiano, principalmente Cachoeira e Santo Amaro da Purificação, permitiu a Eugênio Gomes debruçar-se, com vagar, sobre obras literárias, principalmente após aquisição da biblioteca do Barão de Vila Viçosa²⁴⁰ e ao travar contatos com escritores que deram a ele suporte intelectual e aprendizagem de outras línguas, como o francês e inglês. Disto adviria o interesse inicial pela obra de Shakespeare. Neste aspecto, em particular, intensificou os contatos com o poeta baiano e seu amigo, Artur Sales, que traduzira *Macbeth* e se tornara, naquele lugar longínquo, seu interlocutor em temas shakespearianos. Tal repouso no sertão e trânsito pelo Recôncavo Baiano, possibilitado pelo apadrinhamento do usineiro e político Clemente Mariani, aqui se destacam não como simples detalhes de sua vida, mas como suportes para entendermos as futuras escolhas estéticas e ideológicas de Gomes. Por ora, assinalemos os liames entre cooptação, pelo Estado, de intelectuais, e suas implicações na produção literária destes.

²⁴⁰ O Barão de Vila Viçosa possuía uma rica biblioteca em Santo Amaro, Recôncavo Baiano. Quando residiu nessa cidade, Eugênio Gomes frequentava aquela biblioteca e depois adquiriu muitos títulos.

2.2 “O sertão é o lugar nenhum”

“A minha terra era longe dali, no restante do mundo. O sertão é sem lugar”.

“Ah, eu só queria era ter nascido em cidades, feito o senhor, para ser homem instruído e inteligente”
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 2001, p. 370; 423).

O sertão, que era o mundo na infância de Gomes, torna-se lugar nenhum, pequeno demais, para as aspirações do futuro crítico, na fase adulta. Naquele espaço onde ele experimentou as primícias do gosto pela leitura e escrita, o tempo já era por demais vagaroso para suas ambições; desejava mudanças para outros ambientes que permitissem a sua entrada profissional no universo literário. De acordo com relatos de seus companheiros mais próximos, como Carlos Chiacchio e Herman Lima²⁴¹, após o itinerário do crítico por outras cidades do sertão baiano, e pairando por um tempo na capital do Estado, Salvador logo já teria um quê de pequeno frente às ambições de Gomes. E o seu mundo adotado seria a então Capital Federal, palco de uma atmosfera propícia, segundo ele, para o seu crescimento no campo literário e profissional. E assim o foi, ora como ator coadjuvante, ora principal; nunca figurante como fora em seu já longínquo sertão, espaço mambembe das suas agruras financeiras e de sua educação informal. O acesso ao grande anfiteatro se deu, principalmente, pelos elos de confiança, amizade e apadrinhamento.

Assim, da chefia do escritório da usina da família Mariani, em Santo Amaro, Gomes passara a ocupar depois pastas do Estado: comissões, secretarias, representações oficiais no exterior, participações em conselhos, indicações em cargos de direção e premiações, membro de associações paralelas à ascensão do próprio Clemente Mariani ao longo dos anos. Neste ínterim, Gomes dedica-se ao campo literário. Vale ressaltar que Miceli bem rastreou esta

²⁴¹ Existem semelhanças na trajetória intelectual de Herman Lima com a de Eugênio Gomes.

caminhada de muitos romancistas e trabalhadores do campo intelectual desde o início do século XX e a cooptação desses destituídos do capital financeiro e da boa posição social que outrora granjeava a família²⁴². Isto foi recorrente porque:

[...] o poder público impôs-se não obstante como concessionário mor dos padrões da legitimidade intelectual. As encomendas, os prêmios, as viagens de representação, as prebendas, tudo que ostentasse o timbre do oficialismo, passou a constituir caução daqueles que aspiravam ingressar no panteão da “cultura brasileira” (MICELI, 1979, p. 161).

Herman Lima elencou, no prefácio de *O enigma de Capitu* (1967), em tom elogioso, a caminhada profissional e intelectual do seu conterrâneo. São perceptíveis, no rol, as *provas de amizade* e os *anéis de interesse* na “modalidade de trabalho” assumida pelo autor do livro: em 1935, Gomes é funcionário, depois diretor, do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários na Bahia (IAPC)²⁴³ e, por isso, mais tarde transferido para a capital que ele ambicionava: Rio de Janeiro. Ali se tornou secretário particular no gabinete do Ministro Clemente Mariani, na Pasta de Educação e Saúde; diretor da Biblioteca Nacional (1951-6); Coordenador do Centro de Pesquisa e, posteriormente, diretor da Casa Rui Barbosa (1960-4); secretário particular do Presidente Castelo Branco (1964)²⁴⁴; adido cultural na Espanha (1965-

²⁴² Sérgio MICELI, 1979, p. 144-50: “Os intelectuais foram cooptados seja como funcionários em tempo parcial, seja para prestação de serviços de consultoria e congêneres, seja para o desempenho de cargos de confiança junto ao estado-maior do estamento, seja para assumirem a direção de órgãos governamentais [...]. Se para a elite intelectual do regime é possível apreender os liames entre sua competência escolar e profissional e as modalidades de trabalho que assumem, nesse segundo grupo o acesso às posições repousa, quase que inteiramente, nas provas de amizade e, por conseguinte, na preservação dos anéis de interesses de que são os mais legítimos porta-vozes e os principais beneficiários”.

²⁴³ “O crescente prestígio público de Clemente Mariani deu-lhe o poder de indicar pessoas de suas relações para a máquina pública, e é assim que Eugênio Gomes irá ser indicado para a direção administrativa, em 1936, do recém criado IAPC, na Bahia”. In: Ívia ALVES, *Visões de espelhos...* [Tese de doutoramento em Literatura Brasileira] São Paulo, USP, FFLCH, 1995, p. 29.

²⁴⁴ Luis VIANA FILHO. *O governo Castelo Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, [Col. Documentos Brasileiros, v.n. 166], p.77: “Na realidade, a Presidência é um mundo, e numerosos cargos, todos a exigirem atenção, formam os seus quadros, sendo trabalhoso preenchê-los dentro dos rígidos critérios estabelecidos. O diplomata Paulo Paranaguá, que o Presidente conhecera na Escola Superior de Guerra, veio chefiar o Cerimonial, função para muitos um tanto inútil, mas cujo bom desempenho representa parcela de tranqüilidade nas relações da Presidência. Era o azeite que não deixa a roda ranger. O escritor Eugênio Gomes, temperamento plácido, versado em Machado de Assis e Shakespeare, ocupou a secretaria particular, encarregada da volumosa correspondência do Presidente, e que, ao fim do governo, seria confiada ao jovem diplomata

6); membro da comissão Machado de Assis, encarregada, pelo governo federal, da edição crítica deste escritor. Recebeu o prêmio do *Jornal do Comércio*, com o livro *Machado de Assis* (São José, 1958), pela melhor obra de erudição do ano; membro correspondente da Academia de Letras da Bahia; representante no Brasil do *Shakespeare Institute de Stratford*; sócio de honra da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa do Rio de Janeiro²⁴⁵.

O ingresso de Gomes como diretor da Biblioteca Nacional ratifica o argumento de facilidades políticas. O seu contato com conterrâneos ilustres do mundo político possibilita verificar, no curso da história profissional do crítico, o quanto foi beneficiado por três décadas seguidas: quando o baiano Clemente Mariani era o então Ministro de Educação e Saúde no governo Dutra, Gomes seguira, de 1947 a 1950, como seu secretário particular. No ano seguinte, por intermédio do também baiano Ernesto Simões Filho, o novo Ministro da Educação, o crítico é empossado por este para dirigir a Biblioteca Nacional. A longa permanência na direção, mesmo com a mudança de governo, se justifica pelo fato de entrar outro baiano no ministério citado, Antonio Balbino, em 1953. A saída do cargo só se efetiva em 1956, com a mudança de governo e, após a exoneração, entrara para a Comissão Machado de Assis, formada por membros de diversas linhas ideológicas.

Seguramente o acesso às fontes de Shakespeare, autor que se tornou, paralelo aos estudos sobre Machado de Assis, linha diretriz do trabalho intelectual de Gomes, foi facilitado com o seu ingresso à Biblioteca Nacional. Com aquisições de obra e investimentos no que concernia ao autor de *Romeu e Julieta*, o crítico baiano passara a ser membro do *Shakespeare Survey*. Além disso, as viagens aos Estados Unidos e Europa, a convite das instituições

Jerônimo Moscardo de Sousa. E, enquanto cuidavam de uma ou outra carta de maior interesse, Castelo comprazia-se em conversar com o tímido e reservado Eugênio Gomes, discreto sobre Machado e Anatole France, cuja ironia saboreava, e de quem conservava como recordação um volume de *Thais* encontrado num campo de batalha, na Itália. Um dia Eugênio Gomes surpreendeu-se ao referir-lhe o Presidente, com ar de riso, uma passagem de *A Ilha dos Pingüins*, ficção cheia de sátiras sobre a situação político-militar da França de Napoleão III”.

²⁴⁵ Sérgio Miceli (1979, p. 153) informa que, no Brasil, “inúmeros intelectuais tenderam a monopolizar aqueles cargos em cujo desempenho podiam fazer valer, em alguma medida, seu cabedal de saber especializado. Nessa categoria, incluem-se tanto aqueles que ocupavam os postos de direção de instituições propriamente culturais – por exemplo, o Museu Histórico Nacional, a Biblioteca Nacional, o Serviço Nacional de Teatro [...]”.

estrangeiras ou a mando do Estado como incentivador de ‘ intercâmbio cultural ’, permitiram a Gomes contatos com outras perspectivas teóricas no campo da crítica, como o *New Criticism*. Ao tratar sobre intelectuais e poder, Miceli analisa tal questão: “os convites que instituições norte-americanas fazem a intelectuais brasileiros no decorrer das décadas de 30 e 40 (sic) apresentavam motivações distintas e obedeciam a um padrão sofisticado de cooptação político-ideológica”²⁴⁶. Esse fato ocorrera com Afrânio Coutinho²⁴⁷, que morou em Nova Iorque quando fora convidado para ser redator-chefe do *Reader’s Digest*. Este crítico também frequentava aulas na Universidade de Columbia. Gomes seguiria o mesmo passo do amigo, substituindo-o, inclusive, no *Reader’s Digest*. Em 1950, quando diretor da Biblioteca Nacional, Gomes também foi favorecido, como dito, com viagens para conhecer o sistema bibliotecário de vários países e muitos dos convites partiam de instituições americanas.

Assim, foi em viagens ao exterior que Coutinho e Gomes achariam terreno propício para desenvolver um modo de fazer crítica que não exigisse um trabalho mais amplo sobre a obra literária. Aquele primeiro, ao retornar para o Brasil, repleto de teorias dos cursos que fizera nos Estados Unidos, trava, por exemplo, embates contra a crítica de rodapé e levanta bandeira a uma especialização do estudo crítico, com um tratamento sistemático no meio universitário. Miceli observa que “não é de se estranhar, portanto, que sejam as universidades e as agências oficiais voltadas para a luta ideológica que mais contribuíram para a ‘americanização’ dos intelectuais dependentes”²⁴⁸.

Quanto à Europa, ocorreria uma mudança de atitude de Gomes após a segunda viagem ao país de Virgínia Wolf. Se antes a Inglaterra era a terra idealizada e, por isso, constantemente objeto de sua literatura comparada, a partir do contato direto com o povo e o modo desdenhoso de os intelectuais tratarem o Brasil, Gomes cede espaço ao questionamento. Assim, nos ensaios do livro *A neve e o girassol* (1967), dedica-se em apontar a visão que escritores ingleses tinham do Brasil, dentre eles, o outrora admirado Bernard Shaw, cujas

²⁴⁶ Sérgio MICELI, 1979, p. 121.

²⁴⁷ Coutinho frequentava os cursos de Teoria Literária na Universidade de Colúmbia e teve contato com diversas linhas críticas.

²⁴⁸ Sérgio MICELI, 1979, p. 121.

considerações sobre arte eram aplaudidas pelo crítico. A preocupação do ensaísta baiano seria de revisão da obra de alguns escritores ingleses, com o intuito de revelar possíveis equívocos destes. A decepção, decerto, tem origem na expectativa de que os britânicos fizessem, em relação à terra brasileira, o mesmo esforço que Gomes empreendera na divulgação da terra e obra inglesas.

2.3. Um *Urutú-Branco* na Biblioteca Nacional: a correspondência do Sr. Diretor

“Ah, agora quem aqui é que é o Chefe?”.

.....
“O *Urutú-Branco*! Ei, o *Urutú-Branco*!...”
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 2001, p. 451-4).

2.3.1 Benesses

A partir das cópias das correspondências expedidas por Gomes, quando diretor geral da Biblioteca, poderemos perceber como o seu cargo aumentou a sua rede de relações sociais e políticas. Na esteira do que apresentamos, e com base na postura de intelectuais com o poder, analisada principalmente por Sérgio Miceli, delineou-se uma face muitas vezes encoberta de ligação daqueles com poderes públicos. No caso de Gomes, por mais que tentasse rebuçar a máscara, ela aparecia visível aos holofotes do palco em que encenara. Rastreando, por exemplo, as suas publicações quando assumiu, no início da década de 1950, a direção geral da Biblioteca Nacional, percebemos que boa parte de suas edições foi consignada por ministérios que Gomes possuía ligações ou por setores ligados a sua atividade: o Ministério da Educação e Saúde, secretarias de cultura de Estados (de São Paulo, do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul), Serviço de Documentação, Instituto Nacional do Livro, Conselho Estadual de Cultura são alguns exemplos. Portanto, tanto as cartas e telegramas²⁴⁹, quanto os catálogos por ele

²⁴⁹ Setor de manuscritos da Biblioteca Nacional.

produzidos²⁵⁰, revelam as amizades ou contatos de Eugênio Gomes com intelectuais²⁵¹ e diversos ministros²⁵². As relações formais com o alto escalão do Governo e outras pessoas influentes da sociedade²⁵³ indicam o trânsito daquele crítico literário por diversos setores.

Os telegramas para os presidentes da República são recorrentes, expedidos geralmente para felicitações em datas comemorativas, ou desejos de melhoras na saúde, convites para atos na Biblioteca, entre outros assuntos. Assim, detecta-se, em sua correspondência, envios a Arthur Bernardes, nesta época já como senador, Café Filho, Nereu Ramos, Getúlio Vargas:

Presidente Getúlio Vargas. Palácio do Catete. Rio.

Apresento a Vossa Excelência respeitosos cumprimentos com os mais sinceros votos pela sua felicidade pessoal e de seu governo a que me honro de servir vg no decorrer do Ano Novo. Eugênio Gomes, Diretor Geral da Biblioteca Nacional (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 011, s.d)²⁵⁴.

Assim como fora beneficiado com as práticas de ocupações de cargos por indicações, Gomes também passaria a recomendar seus amigos. A minuta de uma carta²⁵⁵ ao diretor da

²⁵⁰ Setor de Obras Raras.

²⁵¹ Álvaro Lins, felicitação pela eleição na Academia Brasileira de Letras (6 abr. 1955); *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015.

²⁵² “Ministro J.C. Macedo Soares. Palácio Itamaraty. Apresento eminente amigo minhas congratulações por sua alta investidura com efusivos votos por um desempenho correspondente suas gloriosas tradições nessa mesma e nobre pasta”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015, 14 nov. 1955.

²⁵³ Um dos exemplos disso é a carta endereçada a D. Carolina Nabuco, em que Eugênio Gomes informa a restituição de um original inédito de Joaquim Nabuco, “Foi vokie”, à filha deste e agradece por ela tê-lo cedido ao XXXVI Congresso Eucarístico Internacional para a parte da exposição “O Catolicismo no Brasil”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015, 13 set. 1955. Há ainda convite para D. Pedro de Orleans e Bragança, expedido para o Palácio Grão-Pará, no dia 06 de maio de 1955, para exposição de edições raras de obras musicais da coleção de D. Teresa Cristina Maria, doada pelo imperador D. Pedro II. Em decorrência dessa exposição, Eugênio Gomes lançou um catálogo referente à coleção.

²⁵⁴ Correspondências sem data, provavelmente de 1951, ano de ingresso de Eugênio Gomes como diretor geral da Biblioteca Nacional. A referida carta encontra-se na pasta número 011, e outras cartas datadas dessa pasta são de 1951.

²⁵⁵ “Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes”. 66,1, 001, n. 15.

Rádio Jornal do Brasil, em 1955, exemplifica a recorrência daquelas práticas entre intelectuais:

Ilmo. Sr. Diretor da Rádio Jornal do Brasil. Inteirado de que o escritor Haroldo Bruno pretende exercer atividade nessa empresa, permito-me recomendá-lo a V.S., com todo empenho, por se tratar de pessoa realmente digna, além de sua capacidade intelectual amplamente comprovada através de artigos assinados na imprensa e de um livro de crítica literária que lhe confirma os méritos neste gênero. Atenciosas saudações (GOMES, 1955).

Além daqueles telegramas que acusam a obrigação de seu cargo em uma instituição de renome, como envios de condolências ao então senador Arthur Bernardes Filho pela morte do pai, felicitações pelo aniversário do presidente Café Filho ou desejos de recuperação da saúde deste²⁵⁶, havia textos com termos mais afetuosos e que indicam as relações de simpatia do diretor. A de Gilberto Freyre é um exemplo disso, em que ele congratula, pelo aniversário, o mestre de Apipucos²⁵⁷, bem como da eleição vitoriosa do deputado Jorge Lacerda²⁵⁸. Há, por exemplos, agradecimentos a Alceu Amoroso Lima²⁵⁹ pelas referências e conceitos por ocasião

²⁵⁶ “Presidente Café Filho. Palácio do Catete. Respeitosamente visito vossência augurando pronto e completo restabelecimento sua preciosa saúde.” *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015. 04 nov. 1955. Em 12 de nov. de 1955, há outro registro de telegrama para o Palácio do Catete, destinado a Nereu Ramos que assume a presidência da República com a piora do estado de saúde de Café Filho. O texto revela a flutuação de Eugênio Gomes na esfera política e na busca de diálogos com ela: “Presidente Nereu Ramos. Palácio do Catete. Receba vossência meus respeitosos cumprimentos com efusivos votos pela cabal felicidade do governo que vossência assumiu em circunstâncias tão graves mas sob a confiada expectativa do povo brasileiro em sua grande capacidade de homem público”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015.

²⁵⁷ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015. 15 mar. 1955.

²⁵⁸ “Deputado Jorge Lacerda. Receba grande abraço sincero regozijo por seu triunfo eleitoral com antecipados votos cabal realização seus planos governamentais”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015. 04 nov. 1955.

²⁵⁹ Segundo Ívia Alves (1995, p. 346), Eugênio Gomes manteve-se fiel, no setor da crítica literária, a Tristão de Ataíde, que o norteou nas suas resenhas iniciais sobre o Modernismo. Ela cita o seguinte artigo de Gomes sobre Tristão de Ataíde, publicado em *O Globo*, em 30 de dez. 1960: “Com o nítido prestígio, que adquiriu logo de começo, colocara-se no ponto culminante da reação espiritualista o grande crítico que escolheu para a batalha das letras o pseudônimo de Tristão de Ataíde. Sua voz teve o efeito de pôr um pouco de ordem no tumulto geral do movimento modernista. Era a voz de um mestre e cuja profunda base humanística estava a serviço de sagaz visão crítica”.

do XXXVI Congresso Eucarístico realizado pela Biblioteca Nacional e a qual aquele crítico contribuiu com seus conhecimentos para a exposição “Catolicismo no Brasil”,²⁶⁰. Também há outro contato com aquele crítico informando já haver incorporado às coleções da Biblioteca a microfilmagem do manuscrito de Marcel Proust, ao qual foi intermediada pelo próprio Alceu de Amoroso Lima a doação pela sra. Mantes Proust²⁶¹. A relação, não só de Eugênio Gomes, mas da intelectualidade baiana, tanto com Alceu Amoroso Lima quanto com Jackson de Figueiredo, revela as aproximações de ideias voltadas a uma liberdade com a ordem moralista e, portanto, afinada aos critérios tradicionalistas dinâmicos.

2.3.2 Contatos com o exterior

Diversas são as relações de Eugênio Gomes como diretor da Biblioteca Nacional com instituições do exterior. Uma delas evidencia, mais uma vez, a fascinação do crítico com a Inglaterra. Assim, em correspondência para o embaixador extraordinário da Inglaterra, Geoffrey Harington Thompson, Gomes congratula-o, em nome da Biblioteca e dele próprio, pela coroação da rainha Elizabeth, “com os mais sinceros votos para que sua majestade tenha reinado longo e feliz pela crescente prosperidade e grandeza de seu admirável país”,²⁶². Pelos estudos que o crítico dedicou àquela terra e a seus escritores, as palavras manifestadas na carta realmente refletem a verdade de uma admiração cultivada desde o início de seu contato com a obra shakespeariana, no interior da Bahia, ou seja, desde moço.

²⁶⁰ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015, 06 set. 1955.

²⁶¹ “Rio, 30 de junho de 1953. Exmo. Sr. Prof. Alceu de Amoroso Lima. Eminentíssimo Patricio. Apraz-me informar que se acha incorporado às coleções desta Biblioteca o microfilme da obra em manuscrito de Marcel Proust gentilmente oferecido, há tempo, pela sra. Mantes Proust, por intermédio de V. Excia., cumprindo salientar que essa doação foi acolhida como uma das mais importantes que a Biblioteca Nacional poderia receber no gênero. Solicitando-lhe a bondade de reiterar a sra. Mantes Proust os agradecimentos da Biblioteca Nacional, aproveito a oportunidade para apresentar-lhe os protestos de minha mais alta estima e consideração”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 013.

²⁶² *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 013, 2 jun. 1953.

Os contatos com o adido cultural da Espanha²⁶³, com as embaixadas de Portugal e Venezuela e com os diretores das Bibliotecas Nacionais da Guatemala e de Caracas, bem como as relações diretas ou indiretas com instituições dos Estados Unidos²⁶⁴, estão presentes na documentação do setor de manuscritos. As cartas registram que as trocas entre os sistemas das instituições bibliotecárias desses países eram comuns, com a presença de informes estatísticos, de publicações e sobre congressos na área de sistematização e organização bibliotecária, assim como legislação e forma de aquisição de exemplares²⁶⁵.

Conforme já informamos, não foi apenas por cartas que Gomes tomou contato com as gestões de outras bibliotecas e universidades de países americanos e europeus. A investidura no cargo de diretor possibilitou que este viajasse para o exterior e conhecesse os sistemas de organização de outras instituições, no intuito de alçar melhorias nos setores de documentação, consulta e preservação de materiais, bem como conseguir aquisições para o aumento do acervo da biblioteca e o enriquecimento das coleções ali presentes²⁶⁶.

²⁶³ Entre outros contatos com a embaixada da Espanha, no de 28 de julho de 52, Gomes solicita ao adido cultural da referida embaixada, sr. Garcia Viñolas, o temário e demais pormenores do I Congresso IberoAmericano de Arquivos, Bibliotecas e Propriedade Intelectual que seria realizado em Madrid, em outubro do mesmo ano. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 28 de jul. 1952. Entretanto, em outra carta, Gomes informa não poder comparecer e que estava organizando viagem à Europa e, com isso, “examinando a possibilidade de tocar em Madrid, na minha próxima viagem à Europa, levando comigo elementos de informações certamente úteis”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 06 de ago. 1952.

²⁶⁴ Em carta de 05 de fevereiro de 1952 ao sr. Robert E. Luckey – University of Minnesota – Department of Romance Languages, informa envio de microfilme com cópia integral da 1. ed. da obra *Opalas*, de Fontoura Xavier. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012. Outra carta que mostra troca entre instituições: “Rio, 12 de outubro de 1951. Ilmo. Sr. Ministro Mário Guimarães. Chefe da Divisão Cultural (Rio de Janeiro, DF). Apraz-me acusar o recebimento de sua DCI/641.2(22), de 11 do corrente, acompanhada de uma circular do *National Bureau of Standards* dos Estados Unidos sobre preservação de documentos históricos. Agradecendo esse obséquio, aproveito o ensejo para apresentar a V. S. protestos de minha alta estima e consideração”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 12 out. 1951.

²⁶⁵ As cartas recebidas são datadas nos meses de novembro e início de dezembro de 1955. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015.

²⁶⁶ Em uma carta de Gomes, percebe-se que ele se ausentou por dois meses do país com a família, para cumprir essa tarefa: “RJ, 02 de setembro de 1952. Dep. Com. da Cia. Telefônica. Sr. Chefe. Por ter de me ausentar do país, em cia da família, de 3 de setembro (amanhã) até fins de novembro deste ano, ficará fechada a minha residência à Ladeira dos Tabajaras, 196, apto 601, pelo que peço a V. S. o obséquio de mandar apresentar a conta de luz e telefone, nesse período, a D. Stela Santos, no gabinete do diretor da Biblioteca Nacional, Av. Rio Branco, n. 219/239, para o respectivo pagamento. Atenciosos cumprimentos.” *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 013, 1951.

2.3.3 O intercâmbio no Brasil

A recorrência de trocas e favores entre Gomes e figuras políticas e intelectuais²⁶⁷ pode ser observada em correspondências do diretor da Biblioteca Nacional. Nas cartas e telegramas, há muitos registros de empréstimos de materiais para exposições, bem como aceitações ou recusas de bolsas de estágios²⁶⁸ e treinamentos a bibliotecários, pedidos estes advindos, em sua maioria, do Nordeste e do interior de Minas Gerais²⁶⁹. Governadores, senadores, deputados e prefeitos geralmente solicitavam concessões de bolsas de estudos a funcionários²⁷⁰ e Gomes ora aprovava, ora negava ou, ainda, prometia estudar, com apreço. Se para Roquete Pinto, ele assegura as facilidades na casa à recomendada²⁷¹, no caso do escritor José Américo seria diferente. Para este escritor, então governador de João Pessoa²⁷², o diretor

²⁶⁷ Ao poeta baiano Godofredo Filho, atendendo ao pedido deste, envia remessa de volumes disponíveis de Documentos Históricos. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, s.d, possivelmente, pelas outras cartas e telegramas expedidas e constantes na pasta da Biblioteca Nacional deste número 012, o ano seja de 1952; a Guiomar Alvim de Figueiredo agradece a oferta à Biblioteca Nacional de 09 volumes da *Revue Métapsychique*, *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 02 de maio de 1952. Além de vários outros contatos com intelectuais e políticos de todo país, embora figure com maior constância os de sua terra, Bahia.

²⁶⁸ Ao governador Raul Barbosa, por exemplo, de Fortaleza-CE, informa considerar o pedido de bolsa de estudo a favor da funcionária Ana Nogueira Viana, assim que aprovada proposta pelo Ministro da Educação. No dia 28 do mesmo mês, envia outro telegrama informando a aprovação. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 013, 01 de fev. 1953.

²⁶⁹ Da Biblioteca Antonio Torres, em Diamantina-MG, fundada em 12 de abril de 1954, e subordinada à Biblioteca Nacional, na gestão de Eugênio Gomes, autoriza-se a presença do Sr. Jair Moreira da Silva no Rio de Janeiro para curso na Biblioteca Nacional, nove meses depois da fundação daquela. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015, 17 de jan. 1955.

²⁷⁰ Em 23 de março de 1953, Eugênio Gomes envia carta ao Dr. João Austregésilo Athayde. Nela, acusa recebimento de carta de recomendação para senhora Isabel da Mota Nunes. Mas em outra correspondência, de 01 de abril de 1953, dirigida a seu conterrâneo, o deputado Antonio Balbino, o tom expresso permite entender que parece estar mais inclinado a atender o seu pedido, ao dizer estar “examinando com simpatia possibilidade de aprovação de seu recomendado Edison Honoreto. Vale ressaltar que, no mesmo ano, torna-se Ministro da Educação e mantém Eugênio Gomes no cargo de diretor. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 013.

²⁷¹ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 013, 12 de ago. 1953.

²⁷² “Ao Governador José Américo (João Pessoa-PB). Tenho a honra de responder valioso telegrama Vossência esclarecendo quadro pessoal BN vg além reduzidíssimo vg estah presentemente desfalcado vários elementos pt Dada minha admiração pelo preclaro homem de Letras que tão dignamente dirige esse glorioso Estado vg muito lastimo informar vossência situação serviços desta casa não permite afastamento datilógrafa Arminda Falcão vg por não haver no momento possibilidade respectiva substituição pt Respeitosas saudações. Eugênio Gomes.”

lastima não poder atendê-lo em ceder a datilógrafa Arminda Falcão devido à situação difícil da Casa, sem possibilidade de substituição. A negação de se liberar a referida datilógrafa pode muito bem ser resultado de certa inimizade por parte do crítico, pois assim como fizera com Manuel Bandeira, também em início de carreira na crítica, Eugênio Gomes analisara a obra *A Bagaceira*. A sua leitura era divergente, mais uma vez, dos louvores que as críticas do Sudeste faziam a José Américo²⁷³.

Os envios e recebimentos de publicações para seus conterrâneos, poetas, escritores, a aceitação de pedidos de políticos de sua relação para empregar conhecidos²⁷⁴, indicações a amigos resvalam por aquelas correspondências, mas havia negações, também, como ocorrera em relação ao governador da Bahia, Régis Pacheco, em que informa não poder, naquele exercício, conceder bolsas para cursos de biblioteconomia²⁷⁵. Ao senador Napoleão Alencastro Guimarães, no entanto, o favor é cumprido dentro das possibilidades financeiras da instituição, mas o que importava, segundo o diretor, é que o recomendado faria parte das funções da Biblioteca. A carta dá uma ideia do trâmite de contratação e os limites a esta.

Rio, 5 de julho de 1951

Exmo. Sr. Senador

Napoleão Alencastro Guimarães

Em resposta a sua carta de 3 do corrente, tenho o grato prazer de lhe comunicar que o seu recomendado, Sr. Francisco de Souza, iniciou hoje o trabalho nesta Biblioteca.

A sua admissão não se processou como “servente”, porque, para esta categoria de servidores, se faz mister uma autorização do Excelentíssimo Senhor Presidente da República, em face da atual situação financeira do país. Em atenção, porém, ao seu pedido, resolvi admiti-lo como “tarefeiro”, e, embora se trate de uma situação transitória, penso que atende por enquanto às necessidades de seu recomendado.

Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes. 66, 1, 001. n. 012, 17 de jul. 1952.

²⁷³ Eugênio GOMES, “A bagaceira”, *O Imparcial*, 5 de maio de 1928.

²⁷⁴ “Ao Senador Juracy Magalhães. Palácio Monroe. Terei todo empenho sentido satisfazer uma valiosa recomendação favor Gecenira Mota de Souza, candidata lugar datilógrafa nesta Biblioteca logo se ofereça ensejo. pt. Cordiais cumprimentos”. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes.* 66, 1, 001. n. 015. 10 maio 1955.

²⁷⁵ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes.* 66, 1, 001. n. 015. 21 mar. 1955.

Aproveito o ensejo para apresentar a V. Excia os meus atenciosos cumprimentos” (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 011).

Durante sua gestão na Biblioteca Nacional, Gomes promoveu encontros, congressos, com exposições ligadas a diversas áreas, como ao catolicismo, à música²⁷⁶, a estampas²⁷⁷, a caricaturas²⁷⁸ e pinturas e às áreas literárias. Assim, figuraram nos espaços da Biblioteca Nacional mostras e debates sobre Sílvio Romero e Álvares de Azevedo e o Romantismo, por exemplo. Na lista de convidados para debate e exposição sobre o poeta romântico²⁷⁹, percebe-se a presença de pessoas com afinidades literárias com o crítico, bem como aquelas que eram do convívio pessoal e profissional. Figuram, na lista, portanto, os ministros Clemente Mariani, Rubem Rosa, João Neves da Fontoura e o presidente da ABL, e também ministro, Annibal Freire, Dr. Múcio Leão, o então Presidente da República Nereu Ramos, o deputado Menotti Del Picchia, Peregrino Junior, Cassiano Ricardo, José Olympio, Olegário Mariano, Adelino Magalhães, Andrade Muricy, Tasso da Silveira²⁸⁰. Estes últimos se relacionaram, nas décadas de 1920 e 1930, com o grupo modernista baiano e pontuavam as afinidades estéticas e de ideias daquele grupo com a revista *Festa*.

Em uma das correspondências, há informes do diretor sobre procedimento e trâmites burocráticos que Sérgio Buarque de Holanda deveria seguir, para que pudesse ajudar o historiador na exposição balzaquiana em São Paulo.

Rio, 14 de abril de 1951
Meu caro Sérgio Buarque de Holanda

²⁷⁶ BIBLIOTECA NACIONAL. *Edições raras de obras musicais*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1955, 24p. [Coleção Teresa Cristina Maria. Loc. 12B, 5, 24, n. 1.]. *Literatura musical*. Séculos XVI-XVII-XVIII. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954. Loc. 99C, 4, 15

²⁷⁷ BIBLIOTECA NACIONAL. *Estampas antigas: séculos XVI-XIX*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954, 19p.

²⁷⁸ BIBLIOTECA NACIONAL. *A caricatura na imprensa do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954, 16p. il.

²⁷⁹ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 05 fev. 1952.

²⁸⁰ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, s.d.

Após o recebimento do seu cabograma, que procurado pela Sra. Beres, a quem prometi facilitar tudo o que depende da Biblioteca Nacional. É indispensável, porém, que o Diretor de Museu de Arte Moderna de São Paulo se dirija por ofício ou telegrama ao Ministro da Educação ou a mim solicitando a contribuição da Biblioteca Nacional.

Em virtude da falta de uma rotina de intercâmbio entre as instituições do país, para esse fim, precisarei de autorização especial do Ministro à (documento com furo nesta parte) a de uma autorização do Museu.

Afianço-lhe que terei a maior satisfação em concorrer para que a exposição balzaquiana em São Paulo não seja inferior a que se realizou aqui.

Um cordial abraço (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 011).

A carta revela as dificuldades de trocas entre as instituições nos dois Estados, embora muitos telegramas registrem que havia intercâmbio de materiais para exposições advindas de várias localidades ou para outros serviços. Recusas e concessões são passíveis de justificativa pelas limitações burocráticas e de poder, mas Gomes também era beneficiado com as ofertas.

Ao senador Aloysio de Carvalho Filho, conterrâneo e amigo, Gomes agradece a oferta da *Antologia Poetas da Bahia*, organizada por aquele. Nas palavras elogiosas do telegrama de agradecimento, Gomes afirmaria que aquela obra representaria “mais um serviço que seu alto espírito presta cultura nossa terra”²⁸¹. Aloysio de Carvalho Filho disponibilizou para empréstimos outros materiais para a Biblioteca Nacional, conforme registrado em carta de Gomes. Este confirma a entrega de dois álbuns de autógrafos, um de Castro Alves, *A cachoeira de Paulo Afonso*, 1870, e outro de Euclides da Cunha, *Manuscrito. Os sertões*. Segundo consta na carta, o primeiro seria microfilmado; o segundo figuraria na exposição da Biblioteca Nacional sobre o cinquentenário de *Os sertões*²⁸².

²⁸¹ *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 011, s.d, possivelmente 1951, pelas outras correspondências constantes na pasta com referência de número 011.

²⁸² *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 31 de julho de 1952.

2.3.4 Os desafetos do Sr. Diretor

Na vida de diretor da eminente instituição, não havia apenas louros, mas também, decerto, desafetos. Assim, Gomes não passou ileso de críticas a sua gestão na Biblioteca Nacional. Alguns jornais publicavam, por vezes, artigos sobre problemas de obras ou de condução do próprio diretor. Em sua função de crítico literário, nas resistências que encontrara ao seu modo de fazer crítica, geralmente o analista respondia com o silêncio, pois evitava entrar em contendas. Entretanto, para o cargo de alta investidura, em que se devia cuidar para não haver um possível desdobramento de uma gestão falha, uma crítica poderia afetar não apenas a sua imagem, mas de seus padrinhos políticos. Às críticas ao seu trabalho, na Biblioteca, ele iria responder. Portanto, no ano de 1952, consta na correspondência do diretor, uma resposta de Gomes a um artigo de autoria de J. B. Godoy, publicado no *Diário Trabalhista*. Na pasta da Biblioteca Nacional, a carta expedida, publicada quatro dias após aquele artigo, é acompanhada de uma cópia deste:

19 de agosto de 1952. *Diário Trabalhista* – RJ

“Surpresas do cotidiano” – J. B. Godoy

Não foi bem surpresa o que me aconteceu ontem na Biblioteca Nacional; eu já o esperava, por causa da incúria que é doença nos homens que tem a seu cargo a guarda das fontes da nossa história. Eu nunca tive a pretensão de esperar que tudo o que lá fosse procurar o encontrasse.

Como não encontrei. Mas não me surpreendeu apenas o fato de não o encontrar. O que me surpreendeu foi a nota curiosa que acompanhou o fato.

Conto. Precisei de (sic) consultar alguns jornais de 1880. Fui ao arquivo dos ditos e os consultei às centenas, aos montões; centenas e centenas deles achei, mas do tempo do onça até o ano das graças de 1879; e outras centenas e centenas deles igualmente achei, mas de 1881 em diante só os que eu queria, os “gostosões” do ano fatídico de 1880, nada! Primavam e luziam pela ausência.

Agora pergunto: “o que teria acontecido aos jornais desse ano? O que é que o Senhor Diretor responde a isso?”

Não é que eu queira bulir com certo cavalheiro por aí, mas estou desconfiado de que o bicho levou toda a papelada de 1880 para casa, para escrever a sua história do jornalismo. Levou, e se esqueceu de trazer. E o Senhor Diretor se esqueceu de reclamar...

Mas eu reclamo! Reclamo porque, como leitor, tenho o direito de reclamar. Pago imposto à Nação, e a Biblioteca é da Nação. Ora essa!

Já vários jornais tenho pedido, e, em vez de virem eles, o que retorna é o pedido com o inapelável chavão “Fora do lugar”. E diabo é que esses jornais, que tão facilmente saem do lugar, tão dificilmente tornam a ele. Quando tornam. Se é que tornam.

E é lamentável que tudo isso aconteça logo na Biblioteca Nacional, onde os funcionários que atendem ao público são tão prestimosos, tão atenciosos, todos dedicados a servir o público o melhor e o mais prontamente possível (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 23 ago.1952).

Se Gomes estava diante de um inimigo ou de um simples leitor furioso com a ausência dos documentos imprescindíveis a sua pesquisa, ou de um inimigo do tal homem que realizou a história do jornalismo acusado de ter levado os jornais de 1880, não podemos aferir ao certo. Sabemos, sim, que o autor do artigo preferiu tornar público o fato sem ter comunicado antes às instâncias superiores da Biblioteca Nacional, pelo menos segundo informe de Gomes, em sua resposta. Entretanto, este releva ser um administrador seguro de suas providências e ciente da ausência dos jornais. Não aceita, porém, a referência de seu conhecimento da retirada daqueles e, portanto, espera que o autor do artigo divulgue quem seria o historiador incógnita, para ajudar na investigação do caso.

23 de agosto de 1952. Resposta de Eugênio Gomes ao artigo de Sr. J. B. Godoy, *Diário Trabalhista*.

Li o artigo de V.S. sob o título “Surpresas do cotidiano” e aqui venho responder a sua pergunta: “O que é que o Senhor Diretor responde a isso?”

Responde que somente pode providenciar sobre a ausência ou o desaparecimento de publicações, quando tem conhecimento disto, o que nem sempre seria possível sem a comunicação do fato pelos consultantes, os quais, quando agem de boa fé, são colaboradores naturais de qualquer biblioteca.

Há de convir V.S. em que, uma biblioteca de enorme acervo, como a Nacional, é difícil se não impossível exercer vigilância tão meticulosa que se possa apurar imediatamente, em qualquer caso, a falta de tais ou quais publicações.

Desconfia V.S. que as publicações que lhe interessava consultar teriam sido levadas para casa por um “certo cavalheiro” e, com surpreendente ligeireza, acrescente que o Diretor da casa se esqueceu de reclamar a devolução de tais peças de acervo.

Jamais permiti a retirada dessas publicações e, portanto, ignoro em quem recai a desconfiança de V.S. pelo que, aguardo esclarecimento a esse respeito de sua parte, com a menção do nome do referido cavalheiro, a fim de que possa completar as providências já iniciadas para a apuração do fato. Nesta expectativa, firmo-me.

Atenciosamente (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 012, 23 ago.1952).

Três anos depois há o mesmo procedimento na pasta de correspondências, expedidas pelo diretor: Gomes responde à crítica do redator-chefe de *A Notícia* e, logo após, arquiva junto à cópia da carta o artigo que motivou seu texto. Desta vez, a crítica do jornal recai sobre a aquisição de livros para a Biblioteca Nacional ser feita exclusivamente nos Estados Unidos:

17 set. 1955. “Que coisa esquisita!” O diretor da Biblioteca Nacional fez declarações à Imprensa sobre os serviços daquela repartição, informando, entre outras coisas, que a aquisição de livros destinados às diferentes seções do órgão, pelo qual responde, é feita atualmente nos Estados Unidos e que para isso existe uma verba própria e permanente. Não deixa de ser profundamente estranho que as obras destinadas àquela casa de leitura provenham todas dessa única fonte.

**

A cultura é universal e não se compreende, conseqüentemente, que produções alemãs, francesas, italianas, espanholas e de outras procedências sejam todas compradas na América do Norte, quando o podiam ser diretamente em seus próprios países de origem. Ou o pensamento do diretor da Biblioteca não foi devidamente compreendido ou estamos, indiscutivelmente, em face de uma curiosa situação, cujas causas, pelo menos para nós, são completamente incompreensíveis (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015, 20 set.1952).

O contato de Eugênio Gomes com universidades e outras instituições estrangeiras era, muitas vezes, realizado por intermédio de seu amigo Afrânio Coutinho. Quando saiu da direção da Biblioteca, Gomes acompanhou o amigo, vivendo um tempo fora do país, conforme já relatamos. Talvez o tal acordo criticado pelo jornal d’ *A Notícia* se devesse às facilidades que Gomes tivera com as instituições daquele país, mas a justificativa dada ao jornal seria distinta dessa hipótese, embora não a anule:

Ilmo. Sr. Redator Chefe *D'A Notícia*.

Ilustre Patrício:

Relativamente ao sueto “Que coisa esquisita”, publicada na edição 17 desse acreditado órgão, desejo esclarecer a V.S que as aquisições de obras e revistas estrangeiras são feitas na América do Norte ou através desse país, por causa da Delegacia do Tesouro Nacional, que lá funciona, e em razão do controle cambial.

Quando se trata de livros e revistas europeus as respectivas aquisições são feitas em regra no país de origem, encarregando-se a referida Delegacia do pagamento, de modo que as publicações que recebemos da América do Norte, em sua maioria, são as que se editam nesse país ou que podem ser adquiridas eventualmente lá, sem desvantagens.

Apresento a V.S os mais atenciosos cumprimentos (*Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001. n. 015, 20 set.1952).

Enfim, com críticas ou não, Gomes conseguiu manter-se como diretor por longo período, acompanhando os jogos políticos. Nestes, os cargos eram indicados pela amizade e pelos apoios. Mas, ao entrar o governo de centro-esquerda de Juscelino Kubischek, o crítico não encontraria mais guarida.

3. Em Salvador, as estreias: xexéu canta e Moema nada

3.1 Primícias críticas: “Manuel Bandeira, poeta-xexéu”

*“O crítico tem por missão **clarear** a obscuridade dos artistas e não **obscurecer** as suas claridades” (Alceu Amoroso Lima, *O crítico literário*, 1945, p. 261).*

Alceu Amoroso Lima versou sobre o papel, a função e a atitude que um crítico literário deveria ter, isto é, em face dele mesmo, em face da obra e do público. Embora o livro²⁸³ revele, muitas vezes, uma postura rígida de seu autor que, em sua fase dogmática, passara a enxergar a crítica a serviço de uma visão de mundo, mais basicamente, àquela ligada a valores católicos, podemos aproveitar da obra de Alceu Amoroso Lima dois elementos intimamente ligados, e aqui imprescindíveis, para a observância da primícia crítica de Eugênio Gomes, frente à atitude que este poderia ou deveria ter: a sinceridade e a coragem do crítico literário. Alceu Amoroso Lima adverte que o analista deve sempre ser sincero, com o propósito de livrar a obra de obscuridades, e essa sinceridade exigirá do crítico a segunda atitude, a coragem: “não temer o desagrado nem do autor nem do público, mas temer a sua própria consciência”²⁸⁴.

Eugênio Gomes revelou, em seu primeiro estudo crítico, certa coragem em não temer o autor analisado e o público, entretanto teve que lidar, logo depois, com a própria consciência e, pelo visto, esta ele temeu. A análise sobre Bandeira foi uma tentativa frustrada, digamos, de obscurecer o que já era consagradamente claro. Álvaro Lins, ao mostrar que crítica literária não é adjetivo, mas, sim, interpretação e julgamento, afirmaria que “moedas falsas” são

²⁸³ Alceu Amoroso LIMA, *O crítico literário*, Rio de Janeiro: Agir, 1945.

²⁸⁴ Alceu Amoroso LIMA, *O crítico literário*, Rio de Janeiro: Agir, 1945, p. 262.

geralmente as palavras de louvor, pois dificultam a distinção de obras de arte que realmente mereçam ser chamadas como tal²⁸⁵. A consagração de Bandeira ocorreu, entre outros aspectos, pelas críticas dos leitores, fossem positivas, fossem negativas, na medida exata que deu à obra seu lugar, em seu tempo e na posteridade. Entretanto, Gomes usou as “moedas falsas”, não para o adjetivo, mas para o depreciativo. Em outros momentos de sua produção crítica, isso precisa ser registrado, ele vai usar e defender aquele caráter de interpretação e julgamento equilibrado, ao qual Álvaro Lins se referia, mas, em 1927, o que luziu não foi ouro, mas moedas insinceras de ressentimento.

Gomes foi sincero? Em caso positivo, então por que a coragem inicial o traiu, temendo sua própria consciência e retirando, do rol de suas publicações, o ensaio monográfico, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*? Diante desta retirada, também devemos refletir sobre os nossos limites, sobre o que nos autoriza em trazer à tona o que a consciência de um escritor quis oculto. Mais de vinte anos depois daquele livro, em outro ensaio denominado “Joyce e as epifanias”²⁸⁶, Gomes discute a autoridade do crítico em estudar ou não uma obra que foi excluída por determinados autores. Ele questiona se, com a atitude de suprimir da esfera de apreciação uma obra, isto não implicaria o reconhecimento de que o autor seria o melhor e mais legítimo árbitro de suas criações. E sua resposta, de certa forma, nos avaliza estudar aquela obra sobre o poeta pernambucano, visto que, para o próprio Eugênio Gomes: “[o crítico] não deve jamais cingir-se (sic) às razões de ordem pessoal ou de outra natureza, pelas quais um escritor seja induzido a cancelar algum título de sua bibliografia”²⁸⁷. Então, com isso, autorizados de certa maneira pelo próprio crítico baiano, não nos furtaremos, pois, em

²⁸⁵ Álvaro LINS. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 58-9, 1. e 2. vol.

²⁸⁶ Eugênio GOMES. *A neve e o girassol*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1950.

²⁸⁷ Eugênio GOMES. *A neve e o girassol*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1950, p. 97-8. Sobre Joyce, Gomes observa a posição do crítico I. A. G. Strong, que deixa de apreciar a primeira versão do *Retrato do artista quando jovem* “sob o argumento de que, por mais interessante que seja, Joyce a suprimiu, substituindo-a por outra”. Gomes comenta que aquela versão contém “a explanação da teoria das epifanias, o que é já uma razão para os fragmentos da narrativa merecerem a máxima atenção da crítica”.

analisar a obra que ele mesmo suprimiu desde o início de suas publicações: aquela sobre Manuel Bandeira.

Com referência ao pássaro que imita o som dos outros, Gomes buscava demonstrar, naquela obra, a falta de originalidade de Bandeira. Com esta articulação homem-pássaro, o crítico tenta demonstrar minuciosamente que o poeta era um imitador, rastreando os autores da tradição da literatura ocidental para mostrar o aproveitamento realizado por aquele. Para seguir a sua tese de que Bandeira era como um pássaro xexéu, um simples imitador, Gomes divide o ensaio em dois momentos, passadista e modernista, e que corresponderiam, segundo ele, às fases poéticas do escritor que analisava. A todo o momento, porém, assinala que, mesmo Bandeira sendo considerado um modernista em sua segunda fase, o que prevalecia era uma produção eminentemente passadista. Em tom irônico e ferino, o crítico indica que o seu material de análise seria o livro *Poesias*, uma reunião da obra de Bandeira. A partir de um jogo de aproximações com o que já foi realizado por poetas renomados, Gomes tenta demonstrar, com confrontos de trechos dos autores, que Bandeira é um simples imitador daqueles. Esta prática de Gomes revela a ausência de sintonia com os procedimentos modernos e toma como mera imitação, em sinal negativo, a apropriação de recursos estilísticos, temáticos e outros da tradição, inaceitáveis para quem, segundo ele, se recheia da glória de modernista.

Justificativas já foram levantadas para tentar explicar a atitude de Gomes em apontar detalhes da obra de um autor com o intuito de diminuí-la. Uma delas refere-se a um incidente que envolveu a visita do poeta de *Estrela da vida inteira* à Bahia. A sua capital, nas décadas de 1920 e 1930, dividia-se em grupos literários distintos e que se intitulavam ‘modernistas’: a “Academia dos Rebeldes” (1927-31)²⁸⁸, que tinha como órgão divulgador a revista *O*

²⁸⁸ “A pouca relevância dada à Academia dos Rebeldes encontra uma explicação na formação da historiografia literária. [...] Particularmente em relação ao modernismo baiano, os compêndios ignoram a trajetória dos rebeldes ou lhes dão pouca importância, ficando obliterada pela centralidade do modernismo paulista, que se passou como o modernismo de uma nação”. Angelo Barroso Costa SOARES. “Academia dos Rebeldes: uma história resgatada”. In: Aleilton FONSECA (Org.). *O olhar de Castro Alves: ensaios críticos de literatura baiana*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2008, p. 192-200.

Momento, e onde figuravam Pinheiro Viegas²⁸⁹, Sosígenes Costa²⁹⁰ e Jorge Amado²⁹¹; *Samba*, com Bráulio de Abreu, e *Arco & Flexa*. Este último formou-se em torno de três personalidades, o diretor Pinto de Aguiar, o ideólogo Carlos Chiacchio e o poeta Eugênio Gomes. Mas na visita de Bandeira à Bahia, não foi nenhum destes grupos que recepcionou o autor de *Cinza das Horas*, e, sim, um poeta isolado, Godofredo Filho. Este, por sempre se corresponder com o poeta, se acercou dele e tal exclusivismo seria o motivo, segundo alguns,

²⁸⁹ Depoimento de Jorge Amado sobre o Modernismo na Bahia, João Amado Pinheiro Viegas e a Academia dos Rebeldes, para o livro de Valdomiro Santana, *Literatura Baiana*, 1986, p. 14: “A Academia dos Rebeldes, que existiu de 1927 a 31, se formou em torno de um velho poeta e jornalista baiano, Pinheiro Viegas, descendente de espanhóis [...]. Havia participado da campanha civilista ao lado de Ruy Barbosa e trabalhado vários anos no Rio”. Segundo Nonato Marques, em “Os poetas da Baixinha”, *Samba*, 1999, p. xxxvii, Pinheiro Viegas “passou mais tempo no Rio de Janeiro que em sua terra natal, convivendo com intelectuais como Agripino Grieco, Múcio Teixeira, Lima Barreto”.

Daquele poeta, considerado por seu grupo, um epigramista satírico, Lima Barreto assim referiu-se, em uma crônica publicada em 1920, em *A Notícia*, de agradecimento por um jantar oferecido a ele em homenagem ao aniversário do criador de Policarpo Quaresma: “Os discursos foram muitos e ao mesmo tempo. O homenageado é que esteve mudo como um peixe. Falava Grieco, falava Coelho Cavalcanti, falava Chico, falava Ornelas e Xavier Júnior dizia versos, Tito recitou uma ode horaciana à Berenice da Travessa da Barreira, Pinheiro Viegas declamou coisas bizarras, próprias do seu temperamento individualista; enfim, todos falaram, enquanto o festejado ficava calado que nem um peixe ou um outro animal que não vive n’água.” Lima BARRETO, “O meu almoço”, *A Notícia*, 03 jun. 1920. In: Beatriz RESENDE; Rachel VALENÇA (orgs.) *Lima Barreto toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004, p. 186, vol. II (1919-1922) Cf. estudo sobre a movimentação literária baiana, onde consta referência sobre a figura de Pinheiro Viegas na dissertação da pesquisadora: “Luva de brocado e chita: modernismo baiano na revista *A Luva*” [Mestrado em Teoria e História Literária, Campinas, Unicamp, IEL, 2004].

²⁹⁰ Sosígenes Costa Sosígenes Costa, nascido em Belmonte, na zona cacauzeira baiana, em 14 de novembro de 1901, começou a sua produção poética em 1920. Residiu em Ilhéus, onde foi secretário da Associação Comercial e redator do periódico *Diário da Tarde*. Em 1954, aposentado do cargo de telegrafista do D.C.T., passou a residir no Rio de Janeiro. Parte de sua produção poética foi publicada apenas em 1959, em livro denominado *Obra poética*, pela editora Leitura, no RJ. Foi considerado um poeta mais independente, destacado de grupos. A sua produção poética recebera reconhecimento de críticos como Antonio Candido, que em 1944 ressaltara seu nome em artigos publicados na década de 1940. Ao destacar já a herança modernista, Candido afirma que “os estreantes, todos muito preocupados em dar baile com os recursos legados pelos maiores. Só de Ilhéus, na Bahia, vem a fonte deste poeta estranho e comovente que é Sosígenes Costa, o mais original do nosso panorama recente”. Antonio CANDIDO, “Ordem e progresso na poesia”. In: Vinícius DANTAS (seleção, apresentação e notas). *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 152. Ainda em 1944, ao rebater a crítica de Luís Martins, que acusara a geração posterior a de 22 de dedicar-se mais à crítica e deixar de lado a criação artística, Candido elenca alguns nomes que estavam contribuindo para o fomento, mais situado no Norte/Nordeste, observa o crítico, mas existem. Assim, ele observa a Luís Martins nomes como de João Cabral de Melo Neto, Lêdo Ivo e “da Bahia, vem os poemas maravilhosos deste grande poeta que é Sosígenes Costa”. Antonio CANDIDO, “Notas de crítica literária – carta a Luís Martins” In: *Textos de intervenção*. Vinícius Dantas (seleção, apresentação e notas). São Paulo: Editora 34, 2002, p. 256.

²⁹¹ “[...] nós, os Rebeldes, éramos pobres como Job (sic), exercíamos nossa prosa e nossa poesia em qualquer gazeta que nos desse guarida: *O Jornal*, órgão da Aliança Liberal, as revistas *A Luva* e *Etc.*” Jorge AMADO. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 55.

do suposto ressentimento²⁹². Justificativa mais plausível seria a inserção de Eugênio Gomes, em sua primícia crítica, a uma tradição literária em que o gesto polemista e a crítica pessoal tinham certa adoção, como em Sílvio Romero. Podemos, assim, muito bem associar a menção de Antonio Candido sobre a réplica do sergipano a Laudelino Freire, àquela faceta do crítico baiano apresentada no ensaio sobre Bandeira: “Chama a atenção na sua longa faina polêmica a quase completa esterilidade, o gasto inútil de energia digna de melhor uso”²⁹³. Apesar do tom extremamente elogioso, principalmente a Pernambuco – ou mais especificamente, à figura de Gilberto Freyre –, em prejuízo de uma análise mais crítica sobre a literatura do nordeste, Maria Elisa Pragana também mapeia aquela tradição polemista da região, incluindo entre nomes expressivos do pensamento nacional, advindos do Nordeste, Sílvio Romero²⁹⁴.

Além dessa característica, o sergipano também apresentaria, embora de maneira difusa, estudo comparatista que, no século seguinte, teria em Eugênio Gomes um exegeta deste tipo de análise. Além disso, ambos trabalharam obras, entre elas a de Machado de Assis, mediante abordagens psicologizantes, do temperamento, biográficas. Essa linhagem Gomes sorvera bem, principalmente certo formalismo e historicismo determinista.

À parte aquelas curiosidades sobre a possível causa do ferino ensaio sobre Bandeira, o que importa, na verdade, é um debruçar sobre estas primícias de crítica e analisar a obra para podermos, a partir dessa estreia, que não cremos desastrosa, conforme já apontaram em estudo sobre Gomes, entender o itinerário que ele daria a sua crítica e o que foi mantido ou excluído de seus procedimentos metodológicos. Portanto, na análise inflamada em que tenta apeguar

²⁹² Em entrevista a Carvalho Filho, para a sua tese sobre o percurso crítico de Eugênio Gomes, Ívia Alves observa em nota que o entrevistado “afirmou que o livro fora publicado para criar polêmica com Godofredo Filho. Bandeira, em sua passagem pela Bahia, foi ciceroneado por Godofredo, que não deixou ninguém se aproximar do poeta. Daí, Eugênio Gomes resolveu espicaçá-lo”. Assim como Ívia Alves, também discordamos deste argumento, não só por ser estudo minucioso que revela já alguns procedimentos futuros, mas a responsabilidade crítica de Gomes, e sua própria discrição e maturidade não permitiria espicaçar um escritor meramente por ressentimento.

²⁹³ Antonio CANDIDO. “Fora do texto, dentro da vida”. 5. ed. rer. e ampl. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 131.

²⁹⁴ A autora acrescenta a esse veio polemista, a adoção, por vários escritores do Nordeste, do gênero ensaístico e associa aquela tradição a “outra vocação característica dessa literatura: a vocação crítica, analítica, indagadora”. Cf. “A polêmica na literatura nordestina”. In: *Literatura do nordeste: em torno de sua expressão social*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1983, p. 46-8.

a obra de Bandeira em um jogo de cotejos, mesmo que se perceba ali uma busca recorrente das lacunas e menospreze o papel de precursor do Modernismo brasileiro ao poeta, Gomes apresenta alguns procedimentos críticos que, no futuro, aperfeiçoaria e o tornaria conhecido: o rastreamento das fontes, a busca das minúcias, o confronto de textos.

Na abertura do ensaio, Gomes expõe em frases curtas seus “postulados críticos”. Percebe-se que ele tenta, indiretamente, justificar os motivos de ter se dedicado à obra de Bandeira:

Quem compra um livro, adquire, do mesmo passo, um direito: o de opinar sobre ele.
Pouco importa a forma ou a natureza dessa opinião;
até porque, cada um pensa, opina e escreve como pode.
Chacun fait de son mieux... (GOMES, 1927, p. 3).

Na introdução, Gomes nomina teóricos que embasariam seu percurso crítico na primeira metade do século XX, tais como Saint-Beauve, Lanson, Michaud, Ribeiro Couto, Agripino Grieco. Daqueles estrangeiros, o crítico assimilaria a tentativa de análise da obra de maneira impessoal, algo que ele sempre defendera. Gomes prossegue: “Nem todos podem exercer a crítica à maneira de Michaud ou de Lanson: em compensação, autores há, que estão longe de merecer a atenção de um grande crítico...”²⁹⁵. Esta frase aparece sem desdobramento, sem associações diretas a Bandeira. Assim, diante daquela afirmação no intróito de seu ensaio, questionamos se Gomes considerava Manuel Bandeira um autor digno de um grande crítico. Ou Gomes não se considerava um grande crítico e, por isso, dava atenção àquele poeta? Ao avançar na análise, Gomes questiona a autenticidade da poesia de Bandeira e, por ainda ser incipiente sua investida no terreno da crítica, um parecer afirmativo a segunda pergunta talvez seja mais plausível.

Ainda no que Gomes chama “postulado crítico”, no início do ensaio, talvez já prevendo, pela própria dureza em sua crítica, de que receberia a “durindana de brigão”, Gomes

²⁹⁵ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira: poeta-xexéu*, 1927, p. 3. Cf. Anexo III.

se antecipa para desfazer a imagem e revelará, em uma frase, uma característica de seu temperamento, geralmente apontada pelos seus convivas: “Nada surpreenderia tanto a uma índole mansa, – não da mansidão de água morta –, que o ser acusada de uma desenvoltura ou de uma pretensão, que não espana jamais a serenidade de suas atitudes”²⁹⁶.

Gomes tentará demarcar não ser avesso ao que é moderno. O intuito, na verdade, seria o de provar que o cetro dado ao autor de *Carnaval* era errôneo porque, segundo o analista baiano, Bandeira não apresentou uma produção poética com ruptura com o passadismo. A concepção que, inicialmente, o crítico apresentará sobre o movimento modernista brasileiro é a de rever a arte a partir de elementos eminentemente brasileiros, sem dependência dos veios europeus, pois isto traria a “ansiada libertação mental”²⁹⁷. Com base nisto, percebemos que ele já trabalha com pressupostos do *tradicionalismo dinâmico*, com a observância de uma renovação com base nas fontes brasileiras de sua tradição genuína, antecipando assim, um ano antes, as noções que seriam discutidas com mais vagar por Carlos Chiacchio e ele.

Aquela concepção sobre o Modernismo se instaurava, portanto, no equilíbrio, conforme apontava sua base teórica hispano-americana, como Damáso Alonso, Gabriel Alomar e outros. Equilíbrio aquele que não aceitava modificação estética que implicasse no desconhecimento dos processos de versificação, pois, para os defensores do *tradicionalismo dinâmico*, fazer versos modernos não significava cair numa desordem como, segundo Chiacchio, estava sendo feito. O próprio Gomes tinha pensamento semelhante, pois pactuava da ideia de Tristão de Athayde. Segundo ele, a voz deste “teve o efeito de pôr um pouco de ordem no tumulto geral do movimento modernista”²⁹⁸.

O crítico baiano acreditava que eram muitos os poetas aproveitadores do calor do momento e, por mal compreenderem a tradição, defendiam no Modernismo aquela desordem e mixórdia de versos para terem a liberdade de produzir “certas bruzundangas”²⁹⁹. Não tirando a razão desta leitura referente aos aproveitadores da ocasião, entretanto, como já expusemos na

²⁹⁶ Eugênio GOMES, 1927, p. 4.

²⁹⁷ Eugênio GOMES, 1927, p. 4.

²⁹⁸ Eugênio GOMES, 1960 apud Ívia ALVES, 1995, p. 346.

²⁹⁹ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 5.

primeira parte desta pesquisa sobre a ideia de continuidade e renovação, defendida pelo grupo baiano, havia, decerto, em Gomes e outros, um tanto de vontade de não ousar e uma má-vontade em compreender o significado da arte moderna, embora dissessem estar renovando-a.

Para melhor entendermos sua crítica aos procedimentos poéticos de Manuel Bandeira, vale ressaltar a maneira como Eugênio Gomes elaborava a sua própria arte literária. Em seu livro de poemas, *Moema* (1928), percebemos, por exemplo, que o próprio Gomes, a título de apropriação de elementos do cotidiano, ou da brasilidade, não ultrapassa a fórmula literária, não alcança a “redenção”, como afirmara que seria a busca do que é propriamente nosso, brasileiro. De fato, não bastaria o registro de elementos negro, branco, índio ou trabalhadores, como as lavadeiras, para se ter obra modernista:

*Ensina-me em que vórtice de vaga
Em que requebra de mareta mansa
Ondula e dança o corpo de Moema.
Ensina-me em que boca de onda ela sorri
Em que boca de onda ela canta³⁰⁰.*

Versos em estilo modernista? A índia é tratada romanticamente, o ritmo é marcado pelo embalo sonoro da onda, a linguagem – exceção feita à expressão “boca de onda” e, mesmo assim, possível de ser usada em versos românticos – poderia ser taxada de passadista, nada deixando a dever à épica de Santa Rita Durão, com o detalhe de que esta teve o seu lugar no concerto da hora àquela época. Gomes mantém o ritmo, sem surpresas:

*Copiosa multidão de nau francesa
Corre a ver o espetáculo assombrada;
E ignorando a ocasião da estranha empresa
Pasma da turba feminil, que nada³⁰¹.*

A presença do dia ensolarado, da onda do mar e da mulher que neste se banha ainda figurariam em poema da revista modernista baiana *Arco & Flexa*³⁰². Posterior à publicação de

³⁰⁰ Eugênio GOMES. *Moema*, 1928.

³⁰¹ Santa Rita DURÃO, *Caramuru*, Canto VII, p. 173.

Moema, percebe-se em “Melancolia” uma tentativa do poeta em libertar-se das armadilhas de uma linguagem convencional:

*Um dia, eu vi o sol
mordeu lascivamente
a tua boca.*

*(Tua boca,
que é como um fruto suspenso
da ramaria alta das estrelas...)*

*Nesse dia,
a lua que vinha do céu
acendia um ardor de afronta
em minha face.*

*e eu me sentia
esbofeteado pelo sol.*

A ousadia perde-se, no entanto, na segunda parte do poema, principalmente quando usa o vocábulo “resvalava”, que rompe com o ritmo anterior e indica certo temor em ultrapassar os limites da linguagem convencional. Ainda nesta parte, percebe-se um universo lexical que permite uma aproximação com termos já utilizados em *Moema*, como “mar”, “espumas”, “fervilhar”, “flutuar”, “ondas”, sugerindo, também com esta recorrência, a ausência de ousadia e certa formalidade no trato linguístico:

*Outro dia, brincavas,
na algazarra do mar,
com uma venda de espumas
flutuando,
fervilhando,
em torno de tuas ancas redondas.*

*Quando voltaste,
ainda fria do banho,
teu beijo sabia o mar*

³⁰² Eugênio GOMES, “Melancolia”, *Arco & Flexa*, n. 2-3, dez. 1928 – jan. 1929.

*e o teu corpo resvalava de meus braços,
como uma onda vadia.*

*Desde aí, meu amor,
que eu venho ouvindo
desafios de sol
e
algazaras de mar
na minha estranha melancolia...*

O poema “Melancolia” é acompanhado por mais três, “Luar”, “Riso” e “Tua imagem”. Todos sob o título “Poemas de amor”. Em “Tua imagem”, há também associações da mulher amada com a água e, mais que os outros, a linguagem mostra-se mais elaborada, no sentido formal, e distante da proposta modernista. Ou melhor, estaria mais próxima do modernismo que se pregava na Bahia, isto é, o *tradicionalismo dinâmico*. Daquele último poema, para ilustrar, transcrevemos alguns versos:

.....
*Mas agora que te foste
como a água vadia,
tenho inveja da fonte leviana
que levava a correr
a tua linda imagem amarfanhada
em refrações violentas, como um escárnio.*

*Porque a tua imagem infiel
nunca mais se apagará de meus olhos.*

.....
*Por que a tua imagem inconstante
parou um minuto diante de um espelho da eternidade
minha pupila fiel³⁰³.*

Retornando à *Moema*, de Gomes, na parte em que o poeta privilegia o elemento negro, há um poema, “Negro Kibundo”, no qual ele insere a “mãe preta” que acalanta o menino

³⁰³ Eugênio GOMES, “Tua imagem”, *Arco & Flexa*, n. 2-3, dez. 1928 – jan. 1929.

branco com histórias da senzala. Os versos dessa parte diferem um pouco do ritmo dado à da índia estigmatizada, romântica. A linguagem de Gomes já aposta, muito timidamente, em uma inovação, como percebemos nas escolhas vocabulares do terceiro verso da estrofe abaixo transcrita.

*Então, o negro Kibundo chamou o vento,
montou nele e correram...correram...
Depois meteu a mão no caiundó, enche-a de vagalumes
e atira uma chusma deles para o ar...*³⁰⁴

Apesar de ser a ama, uma negra que canta, a interferência da voz, percebida pelo registro linguístico formal, seria a de um outro, vigilante, culto e aparentemente oculto. Voz esta que se opõe à forma de falar dos empregados da época e constata-se, por exemplo, no uso adequado do pronome oblíquo, também no terceiro verso, em que se queria representar a voz da ama.

Em outra parte de seu livro, Gomes registra o trabalho das lavadeiras. Crendo inovar por trazer elementos do cotidiano, na verdade a tentativa se perde por não se libertar de uma linguagem adjetivada e rebuscada. Em meio a esta linguagem, arrisca usar, tanto no já apontado “Negro Kibundo”, quanto em “As lavadeiras do rio”³⁰⁵, o verbo *meter* flexionado, ou seja, o máximo de ousadia a que o poeta se permite:

*a um anúncio do sol,
vão se estendendo as colchas de ouro e rosa,
as roupagens maravilhosas nos coradouros aéreos
lavadeiras invisíveis que vão lavar,
acocoradas, entre as moitas,
os largos lençóis que nevoam na tina do rio.
Os dedos metidos
Nas cordas sonoras de água ondulosa
arranca essa música do bojo do córrego.*

³⁰⁴ Eugênio GOMES, *Moema*, 1928.

³⁰⁵ Eugênio GOMES, *Moema*, 1928.

Diante desta produção, em que não consegue se desvencilhar dos veios passadistas, como Gomes pôde acusar a obra de Bandeira de “bruzundanga”?³⁰⁶ A provável vergonha do crítico baiano, caracterizada pelo ato de ocultar de suas publicações o ensaio sobre Bandeira, talvez seja mais pelo fato de ter percebido qual a obra poética que realmente vingou pela qualidade, ou seja, a do pernambucano. Gomes poderia devolver-se a pergunta: “Ora, salvante o cunho livre-metrista das fórmulas, em que, de resto, não há novidade, depois de Verhaeren, ou antes dele – que ineditismo de idéias, de sentimentos ou de expressões revelam os novos processos do Sr. Bandeira?”³⁰⁷.

Após os pressupostos críticos fazendo a vez de introdução da obra, Gomes organiza seu livro, como já informamos, em duas partes e, segundo ele, correspondentes às fases do itinerário poético de Bandeira: a primeira, denominada “O passadista”³⁰⁸, dividida em quatro partes; a segunda, “O modernista”, em apenas duas³⁰⁹. Cada uma delas com palavras-chave servindo como intróito. Na primeira parte, o crítico apresenta Bandeira como um imitador e, para tentar provar isso, confronta suas poesias com as produções de poetas da tradição europeia. Na outra parte, a fase “O modernista”, Gomes ainda ressaltaria as repetições nos

³⁰⁶ Eugênio GOMES. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, 1927, p. 5.

³⁰⁷ Eugênio GOMES. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 26.

³⁰⁸ Eugênio GOMES. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927. Foi conservada a ortografia.

Divisão de “O passadista”:

I: *Rythmos e rityhmos... – Versos elásticos. – a Versatilidade do Sr. Bandeira. – Livro bric-à-brac. – Emulo do xexéu?... – Uma alternativa vantajosa. – O Sr. Bandeira e o sapotanoeiro.*

II: *Os primeiros indícios... – O vernaculista – <Cai-Cai, balão!> – Outras repetições. – Versos chochos. – Murmúrio ou murmúrio? – O escultor do verso. – Sonetos retardatários. – Lugares communs.*

III: *Um parnasiano a sério – Malabarismos e malabaristas – Disfarce inútil. – O sosista – Atavismo – Por fora de si mesmo – Reminiscencias sonoras e otras cosas... – Uma dezena de <aproximações sutis> – <Ton sort, ô Manuel...>*

IV: *A vingança do passadismo. – Passadista “manque...”, modernista consagrado! – Missangas e lantejoulas. – Parnasiano Aguado. – A satyra dos “Sapos”. – “Uma heresia!...”*

³⁰⁹ Eugênio GOMES. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927.

Divisão de “O modernista”:

I: *Um dilema arriscado. – “Peso” atávico. – Mimetismo. – Sem imaginação! – Poesia nova? – Uma definição de Ribeiro Couto – Zanguizarra poética – o Sr. Bandeira desmente os intuitos da “entourage” futurista.*

II: *Uma definição dos “Rythmos dissolutos” – Repetições e repetições – Poema à clef – Pontos cardeais – Efeitos negativos da enxertia futurista. – Futurismo decadentista. – Pansexualismo agudo. – Ainda o sosismo. – Um prisma gris. – A monodia dos “Sinos”. – Musa fiydripida. – Poema. – Estuário. – Outra cópia de repetições um valor obrigatório.*

poemas de Bandeira, mas deu relevo ao que ele chama de recepção monótona de seu ritmo. Assim, a estética de versos dos *Ritmos dissolutos* seria questionada pelo crítico querendo indicar que ali o que havia era simplesmente uma nostalgia decadentista do Simbolismo.

3.1.1 Método comparativo

Eugênio Gomes utilizou, no ensaio sobre Manuel Bandeira, um método de análise que, anos mais tarde, em *Espelho contra espelho*, aperfeiçoaria no rastreio das influências inglesas na obra de Machado de Assis. Para este autor, entretanto, o crítico reservaria um tom diverso, visto que apontaria as apropriações como originalidade. Na introdução de *Espelho contra espelho*³¹⁰, Gomes registra que Machado de Assis sofreu influências, com maior ou menor intensidade, de Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Lamb, Thackeray e Dickens³¹¹, registro que trabalharemos posteriormente. E, mais adiante, ainda naquela sua obra, em um ensaio sobre Swift, o crítico observa: “É nos contos *O imortal* e *O alienista*, ambos de 1922, onde se manifesta de maneira mais sensível a influência de Swift [...]. Ainda aqui, deveremos convir em que, na intenção maligna da sátira, o escritor brasileiro excede Swift”. Ao comparar outro trecho de ambos os escritores, conclui: “[...] a sátira empregada em *O alienista* vai muito mais longe que a de Swift: mistura e confunde, fazendo-os desaparecer, os limites da razão e da loucura”³¹². Em Bandeira, por sua vez, assim Gomes se expressa:

Um simples cotejo entre alguns versos das *Poesias* e parte daqueles que a nossa memória logrou reconstituir e identificar, voltando-lhe às fontes – demonstrará em derradeiro lance, que, às suas qualidades de medíocre e versátil manejador do vernáculo e do verso, o Sr. Bandeira reúne uma penúria inacreditável de idéias (GOMES, 1927, p. 15).

³¹⁰ Eugênio GOMES. *Espelho contra espelho*, São Paulo: Progresso, 1949.

³¹¹ Eugênio GOMES. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949, p. 14.

³¹² Eugênio GOMES. “III – Swift”. In: *Espelho contra espelho*, São Paulo: Progresso, 1949, p. 30; 37.

As análises sobre Machado de Assis foram publicadas uma década depois do ensaio sobre Bandeira, portanto, ocorreria um amadurecimento do crítico quanto aos propósitos modernistas, além disso, os contatos com obras de teóricos da literatura comparada estrangeira, Wellek e Van Tieghen, possibilitariam ao crítico o aprofundamento sobre as categorias de cópia e originalidade. Gomes seguia o procedimento destes teóricos no uso de método comparatista. Consistia, basicamente, em transcrever textos do autor analisado e observar as aproximações com autores consagrados da literatura estrangeira considerada emissora, com destaque de trechos daqueles para que o leitor melhor visualizasse as apropriações do “poeta receptor”.

Tal procedimento seria recorrente em todo o percurso crítico de Gomes. Nos dois casos aqui assinalados – Machado e Bandeira –, ele realizou confrontos entre trechos e versos destes com autores estrangeiros e fez uma síntese, por tópicos, do que queria demonstrar: no caso de Machado, pretendia apontar a originalidade em relação à fonte; no de Bandeira, desejava demonstrar que este era um mero imitador. Naquele primeiro escritor, em nenhum momento o crítico mostra como desprestígio o que ele mesmo denomina de assimilações dos mestres da Europa pelo “grande escritor”. É possível que a diferença no tratamento se explique não apenas quanto à questão temporal da publicação das obras de Gomes, em termos de amadurecimento e revisão de conceitos, mas talvez por aquele crítico considerar Machado referência da tradição, enquanto Bandeira seria, para Gomes, um coetâneo que fazia versos descabidos.

3.1.1.2 A “partilha das influências”

No ensaio “Uma fonte francesa (Victor Hugo)”³¹³, Gomes questiona a aproximação realizada por Otto Maria Carpeaux entre o capítulo “O delírio”, das *Memórias Póstumas de*

³¹³ Eugênio GOMES. *Espelho contra espelho*, 1949, p. 78-93.

Brás Cubas e o *Dialogo della Natura e di un islandeze*, de Leopardi³¹⁴. Na verdade, o que o crítico baiano pretende é dar uma resposta a Carpeaux, pois este afirmara a incongruência de Gomes em acreditar que a influência é francesa, com Victor Hugo. Tanto em 1958 quanto em 1961, Otto Maria Carpeaux destacará essa divergência. Augusto Meyer discutiria ambas as referências. Além da fonte levantada por Eugênio Gomes sobre a influência de “*Légende des siecles*”, de Victor Hugo, na construção da cena do delírio de Brás Cubas, Meyer acredita que em outra, “*Tentation de Saint Antoine*”, sugere-se melhor o desfile de mitos, monstros e deuses. Assim, em termos de “partilha das influências”, Meyer crê que Flaubert, mais que Victor Hugo da “*Légende des siecles*”, possibilitou a Machado dar um sentido filosófico ao capítulo³¹⁵. No entanto, Meyer destaca que o outro poema de Hugo, “*Ce que dit La bouche d’ombre*”, apresentado por Gomes para mostrar as ilações deste com o ato da Natureza agarrar Brás Cubas pelo cabelo, revela versos condizentes com a passagem. No que diz respeito à fonte de Leopardi, indicada por Carpeaux, Meyer diz que impressiona a semelhança do capítulo machadiano, mas o que se mostra realmente tocante é em ambos haver “páginas de labor tão original”³¹⁶.

A propósito do cinquentenário da morte de Machado de Assis, Carpeaux escreve um ensaio ironicamente denominado “Várias Histórias”. Ao se apropriar de um título de obra do escritor fluminense, ele elenca quantas histórias têm sido escritas sobre o mesmo, muitas versando sobre pormenores biográficos, de ambiente e, inclusive, – aí o crítico destila uma fina ironia –, dicionários, histórias e biografias dos personagens machadianos: “O leitor aprende que Goethe é ‘o mais célebre poeta alemão’; que o Pará é ‘um estado do Brasil’; e o

³¹⁴ Giacomo LEOPARDI, *Opúsculos morais*. Tradução: Vilma de Katisnkzy Barreto de Souza. São Paulo: Hucitec, 1992; Otto Maria CARPEAUX. Uma fonte filosófica de Machado de Assis. “Letras e Artes”. Suplemento de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1948.

³¹⁵ Cf. Augusto MEYER, “O delírio de Brás Cubas”. In: *Textos críticos*. Organização: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. 202.

³¹⁶ Cf. Augusto MEYER, “O delírio de Brás Cubas”. In: *Textos críticos*. Organização: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. 204.

Vaticano é ‘célebre palácio e residência dos papas’, acrescentando o Sr. Pati: ‘em Roma’. Realmente: uma obra de consulta”³¹⁷.

Retomando o debate entre Carpeaux e Gomes, o primeiro destacaria, no ensaio “Uma fonte filosófica de Machado de Assis”, o estudo do crítico baiano sobre as influências em Machado e, embora diga já ter elogiado o trabalho de Gomes, pois “foi ele que nos libertou das afirmações vagas. Nunca escreve sem ter honestamente verificado os fatos”, observa ironicamente que, desde aquele estudo, tem sido realizada “a caça de ‘influências em Machado’”³¹⁸. Para provar o argumento, Carpeaux perfila os escritores estrangeiros nos quais Gomes verificou as influências do autor de *Dom Casmurro* e questiona: “É muito. É demais. Em casos como os de Hugo e Dickens, opostos a Machado pelo temperamento, pelo estilo, pela visão da vida, nunca se deveria falar em ‘influência’. Não convém confundir influências com reminiscências de leitura”.

Se Carpeaux questiona esta maneira de buscar em escritores brasileiros as possíveis assimilações de outros estrangeiros, sua crítica também recairia sobre o método seguido por Gomes³¹⁹ e a defasagem, naquele momento, de sua aplicação: “O método de Lanson, de decomposição de uma obra em mosaico de influências, é superado. O conceito de literatura comparada precisa ser reformulado. Será melhor encerrar o ‘capítulo das influências’”³²⁰. As considerações de Carpeaux são pertinentes quanto àquele crítico decompor a obra na caça de influências. Apesar do trecho longo, vale demonstrar a maneira como Gomes realiza seu estudo crítico e, aproveitando o ensejo, mostraremos, em seguida, a semelhança dos procedimentos de análise tanto em seu ensaio sobre Manuel Bandeira, quanto em seus estudos

³¹⁷ Otto Maria CARPEAUX, “Várias Histórias”, *O Estado de São Paulo*, 27 dez. 58. In: *Ensaaios reunidos* (1941-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 452, vol. II.

³¹⁸ Otto Maria CARPEAUX, “Várias Histórias”, *O Estado de São Paulo*, 27 dez. 58. In: *Ensaaios reunidos* (1941-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 453, vol. II.

³¹⁹ “Certas influências estrangeiras na literatura brasileira são sempre afirmadas sem provas convincentes, podendo-se perfeitamente tratar de coincidências. A eliminação dessa fonte de erros só é possível mediante o estudo acurado dos canais pelos quais aquelas influências teriam chegado ao Brasil”. In: Otto Maria CARPEAUX, “A propósito de influência”, *O Estado de São Paulo*, 27 dez. 58. In: *Ensaaios reunidos* (1941-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 578, vol. II.

³²⁰ Otto Maria CARPEAUX, “Várias Histórias”, *O Estado de São Paulo*, 27 dez. 58. In: *Ensaaios reunidos* (1941-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 453, vol. II.

sobre Machado de Assis. Entretanto, apesar daquela semelhança, ponderamos a diferença de tratamento referente aos escritores. Eis, primeiramente, trechos do referido ensaio sobre Victor Hugo³²¹:

Passando das poesias à prosa, justamente numa das páginas de maior beleza e altitude filosófica de Machado de Assis – *O delírio* – nas *M. P. de Brás Cubas*, é que podemos surpreender os efeitos mais significativos da influência hugoana sobre o grande escritor.

[...]

Retraindo-se sem qualquer esforço à “forma explosiva”, em que se exprime ordinariamente a influência hugoana, pôde Machado imitar a Hugo, com o soneto *Círculo Vicioso*, naquele mesmo ano de 1879, sem dar a impressão de que estava seguindo o estrepitoso modelo. Efeito da imagem oficial de Hugo, já fixada no seu tempo como um produto do artificialismo verbal. Mas, a acuidade de Machado de Assis não escapara o que havia de belo e perdurável na sinfonia hugoana.

[...]

Enquanto no diálogo de Leopardi, a Natureza se limita a responder às interpelações do homem, no capítulo do delírio, Brás Cubas é por ela pegado pelos cabelos e levantado no ar, “como se fora uma pluma”. Esse pormenor caracteriza tão bem a procedência da visão que é mister indicá-lo. No poema *Ce qui dit La bouche d’ombre*, de *Les Contemplations*, lá está a passagem:

.....
“*J’errais près Du dólmen qui domine Rozel,
A l’entroid ou Le cap se prolongue em presqu’lle.
Le spectre m’attendait; l’être somber et tranquile
Me print par les cheveux dans sa main qui grandit,
M’emporta sur le haut du rocher, et me dit:
Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route,
Que, de l’astre au ciron, l’immensité s’écoute;
Et l’oreille pourrait avoir as vision,
Car les choses et l’être ont un grand dialogue.*

.....
*Maintenant, c’est de rocher fatidique,
ET jê vais t’expliquer tout ce que jê l’indique,
Jê vais t’emplir les yeux de nuit ET de lueurs.
Prepare-toi, front triste, aux funèbres sueurs.*

.....
*Dieu, soleil dans l’azur, dans la cendre étincelle,
N’est hors de rien, étant da fin universelle;*

³²¹ Eugênio GOMES. “Uma fonte francesa (Victor Hugo)”. In: *Espelho contra espelho*, 1949, p. 86;89;90-1.

*L'éclair est son regard, autant que le rayon,
Et tout, meme le mal, est la creation,
Car le dedans du masque est encore la figure”.*

A situação descrita nessa passagem é a mesma em que se encontrou Brás Cubas em seu delírio:

“Dizendo isto, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma... Sobe e olha. Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas.”

[...]

Não estão aí os elementos da idéia do desfilar dos séculos desenvolvida na descrição do delírio de Brás Cubas?

Se, do plano visual, passar à matéria filosófica do delírio, veremos que aí também Machado de Assis revela dever a Victor Hugo.

Enfim, a presença da sugestão temática de Victor Hugo na obra machadiana, a busca do pormenor e o método de decomposição de Lanson, criticado por Carpeaux, com realces para as possíveis apropriações são evidentes nos trechos. As categorias comparatistas de “débito” e “crédito” no final da passagem – “veremos que aí Machado de Assis revela dever a Victor Hugo” –, evidenciam aquela “caça de influências”. Mesmo com sinais de algo que poderia ser considerado negativo, Gomes apressa-se sempre a ressaltar a “acuidade” do escritor fluminense em se apropriar e transformar o efeito da leitura dos literatos estrangeiros. Ao tratar, por exemplo, da terminologia presente no capítulo do delírio, Gomes afirma ser “lembrada seguidamente a inconfundível nomenclatura hugoana: ‘verme’, ‘asna de Balaão’; ‘cavalo de Aquiles’ [...], ‘hipopótamo’, ‘Éden’”³²². A pergunta que faz ao leitor do ensaio, como podemos perceber no penúltimo parágrafo transcrito, é recorrente em outras análises, ora como tentativa de convencimento, ora como busca de apoio em suas argumentações.

³²² Eugênio GOMES. “Uma fonte francesa (Victor Hugo)”. In: *Espelho contra espelho*, 1949, p. 87.

No entanto, a acuidade em poder transformar a leitura dos clássicos estrangeiros em algo original em sua obra, conforme aponta em Machado, Gomes não ressaltara em Manuel Bandeira. Na análise sobre este poeta, o mesmo método utilizado posteriormente para estudar Machado já figuraria em *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*. Contrariamente ao que indica no escritor fluminense, porém, as apropriações do poeta que Gomes sinaliza seriam, para o crítico, indicadores de mimetismo, imitação.

Em seu ensaio sobre Bandeira, Gomes argumenta, na tentativa de tirar o crédito de “poeta modernista” àquele escritor, que a considerada poesia inovadora na verdade se filiaria à escola decadentista³²³.

Mas, voltemos aos “Ritmos Dissolutos”, na parte, em que predomina o erotismo mórbido já observado em outro lanço desta apreciação.

O poema de abertura, cujo título – “Silêncio” – dá logo a pensar no poeta de “*Au Jardin d’Enfante*”, leva-nos a constatar que lhe não refoge, em substância, a irresistível influência:

*Silêncio...tão suave tão agudo
Parecia que a morte vinha*

E, Samain:

*Des soirs ou l’ame, semble-t-il,
Ne tient qu’à peine par un fil...
.....
Ou l’on revê La mort bènée.
 (“Silence”)*

No poema – “Felicidade” –, como, aliás, em outros tantos, a musa futurista paga tributo, ainda uma vez, à poesia decadente:

A doce tarde morre. E tão mansa
Ela esmorece,
Tão lentamente no céu de prece,

³²³ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 22: “Livre das peias métricas, quando, portanto, era de esperar ousadíssimos surtos, a imaginação do Sr. Bandeira continua empolgada pelo gosto do mimetismo.”

Que assim parece, toda repouso,
Como um suspiro de extinto gozo...

E, Verlaine:

Et l'air a l'air d'être um soupir d'automne...
("Sagesse")

No "Madrigal Melancólico", o decadentismo – futurista evoluiu um pouco, apegando-se a Freud, o que assinala, ainda, a preponderância do instinto sexual na concepção das *Poesias*, em todas as modalidades.

Não é, por acaso, o sosismo, repassado de um sentimento agudo de carnalidade, ou de uma perversão sensual à Cendrars, de

"Moravagine" ou Barbusse, de "L'Enfer" – morbidezas que não existem em Antonio Nobre – a característica psíquica da arte do Sr. Manuel Bandeira?

Qual é o poema dessa feição, nos *Ritmos dissolutos*, que não evoca a lembrança do bruxo lusitano, mau grado as influências indicadas?³²⁴

Em todo ensaio, Gomes apresenta as comparações entre o poeta brasileiro e as possíveis assimilações colhidas de escritores da tradição da literatura ocidental. Geralmente, após o cotejo, sintetizava sua análise em tópicos e ainda expunha notas para questionar a originalidade e/ou asseverar a imitação do poeta pernambucano. A linguagem, as repetições, as imagens utilizadas por Bandeira eram constantemente destacadas para servir como argumento de que as poesias daquele escritor possuíam problemas de forma e expressão.

Vejamos alguns exemplos do procedimento de Gomes em seu ensaio:

I – As Características³²⁵

Ora, aí está, por sem dúvida, o POEMA – TÍPICO, O POEMA CLEF dos processos literários do Senhor Bandeira; nele se

³²⁴ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 26-7.

³²⁵ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 25.

conjugam todas as características de sua arte complexa e apressada:

- a) **O gosto anacrônico do chavão** – v.g.; “a fuga irreparável dos anos”
- b) **O vezo de repetir-se** (outra demonstração de pobreza inventiva) – v.g.: *a reprodução em um só poema e modernista! De duas ou, melhor, três, imagens empregadas, anteriormente, em versos passadistas!*
- c) **A imitação** – v.g.: o desdobramento – ou coincidência? – do verso sintético de Rimbaud.
- d) **Imprecisão idealista** – v.g.: a utilização de uma só imagem para dois efeitos absolutamente antagônicos; aqui: “*a vida, mansa pousa as mãos sobre a minha ferida*”. ali: – “*as mãos da sombra – pensam as feridas que a vida abriu em cada peito*”.

II – Síntese em tópicos³²⁶

VERSÁTIL – faltam-lhe, como ficou exuberantemente provado, aquelas qualidades conferidas, por ex., e com acerto, a Fontoura Xavier, o grande “virtuoso” da poesia brasileira, possuidor, no justíssimo conceito do Sr. João Pinto da Silva, de <um ritmo prestigioso e musical, pensamentos e imagens de incomparável beleza.>

MAU ASSIMILADOR – dir-se-ia que o Sr. Bandeira não exumou certas antiquilhas poéticas senão para lhes salientar e reviver defeitos e abusos.

PANSEXUALISTA – o erotismo, de que a sua poesia se acha impregnada, obedece – *libido dominandi!* – a uma tendência de capricismo tropical, simultaneamente, moleirão e impetuoso; lubricidade faunesca, requintada pelas derradeiras inovações da literatura sádica.

MANEJADOR INSEGURO DO VERNÁCULO – a dicção lhe sai desarranjada, incongruente, sem a ductilidade plástica indispensável ao espírito versátil de sua poesia.

REPETIDOR – consciente ou inconsciente, pouco importa! De <idéias, de estilos e de fórmulas> revelhas – sua obra é, para nos valermos de conhecida comparação, uma colcha de retalhos desbotados, a poder de uso...

³²⁶ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 29-30.

III – As notas³²⁷

*E a vida vai tecendo laços
Quase impossível de romper:
Tudo o que amamos são pedaços
Vivos do nosso próprio ser.*
(A VIDA ASSIM NOS AFEIÇOIA, das *Poesias*)

*Assim cativo sou dos seres que adoro, a esmo...
Suspenso é meu viver nesta rede que o enlaça...
E quanto o menor sopro entre aqueles perpassa
Sinto um pouco de mim se arrancar de mim mesmo.*
(LAÇOS, de Sully Prudhomme, trad. de A.Reis)

NOTA: – Esta formosa versão é tão fiel a conhecida poesia do autor de “L’Étranger”, que fora tolice desprezá-la em falta do texto original.

*Sinto no meu violão vibrar
A alma penada de uma infanta
Que definhou do mal de amar...
Ouve... Dir-se-ia uma garganta
Súplice, triste, a soluçar....*
(DENTRO DA NOITE, das *Poesias*)

*Comme un aveugle qui marmonne,
Sur un violon de Crémone
Il jouait, demandant l’aumône.
Tous avaient d’enivrants frissons
A l’écouter. Car dans ces sons
Vivaient La morte ET sés chansons...*
(L’ARCHET, de Charles Cross)

NOTA: – Quem sabe se não foi em Cross que o Sr. Bandeira ganhou o gosto das extravagâncias rítmicas, de que viria sair aquela bruzundanga dos “iguapés”?...

³²⁷ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 17-8.

Com este procedimento, Gomes tenta reduzir a obra de Bandeira a algumas características que, para o crítico, estão presentes em toda a produção do poeta, sem novidades que pudessem apontá-lo como uma expressão do movimento modernista. Características aquelas que revelam a leitura enviesada do analista, principalmente quando afirma que o resultado da produção de Bandeira é apenas “fraqueza poética”, em que se destacariam: “o gosto anacrônico do chavão”; “o vazo de repetir-se”; “a imitação”; “imprecisão idealista”. Assim, valendo-se de uma citação de Harald Hoffding³²⁸, dá a entender que Bandeira possuía uma imaginação pobre, instalada em ideias provisórias.

O ensaísta ainda forja uma conclusão, com a presença, novamente, de palavras-chave, tais como: *Os nossos <porquê>... – O sultão do Parnaso – O versatilista – O assimilador – O sensualista – O vernaculista – O repetidor – Que é, em resumo, o Sr. Bandeira? – O xexismo*. Assim, na parte final, o crítico demonstra, em linhas gerais, o que abordou sobre os problemas estéticos de Bandeira e reafirma considerar ser um exagero um grupo situar aquele escritor como inovador na arte moderna³²⁹. Para Gomes, Bandeira não passaria, portanto, de um mero repetidor de vocábulos de sua própria poesia, sem originalidade para criar novos versos e

³²⁸ Harald Hoffding (1843-1931). Filósofo dinamarquês, professor da Universidade de Copenhague, foi influenciado inicialmente pelas ideias de Kierkegaard, depois partiu para o Positivismo, dedicando-se à Psicologia. Publicou livros sobre esta área e também Filosofia Moderna. Para Gomes, Harald Hoffding “tinha razão, na sua profunda sabedoria [...]: a imaginação pobre não vai além das ideias instáveis, das ideias provisórias! É o caso do senhor Bandeira, que, além dessa infirmeza de ideias, **reúne**, sem o querer, **nas quatro únicas estâncias de um dos seus afamados poemas futuristas, os quatro pontos cardeais de sua fraqueza poética**” (Destaque do autor). In: Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 25-6.

³²⁹ No início de seu ensaio, Gomes observou ter sido a crítica favorável da época sobre a obra do poeta pernambucano que o instigou, em uma tarde de domingo, a ler as *Poesias*.

“Diziam-nos sempre à curiosidade, não raro, alarmada diante de certos poemas, ditos modernos – espécie de prosa sem ritmo, escalonada em versos sem medida – que, além de aplaudido equilibrista dessa corda bamba literária, o Sr. Manuel Bandeira era ou tinha sido um parnasiano integral. Atribuíram-lhe, ainda, uma plasticidade mental só comparável à destreza dos tocadores de sete instrumentos. Ele era o artista que, em assunto de poesia, praticara superiormente todas as fórmulas, em que se condensa a inspiração humana. Hugo-mirim, dominador de todos os ritmos <virou-os, até, pelo avesso, criando, assim, os “Ritmos dissolutos”, em cuja estudada desafinação deve de pairar o decantado espírito moderno.

“É fácil, pois, de imaginar-se com que ansiada alegria reservamos o nosso último domingo a só leitura das “Poesias” do Sr. Bandeira! Conhecíamos-lo, apenas, através de certos versos elásticos, espevitados de qualquer pontuação [...]”. Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 6.

também imitador dos poetas da literatura universal. Enfim, um poeta-xexéu³³⁰. O crítico baiano apresentava, portanto, uma leitura distinta dos analistas que reconheciam em Bandeira o papel de precursor do Modernismo brasileiro e de produtor de uma literatura de valor. Destacamos, assim, a leitura de outros críticos sobre o poeta pernambucano.

3.1.2 Manuel Bandeira e os outros críticos: a transição não compreendida

“De Itinerário de Pasárgada”, Manuel Bandeira cita alguns estudos sobre a sua obra, dentre eles, o de Adolfo Casais Monteiro. O poeta observa que *Ritmo Dissoluto* não agradou o crítico, que disse ter o livro algo “de morno, de abatido e indiferente”³³¹. Em seguida, Bandeira explica que lhe parece evidente que ali é um livro de transição entre dois momentos, tanto na forma quanto no tema³³². Esta transição, é claro, não foi compreendida pelo crítico português, assim como também não pelo baiano.

Mesmo com esta percepção e a observância do superficialismo que rege a análise de Gomes – exemplo disso quando afirma, entre muitas outras passagens, que “ele [Bandeira] repete os cantos que lhe caem ao ouvido pelo gosto quase inocente de arremedar...”³³³, aqui detalhamos a sua primícia crítica. Isto para podermos entender a manutenção de metodologia ou alteração e revisão de procedimentos técnicos em seus trabalhos futuros, tais como

³³⁰ Eugênio Gomes associa a obra poética de Bandeira ao pássaro xexéu, que não tem canto próprio, imita com destreza os cantos dos outros pássaros. Coincidentemente, existe um município pernambucano denominado Xexéu. Segundo Gomes, “Percebe-se, no entanto, que a verdadeira intenção do Sr. Bandeira não consistiu simplesmente em revelar-se o mimeógrafo, de que o livro dá a justa medida. Essa aptidão poderia valer-lhe, quando muito, o título de vate-xexéu...pássaro patricio, como se sabe, genialmente mimólogo”. Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 7.

³³¹ Adolfo Casais MONTEIRO (1944) apud Manuel BANDEIRA. “De Itinerário de Pasárgada”. In: Antonio Carlos VILLAÇA (Org.). *Manuel Bandeira*. Prosa. Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Col. Nossos Clássicos, v. 108), p. 34.

³³² “A mim me parece evidente que *O Ritmo Dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos da minha poesia. Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte, a que por isso mesmo chamei *Libertinagem*. Manuel BANDEIRA. “De Itinerário de Pasárgada”. In: Antonio Carlos VILLAÇA (Org.). *Manuel Bandeira*. Prosa. Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Col. Nossos Clássicos, v. 108), p. 35.

³³³ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 30.

observamos em seus ensaios sobre Machado: estudo exaustivo das fontes e documentos, atenção aos pormenores, sistematização.

Antonio Candido aponta que, entre os iniciadores e mestres do Modernismo brasileiro, havia a impregnação de modelos estrangeiros, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, sendo este último “o mais puro dos poetas modernistas”. Para Candido, “foi a partir da impregnação inicial de tais fontes que ambos elaboraram a sua originalidade e o seu estilo inconfundível, base da linguagem poética das gerações posteriores”³³⁴. A forma daquela impregnação mudara em relação ao que anteriormente era realizado, mas aqui Candido lê o uso das fontes como elemento elaborador de sua originalidade, ao contrário do que ressaltara Gomes, salvaguardando a distância temporal das análises, que vê naquilo simples imitação.

Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, em introdução às poesias reunidas de Manuel Bandeira, observam que tais influências modernistas do prosaísmo, do folclore e do nivelamento dos temas, a partir de *Ritmo Dissoluto*, facultaram no poeta a maneira nova no sentido de: “recharacterizar os objetos perdidos na fluidez crepuscular, definir os sentimentos por um contorno nítido e ordenar uns e outros em espaços inventados ou observados com arbítrio mais poderoso”³³⁵. No caso de Gomes, conquanto este reconheça a qualidade da diversificação poética de Bandeira, a versatilidade é considerada mais como uma superficialidade perdida no caos da pseudovariação³³⁶ e que não esconde o elo com o passado: “Será, então, um excelente poeta parnasiano, ou simbolista, ou quando nada, em derradeira análise, um admirável poemista ultramoderno. Toda dificuldade está, somente, em poder fixar-se a faceta mais fulgurante dessa mentalidade furta-cor...”³³⁷. O crítico, porém, tenta logo diluir a fama de sapo-tanoeiro do poeta, pois até o martelar o verso para aquele escritor,

³³⁴ Antonio CANDIDO. *Textos de intervenção*. Organização: Vinícius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 118.

³³⁵ Antonio CANDIDO; Gilda de MELLO E SOUZA. “Introdução”. In: Manuel BANDEIRA, *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976, p. xix.

³³⁶ “O livro das “Poesias” não está somente dividido entre versos parnasianos e os tais modernos, como nos afirmavam os louvaminheiros evidentemente apressados. Nele se misturam, prodigiosamente, todas as idades, todos os gostos, todas as escolas literárias. Como num bazar de bric-à-brac, tudo se encontra nesse livro quase maravilhoso.” Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p.6-7.

³³⁷ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p.6-7.

segundo Gomes, parece penoso pelas soluções que lhe dá³³⁸. Insiste, assim, que o artista, por ter aquela versatilidade, com conhecimento no manejo de quaisquer versos, sejam eles modernos, sejam parnasianos, acaba atrapalhando o tônus do seu conjunto poético. Ou seja, a diversificação não lhe traria vantagens, e sim, apenas esvaziamento.

A propósito da entrada de Manuel Bandeira na Academia Brasileira de Letras, Sérgio Buarque de Holanda escreveria um artigo em 1940, passeando pelas obras completas do poeta. Uma observação conclusiva do ensaio chama atenção por, justamente, parecer representar uma resposta à crítica de Gomes sobre a versatilidade da poesia de Bandeira:

Um censor superficial e desatento falaria em versatilidade a propósito da aptidão com que essa poesia tão bem governada se ajusta a todos os compassos, se acomoda às paródias, às paráfrases, às traduções. Mas isto não explica a unidade profunda que, no entanto, subsiste em tudo quanto escreveu Manuel Bandeira. Unidade na variedade [...] (HOLANDA, 1996, p. 282, vol. I).

O uso do aparato linguístico para repensar a inovação da arte, de apropriar-se da língua como forma de repensar termos, foi um dos estandartes levantados pelos modernistas, na tentativa de o poeta sair dos limites do conhecido para transcender a realidade e voltar a ela. Manuel Bandeira possuía a consciência formal³³⁹ e, por isso, apropriava-se da linguagem de maneira a tirar o efeito necessário para que alcançasse aquele movimento de transcendência no que parecia tão cotidiano, e vice-versa. O próprio poeta pernambucano observara que os elementos do cotidiano em suas poesias não advinham de nenhuma intenção modernista, mas,

³³⁸ “Parnasiano? Isso mesmo! Vejamos, pois, se o Sr. Bandeira pode vangloriar-se desse atributo, como o sapotaneiro, enfuna o papo e proclama: — Meu cancioneiro/É bem martelado! — Ainda que, moderno, deve prezar a sua própria inabilidade nesse gênero de construção poética, relegado à perícia do Sr. Alberto de Oliveira e outros “blasés” — o Sr. Bandeira evidencia, a cada passo, nesse livro, o esforço que lhe mereceu a chamada disciplina do bom gosto. Há, mesmo, sinais visíveis de que essa forma literária lhe foi muito penosa. É, o que mais é: rebelde!”. Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 7-8.

³³⁹ Otto Maria Carpeaux, no prefácio de *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, ratifica isso ao informar que “Manuel Bandeira é um poeta consciente: consciente dos meios técnicos da sua arte, e consciente do resultado atingido”. In: Manuel BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s/d, p. 15.

sim, dos morros da Rua do Curvelo. Primeiramente, a influência paterna fez com que ele se embebesse “dessa idéia de que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas lógicas como nas disparadas”³⁴⁰. Mais tarde, com a morte do pai, passou a residir naquela rua, onde conhecera Ribeiro Couto e que, desde então, tornara-se seu amigo. Este destacou a influência da Rua do Curvelo na fixação de tipos e elementos do dia-a-dia na poesia de Bandeira³⁴¹. Talvez de maneira proposital, Gomes citará, em *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, a ideia do amigo de Bandeira, Ribeiro Couto, sobre a “poesia nova”, a fim de ratificar o seu argumento de que o autor de *Ritmos Dissolutos* a desconhecia ou, pelo menos, não produzia arte nova:

E a que vem essa poesia nova? Qual é a característica definida do movimento, que a impulsiona? “Criar! – palavras de Ribeiro Couto – criar livremente dentro de uma linguagem livre. É uma insurreição dentro da subserviência mental, contra o classicismo de meia pataca, contra o espírito acadêmico que quer fazer de um povo jovem e independente o repetidor passivo de idéias, de estilos e de fórmulas mortas”. Dir-se-ia que o amável poeta de *Um homem na multidão* tinha o pensamento voltado para o Sr. Manuel Bandeira, quando lhe caiu da pena essa abjuratória contra os repetidores passivos daquelas velharias (GOMES, 1927, p. 22).

Na leitura de Gomes, as soluções estéticas do poeta não representavam ousadias nem arte nova, mas desconhecimento da língua e o uso inadequado de fórmulas³⁴². O que representava a reversão de uma linguagem cara aos modernistas, desejosos estes de dinamizar os recursos linguísticos para se ter um novo efeito na leitura da realidade moderna, para Gomes (1927, p. 9-10) significava apenas mau trato da língua:

³⁴⁰ Manuel BANDEIRA. “De Itinerário de Pasárgada”. In: Antonio Carlos VILLAÇA (Org.). *Manuel Bandeira*. Prosa. Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Col. Nossos Clássicos, v. 108), p. 24.

³⁴¹ “Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam as crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barrela, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua”. Ribeiro COUTO (1936) *apud* Manuel BANDEIRA (1983). “De Itinerário de Pasárgada”. In: Antonio Carlos VILLAÇA (Org.). *Manuel Bandeira*. Prosa. Rio de Janeiro: Agir, 1983. (Col. Nossos Clássicos, v. 108), p. 25.

³⁴² “Versos sem cadência rítmica, alexandrinos sem hemistíquios, verdadeiros hemiplégicos, com pretensão a campar elegância e aprumo, destoam, a cada passo, de conjuntos rigorosamente metrificadas”. Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 9-10.

[...] se a versatilidade do Sr. Bandeira não se revelasse notável até mesmo no mau trato da língua. Singularidade, em que parece haver laivos de licenciosidade futurista, é o emprego do verbo *semelhar* nestes versos do <Crepúsculo do Outono>:

*Apenas há nos barrancos retortos
Flocos que a luz do poente extático semelha
A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos...*³⁴³.

Ao crítico que seria considerado o modernista da primeira hora na Bahia, em 1928, sua posição quanto ao que ele chama “licenciosidade futurista” poderia causar surpresas se não articulássemos à ala a qual ele pertencia: a que pregava uma renovação sem mudanças profundas e isto passava pelo aparato linguístico. Tanto que, conforme aqui demonstramos, as poesias de Gomes e Chiacchio não possuem ousadias, na verdade, recuperam o traço da tradição, sem surpresas. Assim, naquele mau trato da língua que ele acusa o poeta, o processo de repetições também é ironizado: “O Sr. Bandeira demonstra gostar imenso do verbo cair, ele, que realiza a ascensão gloriosa!...; em seu livro, tantas vezes o crepúsculo cai, a tarde cai, o sol ou a chuva cai, e a saudade ou desventura lhe cai no “peito angustiado”, até que explode, como era de esperar, o atordoante cai-cai da garotada do balão...”. Pelo próprio tom, não há como negar que o objetivo de Gomes era demonstrar a ineficácia de uma poesia assim, ou melhor, a poesia de um poeta específico: Bandeira.

Relatamos que a rejeição a um Modernismo nos moldes do Sudeste aparecia em Pernambuco, liderada por Gilberto Freyre, e na Bahia. Chiacchio, representante da ala modernista desta última região, realizava, em seus rodapés, críticas à arte moderna do Sudeste, com ataques ferinos a Mário de Andrade. Segundo aquele crítico, o autor de *Paulicéia Desvairada* fazia das letras um campo para a desordem, com fórmulas estéticas mirabolantes. Chiacchio e Gomes tentaram forjar um movimento modernista na Bahia diferente dos processos do Sudeste e que tivesse em primeiro plano uma renovação pautada na tradição, ou

³⁴³ Eugênio GOMES, *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, 1927, p. 9-10.

seja, o *tradicionalismo dinâmico*. A discussão naquele Estado, no final da década de 1920, afeito à oratória e ao discurso retórico, foi avante até a condensação das ideias baseadas na tese hispano-americana de Gabriel Alomar. Esta tese foi adaptada para a forma de programa-manifesto, na Bahia, e publicado no primeiro número da revista *Arco & Flexa* (1928-29).

Após isto, Chiacchio e Gomes seguiriam como divulgadores – aquele, com rodapés teóricos; este, com a prática, na análise dos escritores, ambos com publicação de poesias – da articulação entre o passado literário, as raízes brasileiras e o presente que precisava de uma renovação, sem as diabruras estéticas levantadas pelos moços do Sudeste. A estes, no ensaio de Gomes sobre Bandeira, a crítica é contundente, nominando diretamente alguns; e outros, acusando pela obra:

Ora, chegados à altura, em que parece estar evidenciada a lastimável caquexia parnasiana do autor das *Poesias*, tomando a expressão – Parnasianismo –, como “uma equivalência perfeita a forma e o pensamento”, pendemos a crer que o Sr. Bandeira não empunhou o cinzel herediano simplesmente pelo gosto de fazer figa – por exemplo – ao Sr. Cassiano Ricardo que, quando SAI da sua torre de marfim, é para se dar à tolice de caçar papagaios, com a vara e o visco que esses pândegos da “Paulicéia Desvairada” lhe fornecem. Nada disso! Ele teve, como poucos, a preocupação absorvente da forma, do vocábulo, da rima... (GOMES, 1927, p. 12-3).

O trecho revela desconhecimento de Gomes aos processos do Modernismo, diante de temas referentes à brasilidade, como a que se insere uma das fases de Cassiano Ricardo – correspondente à publicação de *Vamos caçar papagaios* e, depois, *Martim Cererê* – em que Tristão de Athayde denominou nacionalista. Esta fase se desdobrará, mais tarde, para uma feição perigosa, um estreito nacionalismo com aproximações com a vertente do integralismo³⁴⁴. Entretanto, antes de tomar tal feição, naquele final da década de 1920 a obra de Cassiano Ricardo tinha um lugar de discussão possível e plausível para a redefinição da

³⁴⁴ Mais tarde o poeta tenta explicar a sua vertente no verde-amrelismo: “Queríamos uma arte que tivesse pátria”. Cassiano RICARDO apud Manuel BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s/d, p. 148.

arte brasileira, mas a ela recaiu a ironia de Gomes, como pudemos observar no trecho citado. Anos mais tarde, porém, esse crítico e Cassiano Ricardo trabalhariam juntos na elaboração de *A literatura no Brasil*, livro em vários volumes dirigidos por Afrânio Coutinho. Eduardo Portella aproximou comparativamente o trabalho daqueles dois. Conterrâneo de Gomes e defensor da nova crítica, embora situado em uma geração posterior, Portella sempre tecia elogios aos intelectuais baianos e, no plano da crítica, Gomes seria, para ele, um exemplo a seguir³⁴⁵.

Ao Modernismo articulado pelos chamados “pândegos”, Gomes chama-o, casmurramente, de seita literária, cujos membros elegeram como o mais ilustre, como corifeu da arte moderna, justamente aquele que, para o crítico, mais trabalha com elementos passadistas e, mesmo assim, de maneira fraca: o Bandeira. A crítica evidente ao manifesto *Pau Brasil* e ao verde-amarelo talvez se explique pela afinidade que o grupo de Gomes e Chiacchio tinha com o da revista *Festa*, com uma linha espiritualista³⁴⁶. Segundo uma análise de Bandeira, “no caso dos poetas de *Festa* eles não queriam era o ‘dinamismo superficial e pueril’ dos futuristas, o linguajar do povo, o poema-piada ou a piada no poema”³⁴⁷. Podemos,

³⁴⁵ Eduardo PORTELLA, *Dimensões I: crítica literária*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 37: “Com Eugênio Gomes, na crítica literária, acontece um fenômeno semelhante ao de Cassiano Ricardo, na poesia. É o escritor que, consciente historicamente, renova cada dia os seus métodos e processos de trabalho, renovando constantemente a sua obra de crítico literário: hoje, dos mais atuais e dos mais lúcidos que possuímos. Os seus trabalhos nesse volume são, como já o fora antes aquele sobre o Padre Antonio Vieira, e particularmente o de Junqueira Freire, exemplares”.

³⁴⁶ “[...] Suspensos entre o pecado e a graça, escrevendo à borda do inefável, sustentando que os problemas materiais – miséria, injustiça, opressão – nada significam quando comparados à redenção ou perdição da alma, esses escritores e seus escritos operam por dentro de uma introspecção levada ao extremo limite. Tudo se passa como se quisessem perquirir uma imensa problemática espiritual, encenando-se no íntimo de cada um, enquanto recuperavam a dimensão da subjetividade – mas uma subjetividade muito singular, vivendo o drama cristão”. Walnice Nogueira GALVÃO, “Sobre o Regionalismo”, *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 109.

³⁴⁷ Manuel Bandeira ainda expõe as ideias diretrizes do grupo, compendiadas pelo porta-voz Tasso da Silveira, que revelam o distanciamento com o objetivismo do movimento, seu caráter individualista. Ideias muito próximas das que Chiacchio e Gomes prezavam: “velocidade, totalidade, brasilidade, universalidade. E define-as. Velocidade: não se trata de só falar em aeroplanos, trens de ferro, automóveis; trata-se de velocidade expressional, isto é, da expressão que condense fortemente a matéria emotiva, e evite, em transposições bruscas e audazes, os terrenos já batidos do espírito, e seja sempre inesperada, surpreendente. Totalidade, quer dizer: o artista assenhorando-se da realidade integral, das realidades humanas e transcendentais; das realidades materiais e espirituais. Brasilidade: fazer viver, pela arte, mais luminosa do que tudo, a realidade brasileira. Universalidade: exprimir essa realidade brasileira, não como coisa que começa, erro do primitivismo pau-brasil, mas como coisa

portanto, aproximar as rejeições de Gomes referentes a um processo específico de arte à ideologia de um grupo carioca que pregava a harmonia, assim como os tradicionalistas dinâmicos.

Para o crítico baiano, “nesse livro [*Poesias*], em que se acompanha, passo a passo, a sua evolução poética, chega-se facilmente à conclusão de que o Sr. Bandeira não conseguiu emancipar-se nem mesmo das idéias mais batidas, verdadeiros lugares comuns desse passadismo, que ele procura deprimir e achincalhar...”. Incoerências na análise de Gomes são sentidas de maneira evidente. O crítico afirma, por exemplo, que o livro *Poesias* possibilita acompanhar a evolução poética de Bandeira e, contraditoriamente, nega tal evolução, chamando-o de passadista. Aos termos do poeta pernambucano que o crítico considera “liberalidades futuristas”, em outro momento denomina como “idéias mais batidas”. Ou seja, mais contradições em sua análise. A crítica impressionista é evidente naquele trecho, em que Gomes analisa toda a obra para um julgamento específico e, pelo visto, de maneira apressada. Se a leitura foi em apenas um dia de domingo – e ele deixa crer que a primeira impressão é a que prevaleceu – e, em uma obra como a de Bandeira, chegar-se “facilmente à conclusão”, como registra no trecho, isto demonstra que Gomes foi um crítico apressado.

O que se percebe, portanto, é que quem se serviu de uma crítica para “deprimir e achincalhar” foi Gomes. Em *Visões e revisões* (1958), o analista discute as incompreensões de muitos homens das letras e críticos sobre o comparatismo literário quanto ao alcance do uso das fontes, entretanto, a defesa não corresponde ao que, anos atrás, ele fizera com Bandeira: “Um dos equívocos de quem não compreende o alcance das pesquisas de fontes literárias é o de atribuir a essa direção objetiva da crítica a volúpia policial de pegar pelo braço o imitador e apontá-lo publicamente como um simples trapaceiro, que esconde o furto sob mil e um disfarces”³⁴⁸. Assim como Otto Maria Carpeaux apontou, anos mais tarde, a “volúpia policial” nos estudos do crítico baiano sobre Machado de Assis, Gomes também usara, anos antes, em

integrada na realidade universal, co-participando dessa perene permuta de forças interiores entre os povos”. In: Tasso da SILVEIRA *apud* Manuel BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, s/d, p. 153-4.

³⁴⁸ Eugênio GOMES, 1958, p. 126.

sua análise sobre o autor de *Ritmos Dissolutos*. Percebe-se, no trecho a seguir, que Gomes, sim, na aplicação do estudo de fontes, tentou “pegar pelo braço o imitador e apontá-lo como um simples trapaceiro”:

Aliás, segundo Musset, – com perdão da lembrança... – já que o poeta do *Carnaval* lhe cita um verso, e o inclui entre os seus, sem declinar-lhe o nome:

- *les oiseaux*

Qui sont les plus charmant sont ceux qui chantent faux... (GOMES, 1927, p. 7).

Com o ensaio ferino, portanto, Gomes estreia na senda literária, no campo da crítica, e, logo mais, retira, como já apontamos, de seu rol de publicações. A explicação para isto foi dada por Josué Montello, que antecederia o crítico baiano na direção da Biblioteca Nacional e era também seu amigo. Montello relata um encontro com Bandeira e, na ocasião, fora apresentado com o livro. Ao ler o título em voz alta, Bandeira informa que o apelido xexéu não sobrevivera, mas ficou a surra. Segundo o próprio escritor pernambucano, o ensaio constituía-se uma raridade bibliográfica: “Hoje, Eugênio esconde o livro; quem o mostra sou eu”³⁴⁹. E como obra rara, ironicamente ela figura na Instituição onde, anos mais tarde, Eugênio Gomes seria o diretor³⁵⁰.

3.2 Primícias literárias: *Moema*, primeiro livro modernista baiano

Um ano após a estreia com a publicação daquele ensaio sobre Bandeira, Gomes lança o seu primeiro e único livro de poesia, *Moema*. Antes, havia colaborado com alguns poemas esparsos em periódicos da época, muitos deles com raízes românticas e parnasianas. Inclusive, em alguns publicados na revista modernista baiana *Arco & Flexa*, ainda imperavam aquelas raízes.

³⁴⁹ Josué MONTELLO, “Lembrança de Manuel Bandeira”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 out. 1968.

³⁵⁰ O carimbo de entrada do livro *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*, na Biblioteca Nacional, consta o ano de 1929, ou seja, dois anos após a publicação do ensaio. Encontra-se no setor de Obras Raras.

Ao sair do mundo de infância do agreste rumo à cidade grande, Gomes não apenas dedicou-se ao estudo como autodidata, como também se deparou, de acordo com a carta que escrevera a Anísio Teixeira, com as injustiças prementes de um mundo estranho, em que o afago do interior não era a pauta. Algumas vezes, Gomes acusara a veia polemica e barroca do discurso dos intelectuais da cidade de Salvador e interpretava isso como característica de esvaziamento de estudos sérios. Penetrar no meio intelectual da capital baiana não foi tarefa fácil e, anos após essa vivência, critica, em carta endereçada a Xavier Marques, as igrejinhas literárias de difícil acesso para um discreto e simples aspirante a crítico. Talvez por sua seriedade e faixa etária, aproximou-se de intelectuais mais velhos, como o próprio destinatário da carta, e também Carlos Chiacchio, Artur de Salles e outros.

De 1925, data-se a primeira publicação em versos, na revista de variedades *A Luva*, poema de uma mistura de forma e fundo parnasianos e simbolistas, denominado *Pau d'arco*³⁵¹.

*É uma árvore de lenda o pau d'arco florido!
Esse que, de ano em ano, abrolha em flores d'ouro
E, estranho perdulário a sol macio e louro,
A mancheias esparge o ouro em flor convertido*

*Nessa pompa floral, como um príncipe mouro,
O pau d'arco é um nababo, um pródigo rendido
Às carícias de amor amoroso zumbido
Das abelhas que vem colher do seu tesouro.*

*Mas a áurea floração pouco a pouco esmaece:
E, a aragem que recorda invisível ceifeira,
Ricocheteia no ar redourada messe.*

*E, despojado rei, o pau d'arco desnudo,
Quando, ao vento revel, cai a flor derradeira,
Sente o horror da pobreza e a saudade de tudo!...*

³⁵¹ Eugênio GOMES, “Pau d’arco”, *A Luva*, Salvador, n. 20, 30 dez. 1925.

Nota-se que três anos já decorreram da Semana de Arte Moderna e a Bahia ainda mostrava-se distante desta arte. A preocupação com uma linguagem culta, sem experimentações, é evidente naquele primeiro poema de Eugênio Gomes. Durante este tempo, outros textos de criação, artigos de divulgação de autores e críticas de obras foram publicados em diversos periódicos, até que em 1928, no intuito de repensar a arte nos moldes modernos, mais precisamente no molde tradicionalista dinâmico, Gomes lança *Moema*.

A exemplo do antropofagismo, cujo mentor do manifesto apropria-se do *Macunaíma* para exemplificar a verdadeira arte brasileira, Chiacchio também toma o livro de poesias de Eugênio Gomes como porta-bandeira do Modernismo baiano, denominando-o como o “primeiro livro modernista publicado no Estado da Bahia”³⁵². Tendo Chiacchio como guia, não é de se causar surpresas que a tal obra, *Moema*, fosse dedicada ao próprio. Segundo o homenageado, Gomes conseguiu fazer o verdadeiro Modernismo, utilizando-se de temas da tradição para reler o presente brasileiro. Como já comentado anteriormente, foi uma tentativa frustrada, visto que o poeta não conseguira nenhuma inovação, apenas uma tímida experimentação na linguagem, que pudesse conferir o *status* que Chiacchio lhe dera.

No artigo de fundo do primeiro número da revista *Arco & Flexa*, encontra-se o manifesto do *tradicionalismo dinâmico*, com suas bases, algumas em concordância com o pensamento de Maurice Barrès, citado por Carlos Chiacchio, embora este critique a Europa e valorize o americanismo³⁵³. Em Barrès, as aproximações que deduzimos referem-se ao enraizamento e à relevância da coletividade, mas Chiacchio nele colhe, assim como fizera com Alomar, um pouco da noção sobre nacionalismo, com laivos de valorização do passado e dos

³⁵² Cf. Anexo I. Carlos CHIACCHIO. “O nosso primeiro livro modernista”, *A Luva*, Salvador, n. 82 (05 de out. 1928) e continuação no n.83 (18 de out. 1928).

³⁵³ “Mas que ainda possamos realizar, se não um panamericanismo, ao menos, um mundonovismo, que se caracterizaria nas nossas literaturas, já, em parte, nas de côrte espano-americano (sic), realizado, pela continuidade da tradição dinâmica, bem claro, é fato irrecusável.. [...]. O paradismo (sic) pode sofrer a transformação do movimentismo. É o aproveitamento da energia hereditária do passado no melhor das suas características. Não fazem outra coisa as gerações novas do Uruguai, quando erigem monumentos ao seu Gaúcho. Nem por outros motivos veneram os mexicanos os seus astecas, a ponto de lhes semear as efígies de bronze pelas terras do Brasil. Os Estados Unidos procura a si mesma (sic). Mas nós repelimos os nossos monumentos de raça”. Carlos CHIACCHIO, “Tradicionalismo dinâmico: tradição, tradições”, *Arco & Flexa*, nov. 1928, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, [edição fac-similar 1928-9], p. 6.

antepassados. Isto é, um nacionalismo de fundo moral e educativo de cultura universalista³⁵⁴. Com isto, Chiacchio justifica as relações dos símbolos arco e flexa como elementos representativos da brasilidade, pautados na tradição, e como ponto máximo inscrito no dinamismo criador³⁵⁵. Com isto, valoriza-se o antepassado como ideal nacionalista e, portanto, o tema do livro *Moema* corresponderia ao ideal tradicionalista dinâmico para o grupo baiano.

Se Gomes aceitou àquele título de criador do primeiro livro modernista do Estado, não há informes, discreto como sempre fora quanto à autopropaganda. Mas a obra ficou, naquele momento, como ponta de lança dos propósitos tradicionalistas dinâmicos de Chiacchio: *Moema* divide-se em três partes, como demonstramos em tópico anterior, que simbolizariam as três raças constituintes nos primeiros séculos do Brasil colonial. Como o próprio título nos dá mostras, o índio seria o elemento de revisão temática, tal como o *Macunaíma* de Mário de Andrade, a propósito daquela raiz americana. Entretanto, o índio do paulista é o anti-herói brasileiro, enquanto o de Gomes ainda é apresentado sob uma feição romantizada: a *Moema* corresponderia à índia alencariana, naufraga de um amor impossível com a Europa, permanecendo na terra *brasilis* e simbolizando a responsabilidade de fundar as raízes de uma nação. Isto representaria, para o grupo modernista baiano, um trabalho dinâmico de redescobrir o Brasil.

Os projetos modernistas de redescoberta do país talvez não tenham sido entendidos pelos diversos grupos que deles se apropriaram. O de Mário de Andrade, cujo projeto estético e ideológico foi bem discutido por João Luís Lafetá³⁵⁶, visava a debruçar-se em elementos da linguagem e do cultural para entender a sociedade que tínhamos, e a que se pretendia ter, com as inovações no campo artístico. Na Bahia, porém, se observarmos tanto o manifesto da revista modernista *Arco & Flexa*, quanto a obra *Moema*, percebemos que as transformações

³⁵⁴ “Creio, com Maurice Barrès, que o universalismo da cultura não prejudica o sentido imanente da tradição regional.”. Carlos CHIACCHIO, “Tradicionalismo dinâmico: cultura universalista”, *Arco & Flexa*, nov. 1928, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, [edição fac-similar 1928-9], p. 3.

³⁵⁵ “E daí, quem sabe, a nossa beleza não será, apenas, esta, quero dizer, a da tradição nativa, única, subterrânea, como substrato do solo e da raça”. Carlos CHIACCHIO, “Tradicionalismo dinâmico: tradição, tradições”, *Arco & Flexa*, nov. 1928, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, [edição fac-similar 1928-9], p. 5.

³⁵⁶ João Luís LAFETÁ. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, [Col. Espírito Crítico].

requeridas não constituíam a ordem do dia. Por trás da máscara de inovação, havia um espírito reformista, não desejoso de mudanças profundas em diversos campos da sociedade baiana, esta considerada tradicionalista e que, aparentemente, queria o dinamismo.

A matriz indígena em *Moema* foi a mais decantada pelos críticos, principalmente por Nestor Vitor, na revista *Festa* (RJ) e Henrique Cândia, diretor do Jornal *O Imparcial* (BA). Este último dedicou, à época do lançamento do livro de Gomes, uma página inteira com comentários, além de reafirmar a articulação feita por Chiacchio sobre a primazia da obra no Modernismo baiano por apresentar, principalmente, o elemento da nossa brasilidade. Poucos, porém, são os escritores, na figura de um Mário de Andrade, com seu anti-herói ou, posteriormente, Guimarães Rosa, que conseguiram uma real inovação nas soluções linguísticas do popular, do cultural, das junções ou isolamentos. No grupo tradicionalista dinâmico da Bahia, entretanto, a tentativa de ousar no registro linguístico fracassa. E é este malogro que se percebe naquela *Moema*, assim como em outras produções publicadas na revista *Arco & Flexa* (BA). A experimentação não funciona, talvez por se relacionar a uma temática sem ousadias, como percebemos no poema “Ao piano”, de Eugênio Gomes, publicado naquela revista:

*Ela toca,
E as suas mãos rápidas
São duas rosas
Que o vento desfolha
Sobre uma vertente diabólica de sons³⁵⁷.*

Ou em “Um dia de chuva”:

*Esse colar que tu trazes,
É uma fileira*

³⁵⁷ Eugênio GOMES, “Poemas de amor: Ao piano”, *Arco & Flexa*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929, p. 19, [edição fac-similar 1928-29].

De presas vorazes.
Mordendo-te a pele cheirosa e branca.
E esse colar tão leve
Parece pesar tanto em teu colo de flor
Que,
Num dia de chuva,
Eu hei de fazer um colar de gotas d'água
Para o deixar brilhando em teu colo de flor
Porque é assim, vida minha,
Que se enfeita uma rosa,
Uma rosa de amor³⁵⁸.

Assim, a pele branca de uma mulher idealizada, o uso de termos como “rosa”, “flor”, sem nenhuma reversão de sentidos profundos, indicam que o poema, publicado em periódico dito modernista, em muito não se liga ao movimento, e isto um ano depois do livro *Moema*. Esta obra, como em alguns momentos já mostramos, tematicamente não inova e as imagens românticas ainda são utilizadas: a negra e a lavadeira, subservientes, nos cuidados como ama ou no trabalho braçal; o branco, poderoso, amável, piedoso e poderoso, ao estilo traçado por Gilberto Freyre; o índio exótico, selvagem, surpreso diante da presença estranha:

.....
Mar enjaulado
desenrola esse dorso escameado de sol
de sol e de azul
aos meus olhos de bárbaro
Que se procura no meio dia da civilização³⁵⁹.

Neste caso, a leitura dos aspectos da tradição não avança para uma releitura dos motivos expostos. Não há surpresas, possibilidades críticas. Enfim, há o branco deslumbrado,

³⁵⁸ Eugênio GOMES, “Poemas de amor: Um dia de chuva...”, *Arco & Flexa*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929, p. 18, [edição fac-similar, 1928-9].

³⁵⁹ Eugênio GOMES, *Moema*, 1928.

civilizado, em busca das riquezas no meio da terra selvagem. Lembra-nos, aqui, uma crítica de Candido, embora esta nos remeta a 1945, quanto à relação do culturalismo que Gilberto Freyre adere. Porém, já havia antes, em Freyre, a defesa, em seu Congresso Regionalista, dos elementos da tradição que, mais tarde, seriam mais evidenciados. Candido observa ser lamentável o sentimentalismo histórico e social do escritor de Apipucos, bem como seu conservadorismo e tradicionalismo. O crítico notou que há, em Freyre, algo muito próximo do que reza o *tradicionalismo dinâmico*:

Enamorado do seu ciclo cultural luso-brasileiro, é levado a arquitetar um mundo próprio, em que se combine o progresso com a conservação dos traços anteriores característicos. Tudo estará justificado se trouxer a marca do mundo que o português criou e que nós vamos desenvolvendo e preservando, sim senhor, com a ajuda de Deus e de Todos os Santos Unidos (CANDIDO, 2002, p. 248-9).

Freyre se opõe, neste sentido, aos que travam guerra contra aquele ciclo cultural e que se dizem ‘novos’, no caso específico de Pernambuco, a Joaquim Inojosa. Segundo ele, “Croce nos adverte contra os ‘novos’ das cervejarias que vivem a chocarrear dos velhos e dos mestres, sem se mostrarem capazes de sérios esforços criadores, numa rebelião estéril e vã contra o estabelecido e o tradicional”³⁶⁰. Em Gomes, na referência à terra, sem um trabalho crítico como fizera Oswald de Andrade, em *Pau Brasil*, ainda se mantém a visão do chamado ‘conquistador’:

Terra de Santa Cruz
Deixa-me por o ouvido no teu chão
Para ouvir o rumor profundo desse colo músico
Onde ferveilha o enxame subterrâneo
Das pepitas de ouro.

³⁶⁰ Gilberto FREYRE, “Apologia *pro generatione sua*”. In: *Região e tradição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968, p. 97.

A leitura dessa fórmula está bem representada em Gilberto Freyre, ou seja, as ideias estão irmanadas. “É como se a paisagem tivesse ao mesmo tempo alguma coisa de histórico, de eclesiástico e de cívico e participasse das tradições da região, associando-se [...] aos sacrifícios e aos heroísmos dos homens que a tornaram essencialmente brasileira e católica”³⁶¹. À frase do escritor de Apipucos sobre a paisagem do Nordeste, podemos associar, sem problemas, a paisagem pintada por Gomes em *Moema*, onde pincela o contato dos lusitanos com a “terra bárbara”, a primeira missa, o mar enjaulado, o nome da terra com glórias católicas, a riqueza aurífera. Enfim, um quadro de reafirmação de valores tradicionais com uma linguagem que se quer moderna. O ponto de contato entre *região e tradição* de Freyre e o *tradicionalismo dinâmico*, do grupo baiano, ou melhor, a renovação pela tradição de ambos, é visível na adoção de teóricos em comum, tanto nos escritos, quanto na mentalidade que rege o Modernismo do Nordeste. Em seu livro *Região e tradição*, o autor pernambucano delineia uma renovação com base nos elementos mais caros da tradição e, para ele, isso não se aplicaria somente ao Nordeste, como os críticos apontaram, mas serviria de sedimento para todo o país.

Ao abordar a “reação contra elementos artificiais de economia e de cultura intelectual e artística”, impostos pelos líderes de final de século XIX, até o primeiro decênio de XX, Freyre elenca aqueles teóricos: “Agripino Grieco, Oliveira Viana, Jackson de Figueiredo, Antonio Torres, Gilberto Amado, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Tristão de Ataíde (sic), Tasso da Silveira, Andrade Murici”³⁶². Portanto, intérpretes, também, de apoio direto ou indireto, para a geração baiana, sendo, muitos destes, amigos de Eugênio Gomes. E não seria muito afirmar: todos com princípios da direita.

³⁶¹ Gilberto FREYRE, “Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil”. In: *Região e tradição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968, p. 101.

³⁶² Gilberto FREYRE, “Apologia *pro generatione sua*”. In: *Região e tradição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968, p. 97.

4. A crítica de Eugênio Gomes

Não apenas a criação literária, mas também a própria crítica de Eugênio Gomes possuía ligação com os parâmetros ligados ao *tradicionalismo dinâmico*. Assim como nesta teoria a defesa de uma pretensa harmonia acobertava uma linhagem conservadora, na produção crítica do baiano nota-se algo de escuso, com a busca de uma crítica da ordem e imparcial. A aparente harmonia se revela, nos métodos de Gomes, em uma prisão à forma e à composição da obra analisada. Existe, em sua atividade crítica, uma tentativa de sempre renovar procedimentos, mas o resultado é geralmente fórmulas que capturam o que muitas vezes há de retrógrado em interpretação de obras literárias. Assim, não ultrapassa o sentido do miúdo, do irrisório e o que apreende é certo conservadorismo. Contudo, esse intróito será desvelado à medida que, na extensão deste trabalho, apresentarmos as linhas adotadas pelo crítico em suas análises de obras.

Eugênio Gomes foi um assimilador, primeiramente, de uma crítica advinda da França. Em um livro de ensaio, *O Romantismo inglês*, ele confessa que inicialmente fora movido por uma tendência bebida em Taine, embora se note que, em seus escritos posteriores, até final de 1940, as arestas daquela herança não tivessem sido totalmente aparadas, pelo vazo de, às vezes, interpretar a obra de uma maneira determinista. O método de Gustave Lanson, com a técnica de decomposição da obra, foi largamente utilizado por Gomes em busca de influências. Quanto ao caráter autônomo da obra de arte, ele se baseara em Benedetto Croce.

O impressionismo crítico, perceptível, de certa maneira em seu primeiro ensaio sobre Manuel Bandeira, também foi usado por Gomes e, nesse caminho crítico, deteve-se com mais vagar no método comparatista, em que se percebe um trabalho apurado de investigação das fontes literárias. Em seus teóricos anglo-saxões e norte-americanos, Gomes encontrou maneiras de abordar a obra literária em seu sentido intrínseco: o estudo com enfoque na linguagem, a estilística, a comparação. Todas serviriam como forma de penetração nas minudências do texto, com o objetivo de explicar o processo de construção do enredo da obra,

articulando um tanto com a biografia, outro tanto com o temperamento do autor, sem deixar de lado a busca das influências estrangeiras em todo este processo. Assim, nessa parte, apresentaremos os métodos críticos recorrentes em seu trabalho de análise de obras em que se evidenciam um ou outro método, um ou outro procedimento crítico.

4.1 *New Criticism*

O contato de Gomes com o *New Criticism* norte-americano³⁶³ serviria como aperfeiçoamento de uma linha largamente utilizada por ele: a observância de uma arte literária autônoma, liberta dos fatores externos, com a dedicação à análise dos elementos intrínsecos de uma obra³⁶⁴. T. S. Eliot, Rene Wellek, Paul Van Tieghen, I. A. Richards seriam as fontes para que desenvolvesse o pensamento da nova crítica. De T. S. Eliot, Gomes tenderia a considerar o fato de que o papel da crítica seria o de orientar o gosto do leitor. Isto se daria por intermédio da análise e comparação, estabelecendo, como preconizava Eliot, uma tradição entre o presente e o passado, dentro de uma ordem clássica. Seguindo, também, as trilhas do valor estético de I. A. Richards, Gomes acrescentaria a seu trabalho elementos mais refinados de análises com base nos confrontos entre obras, de maneira sistematizada e minuciosa, como podemos aferir em seus estudos sobre Machado de Assis. Mas, vale ressaltar, é flexível naquelas bases, e mantém a liberdade de uso de métodos angariada de sua prática de crítica em jornais,

O contato constante com Afrânio Coutinho, quando este morava em Nova York, mantinha Gomes informado sobre as novidades no campo da crítica, principalmente sobre essa vertente. Para Leodegário de Azevedo Filho, em seu livro *Introdução da nova crítica no Brasil*, publicado em 1965, o *New Criticism* que Afrânio Coutinho divulgou no Brasil, após seu retorno dos Estados Unidos, não se limitaria ao norte-americano. Segundo aquele, o

³⁶³ Sérgio Buarque de Holanda, em diversos ensaios, entre as décadas de 1940 e 1950, aponta essa linhagem dos novos críticos brasileiros. Cf. em *O espírito e a letra*, 1996, vol. II, “Símbolo e alegoria”, p. 275; “A concha e a pérola”, p. 69.

³⁶⁴ Eugênio Gomes não apenas aplica as concepções de Afrânio Coutinho sobre a Nova Crítica, como também faz parte da equipe de elaboração de *A literatura no Brasil*, livro dirigido por Coutinho, e cuja linha diretriz foi a valorização dos aspectos estéticos da literatura.

método abrangeria ainda o formalismo russo, a estética croceana, a explicação de textos francesa, a estilologia teuto-suíça, a escola estilística espanhola. Para ratificar a ideia exposta pelo seu amigo, Leodegário de Azevedo, o próprio Afrânio Coutinho assume a diversificação:

A nova crítica é a expressão com que designo todo o conjunto de correntes de renovação da crítica literária, e não apenas a sua tendência anglo-americana, chamada *the new criticism*. Este é somente um aspecto do movimento global que, envolvendo as escolas eslava, alemã, suíça, italiana, espanhola, inglesa, americana, francesa, vem produzindo uma revisão da filosofia e dos métodos da crítica literária no seu esforço de analisar, interpretar e julgar a obra literária (COUTINHO, 1969, p. 190).

Apesar desta afirmação, o que se sobressai, na verdade, nas exposições sobre crítica nos livros doutrinários de Coutinho é a tentativa de inserir métodos e técnicas advindos de países de língua inglesa, mais precisamente, Estados Unidos. Percebe-se, também, em seus escritos, a referência a críticos da variante estilística espanhola, como Pidal, Casaldueiro, Dámaso Alonso.

Afrânio Coutinho criou polêmicas por fazer uma corrente cruzada contra a crítica militante, a de rodapé. Ele desejava uma crítica especializada, objetiva, sistematizada, dentro dos critérios estéticos divulgados em seus textos doutrinários sobre a nova crítica. Em um dos livros em que expõe suas posições, *Crítica & críticos* (1969), Coutinho revela a sua insatisfação com o trabalho dos críticos de jornal e parece tecer uma crítica a Otto Maria Carpeaux. O fato de abirmos a possibilidade de Coutinho estar referindo-se a este crítico se deve não apenas a algumas características de ordem pessoal presentes no texto – ser estrangeiro e gago –, mas também porque Carpeaux indicara o declínio da nova crítica. Este abrira a alteração: “Enquanto isso, o *New Criticism*, depois de começos esplêndidos, degenerava, virando simbologia, às vezes absurda”. Se a referência for mesmo para Carpeaux, não há como concordar com a observação pejorativa de Coutinho sobre a sua capacidade crítica, visto que o ensaísta alemão e radicado no Brasil seria um dos mais profícuos críticos, reconhecido pela grande erudição e acuidade.

Afirmar, porém, que a nova crítica terminou só o pode fazer a má-fé de uns aliados ao gagaísmo de certos forasteiros inadaptados à nossa cultura e divulgadores de pechisbeque, os quais jamais tiveram capacidade intelectual para penetrar nos trabalhos da nova crítica, pelo que exigem de substância cultural e preparo técnico (COUTINHO, 1969, p, 189).

Carpeaux, em 1960, além de fazer restrições ao *New Criticism* anglo-americano e à tentativa de sua adoção aqui no Brasil, cogitaria também que Osmar Pimentel foi o introdutor dessa modalidade no país, observação esta contrária a Coutinho, que tomava para si o pioneirismo. Destacaria uma diferença entre Pimentel e os outros que se aventuravam por aqueles caminhos: realizaria modificações na nova crítica, como introduzir fatores históricos e sociológicos, diferentemente daqueles outros críticos presos ao “pecado original do esteticismo”³⁶⁵. Para Carpeaux, a crítica estilística só tem seu mérito se a obra tiver sido anteriormente verificada mediante outros processos de valoração, como fizera Eric Auerbach. Por sua vez, Leo Spitzer, segundo o mesmo crítico, esforçou-se para ocultar esses processos. Concorde, assim, com o estudo de Ângela Vaz Leão que informa ter Leo Spitzer “exagerado a significação de certos achados estilísticos para tirar deles conclusões que teria verificado melhor com outros processos (ou já tinha verificado antes de prová-las pela análise estilística)”³⁶⁶.

Outro debate levantado por Carpeaux, na *Revista Civilização Brasileira*, mostra, de certa maneira, posturas ideológicas no Brasil pós-64. Aquela revista, na década de 1960, destacou-se com publicações de esquerda e polarizava com os colaboradores de *Tempo*

³⁶⁵ Otto Maria CARPEAUX, “Críticos novos”, São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 15 out. 1960. In: *Otto Maria Carpeaux: ensaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 558, vol. II: “Chegamos assim à questão da interpretação das obras literárias. Representante de uma crítica interpretativa é o Sr. Osmar Pimentel [...]. Foi um dos primeiros entre nós senão realmente o primeiro que conheceu o *New Criticism* anglo-americano. É, talvez por isso mesmo, um crítico raro, porque sabe que só poucas obras de literatura brasileira se prestam para serem interpretadas assim. Como todos os homens conscienciosos, não pode ser um ortodoxo. A propósito das obras de Cassiano Ricardo e de Carlos Drummond de Andrade observa as sucessivas correções e autocorreções do *New Criticism*, em Richards, em Empson, em Wheelwright, sem que tivessem conseguido livrar-se do pecado original do esteticismo. Modificando aquelas teorias pela introdução de fatores históricos e sociológicos, o Sr. Osmar Pimentel chegou a escrever críticas de grande categoria, como a sobre *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Enquanto isso, o *New Criticism*, depois de começos esplêndidos, degenerava, virando simbologia, às vezes absurda”.

³⁶⁶ Otto Maria CARPEAUX, *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 558, vol. II.

Brasileiro. Desta maneira, a oposição que se criou entre Carpeaux e alguns críticos, entre eles alguns do grupo baiano como Coutinho, Gomes, Portella, advém muito da demarcação ideológica, no campo político, do que simples divergências quanto aos métodos críticos. Ainda em 1960, Carpeaux discutiria categoricamente, conforme registramos, algumas inadequações do *New Criticism* e declararia o fim do método. Em 1967, por sua vez, ele mostraria as intenções e vacuidades nas aplicações do estruturalismo em crítica literária. O próprio título do artigo é denunciador de sua posição: “O Estruturalismo é o Ópio dos Literatos”. Afirma inicialmente o esgotamento de alguns métodos.

Nos círculos literários do País – inclusive em grupos dispostos a tomar atitude políticas – está aberta a discussão sobre o estruturalismo. Depois da falência do *New Criticism* brasileiro pela petulância e depois da esterilização da análise estilística, no Brasil, pela ambição descobriu-se nova, novíssima chave, para abrir os segredos da obra de arte. Será?³⁶⁷

O questionamento reincide na aplicação de um método advindo de outras áreas “como causa especificamente literária”. Assim, resvala para o sentido do estruturalismo no Brasil, com as suas devidas articulações e implicações:

Peço licença para afirmar que atitude política e o método literário, embora não fatalmente interdependentes, são elementos – por que não usar o termo – da mesma estrutura. E essa estrutura não se afigura, no caso do estruturalismo, modelo literário, mas ideário político. O estruturalismo e o debate estruturalista no Brasil são fenômenos pós-1964 [...].

Começamos em tempo a debater o estruturalismo. Mas não como antropólogos e muito pouco como lingüistas. Somos literatos. Nosso estruturalismo é crítica literária “sincrônica”.

Será possível? [...]

A crítica de modelos [anti-historicista], porém, assim como ela nos é proposta no Brasil, insere-se, por sua vez, num contexto histórico: todas as tentativas de se renovar a crítica literária no Brasil, do *New Criticism*, de análise estilística, do estruturalismo são caracteristicamente formalísticas.

³⁶⁷ Otto Maria CARPEAUX, “O Estruturalismo é o Ópio dos Literatos”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, jul. 1967, n. 14, ano III, p. 245-50.

Não escapariam ao mais leve ataque da sociologia do conhecimento. São fenômenos *ersatz* de ideologia, e como tais, não correspondem nem à realidade literária nem a qualquer realidade social do país. São fenômenos de fuga³⁶⁸.

Após o golpe de 1964, Carpeaux definitivamente tomara a direção para a esquerda e Portella figuraria mais tarde no quadro da ditadura, sendo Ministro da Educação no governo Figueiredo. Quanto ao artigo “O estruturalismo é o ópio dos literatos”, houve a resposta a ele, na revista *Tempo Brasileiro*, por Carlos Henrique de Escobar³⁶⁹. Este chama as considerações daquele crítico de levianas e discute tanto o método estruturalista quanto rebate pontualmente os argumentos levantados por Carpeaux.

[...] é a pretexto desse artigo, evidentemente leviano, que nós nos dispusemos a esclarecer algumas das questões. O leitor verá, no entanto, que nos proibimos de imitar Carpeaux seguindo o caminho mais fácil (das generalidades e das ‘implicações políticas’), e que procuramos sempre localizar as questões e considerá-las conforme os recursos do método estruturalista de Lévi-Strauss³⁷⁰.

Existe ainda outro ataque velado de Carpeaux a Coutinho e, também, a Eduardo Portella: refere-se à relação entre crítica e ciência. Esses baianos defendiam a formação científica e a sistematização do trabalho crítico. Carpeaux, no entanto, questiona a forma como isso era realizado e tenta demonstrar a incompatibilidade entre aquelas³⁷¹: “o emprego de processos científicos na crítica literária tem criado uma crítica pseudocientífica que joga com

³⁶⁸ Otto Maria CARPEAUX, “O Estruturalismo é o Ópio dos Literatos”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, jul. 1967, n. 14, ano III, p. 245-50.

³⁶⁹ Carlos Henrique ESCOBAR. “Resposta a Carpeaux: Estruturalismo”. *Tempo Brasileiro*, n. 15/16, s.d., p. 96-155.

³⁷⁰ Carlos Henrique ESCOBAR. “Resposta a Carpeaux: Estruturalismo”. *Tempo Brasileiro*, n. 15/16, s.d., p. 96 [nota de rodapé].

³⁷¹ Carpeaux, baseado no crítico inglês Herbert Read, verifica ainda essa incompatibilidade entre as fórmulas científicas e expressões literárias. Para ele, o crítico deve ter “um estilo pessoal e, no entanto, ligado à tradição literária”. Otto Maria CARPEAUX, *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 560, vol. II.

termos difíceis da linguística e da psicanálise como as crianças brincam com as coisas de papai na ausência dele”³⁷².

Ao contrário de Gomes, que evitava criar polêmicas diante das críticas que Carpeaux lhe fazia, Eduardo Portella criaria uma contenda logo após a publicação de sua obra *Dimensões I*. Assim como Gomes e Coutinho, Eduardo Portella era defensor da nova crítica no Brasil e, no conjunto de *Dimensões*, privilegiava principalmente aqueles críticos que estivessem dentro dessa esfera. Nessa defesa, Portella afirmaria o novo momento de reavaliação de métodos, observando que a nova crítica ultrapassara o impressionismo, mas assinala que este tivera nomes de êxito. Elogia, neste sentido, o trabalho de alguns, entre eles, Otto Maria Carpeaux³⁷³.

Ao avaliar a obra daquele, indiferente aos elogios, Carpeaux observara que ali havia “o contraste entre a pretensão de fazer crítica científica e o resultado (vinte rodapés à maneira antiga)”³⁷⁴. Esta avaliação resultaria em uma inimizade que, segundo o próprio Carpeaux, só poderia ser fruto de “quem sofre de vaidades feridas”³⁷⁵. A propósito de uma crítica de Portella ao seu ensaio “Crítica analítica e sintética”, publicado no *Estado de São Paulo*, em 21 de fevereiro de 1959, Carpeaux faz um *post scriptum* em que afirma não responder “porque o aborrecimento do jovem literato, ex-admirador meu, se baseia todo em uma crítica minha menos favorável, do seu livro. Não polemizo com jovens gênios incompreendidos”³⁷⁶. De fato,

³⁷² Otto Maria CARPEAUX, *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 558, vol. II, p. 558-9.

³⁷³ Eduardo PORTELLA, *Dimensões, I: crítica literária*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 33: “[...] o momento atual já não é mais de destruir o impressionismo crítico, porém o de ultrapassá-lo, incorporando o que teve ele de mais válido, e consequentemente, de mais transcendente. Sobretudo numa literatura como a nossa, onde a contribuição dessa crítica vem sendo verdadeiramente admirável, através mesmo de críticos que, fazendo ou não da atividade crítica o seu ofício sistemático, a ela trouxeram páginas surpreendentemente reveladoras. São os casos dos críticos Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet, Antonio Candido, Olívio Montenegro, Roberto Alvim Corrêa, Wilson Martins. É o caso principalmente de Alceu Amoroso Lima”.

³⁷⁴ Otto Maria CARPEAUX, *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 454, vol. II.

³⁷⁵ Otto Maria CARPEAUX, *Ensaaios reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 454, vol. II.

³⁷⁶ Este texto foi depois publicado em: *Ensaaios reunidos: 1946-1971*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora; Topbooks, 2005, vol. II, p. 463.

em *Dimensões II* e em outras obras de Portella, haveria uma mudança de tratamento em relação a Carpeaux, observada por este próprio³⁷⁷:

Em vez de escrever “páginas surpreendentemente lúcidas”, passei a ser “humanista”, (palavra que o Sr. Portella emprega como se fosse insulto); em vez de usar palavras “ricas de força e conteúdo”, passei a estar “comprometido com tradições perdidas no tempo”; em vez de realizar “acertos admiráveis”, passei a ter “opiniões infantis” (CARPEAUX, 2005, p. 454-5).

Carpeaux aponta ainda elementos para mostrar que Portella, por ser muito novo, não poderia constituir-se um crítico amadurecido. Assim, apropria-se de ideias do próprio amigo de Portella, Afrânio Coutinho, para justificar sua posição. Os elementos que este último aponta como indispensáveis a um crítico seriam “tirocínio, experiência, prática, saber acumulado”. Valendo-se disto, Carpeaux acrescenta que “com 25 anos de idade nenhum estudante universitário pode ter adquirido a especialização que o Sr. Portella se atribui”, visto que, “na crítica não existem meninos-prodígio. Quando é que o Sr. Portella teve tempo para ler as grandes obras da literatura universal e as obras importantes da literatura brasileira? [...] E se os leu cedo, como é que os compreendeu?”³⁷⁸. Entremeada a essa posição e seguro, como de fato era, de sua experiência e saber acumulado, Carpeaux revela, passo a passo, a imaturidade crítica de Portella sobre a produção de outros países, como a alemã. Destaca, ainda, um assunto que o grupo baiano usava com recorrência, desde a época de Chiacchio: a crítica espanhola³⁷⁹.

³⁷⁷ “Escrevi sobre o livro com a simpatia devida a um principiante esforçado [...]. Meu artigo decepcionou a esperança do autor de poder enriquecer com palavras minhas a coleção de elogios excessivos na contracapa das futuras *Dimensões II*. O sr. Eduardo Portella mudou de opinião a meu respeito”. Otto Maria CARPEAUX, *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 454-5, vol. II.

³⁷⁸ Os trechos de Carpeaux foram retirados de *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 455, vol. II.

³⁷⁹ “[...] estou a sua disposição para provar-lhe sua meia-ignorância inclusive no setor da crítica espanhola, da qual acredita possuir o monopólio no Brasil. Escreve tolices sobre Dilthey, cuja influência na crítica alemã não foi capaz de encontrar, mas encontrou-a em escritos de historiografia brasileira... Pretende, com gravidade, ensinar quem foi Croce; e logo escorrega. Afirma que Croce, depois da publicação da *Estética*, em 1900, *logo se seduziu pelas grandes interrogações histórico-filosóficas, abandonando sua poética*”, mas acontece que Croce, depois da publicação da *Estética*, em 1902, escreveu e publicou 11 volumes de crítica literária e seis volumes de

Em contrapartida, Portella não aliviaria na contenda. Ao contrário do ar velado da crítica de Afrânio Coutinho, que aqui já registramos, aquele crítico acusará abertamente Carpeaux de utilizar instrumentos exógenos à literatura brasileira, por ser um estrangeiro e pensar como tal na análise que faz. Portella utiliza-se dos mesmos argumentos de Chiacchio, aqui já expostos, pertinentes a *tradicionalismo dinâmico*: defende pensar o Brasil “localizadamente”, a fim de ganhar a sua maturidade e sair do que ele chama subserviência euro-ocidental. Portanto, para este crítico baiano, Carpeaux, um austríaco, caminha neste último sentido euro-ocidental, por ser um desconhecedor da realidade brasileira e de sua literatura, deformando-a por usar processos alheios a ela.

O que nos falta é a disposição enérgica de pensar a literatura brasileira *brasileiramente*. Como os gravadores austríacos do início do século XIX – eles cobertos de razões: eram estrangeiros – nós mergulhamos na inautenticidade, ao procurar compreender a nossa realidade literária com instrumentos reflexivos estranhos à nossa índole. No plano literário é exemplo nítido a aventura Otto Maria Carpeaux. A literatura brasileira em suas mãos é submetida permanentemente a um monstruoso processo de escamoteação. Operando com esquemas mentais que são os seus mas não são os nossos, ele revela uma total incapacidade de entender o que em nós é específico, individualizador; é o nosso caráter: o nosso *estilo* (PORTELLA, 1971, p. 32).

De certa maneira, pelo que podemos perceber em suas ideias, Portella segue os passos dos teóricos comuns a Eugênio Gomes e Afrânio Coutinho, seus companheiros na trilha da Nova Crítica, e perfaz a mesma defesa do critério estilístico nos estudos literários³⁸⁰. Na verdade, não passa de um mero repetidor do que aqueles críticos já disseram. Posições como “O princípio informador da nossa periodização deve ser eminentemente literário. Ou seja, estilístico”, nada acrescentam às ideias de seus predecessores e, de certa forma, já era assunto defasado para as novas abordagens de estudos da literatura. Além disto, vale ressaltar o

poética propriamente dita. Em compensação, o Sr. Portella cita artigos em alemão, língua que não sabe ler [...]”. Otto Maria CARPEAUX, *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, UniverCidade Editora, 2005, p. 455, vol. II.

³⁸⁰ Sérgio Buarque de HOLANDA, “Sobre a história da literatura”, In: Antonio Arnoni PRADO (org.). *O Espírito e a letra*, 1996, p. 92-5, vol. II.

pensamento de Sérgio Buarque de Holanda que apresentara os perigos da tendência de alguns estudiosos em traçar a incompatibilidade entre história literária e crítica ou ainda de separar a literatura do todo, de outros aspectos relacionados com a sociedade.

Neste sentido, Portella permanecia ainda em discussões menores, como a de rejeitar a história literária pautada em datas e adotar os núcleos estilísticos, tal como Afrânio Coutinho que, bem antes daquele, já tinha trabalhado dessa maneira. Sem dúvida, devido a muitas afirmações de Portella – “quando as datas se projetam, o motivo é sempre político-social e nunca estético-literário”³⁸¹, por exemplo –, pode-se dar razão a Carpeaux quando observa que ali se encontrava um jovem “sem tirocínio, prática, experiência...”. Percebe-se, assim, que as posições dos críticos mais velhos tiveram desdobramentos para os novos, como Portella, talvez por uma coesão de sentido regional, de defesa de postulados do grupo baiano.

O registro dos embates desses críticos escapa da simples intenção de curiosidade para, aqui, se pensar na faceta de uma parte da crítica desejosa de cristalizar, no exercício desta, elementos de análise de cunho científico, em que uma pretensa objetividade sobressaía-se em detrimento de aspectos subjetivos. Às tentativas de Afrânio Coutinho de expurgar a crítica jornalística e os aspectos do impressionismo, em sua campanha da Nova Crítica³⁸², Antonio Candido reflete sobre os perigos de teorias prontas das escolas norte-americanas. João Alexandre Barbosa comenta, entretanto, e com críticas parciais ao livro *Formação da literatura brasileira*, que Antonio Candido, de maneira diferenciada daquele grupo baiano, aplicou alguns processos do *New Criticism*³⁸³. A diferença no trato se revela principalmente

³⁸¹ Eduardo PORTELLA, *Literatura e realidade nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 27-8.

³⁸² Assim Antonio Candido inicia seu aposto sobre a validade de um impressionismo frente à bandeira levantada por Afrânio Coutinho contra isso: “Anda bastante em voga, na crítica, certo dogmatismo que procura desacreditar a eficácia das impressões pessoais, afirmando ser possível chegar a um resultado preciso, universalmente válido, acessível a qualquer espírito armado de método. [...] Neste sentido, a crítica de jornal é civilizadora, desbastando o tecnicismo das especificidades para ressaltar o traço que vincula o leitor à experiência da obra. Criticar, então, é mostrar o humano, “ondulante e divino”, sob os caprichos da forma“. “Um impressionismo válido”. In: Vinícius DANTAS (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 45-8.

³⁸³ “[...] em sua obra, não obstante o que possa haver de questionável na escolha de dois momentos como ‘decisivos’ na ‘formação da literatura brasileira’ – e o próprio Afrânio Coutinho, em resenha de 1959, procurou indicar o problema –, a interpretação cultural se faz a partir de leitura cerrada do texto, em que são utilizados os métodos do *close reading* do *New Criticism*, ressaltando o momento de análise como etapa fundamental para a apreensão da função histórica”.

quando Candido discute o quanto a pretensão de subestimar os aspectos subjetivos e de intuição³⁸⁴ no exercício crítico em favor de um caráter da especialização da crítica científica e formalista, com um excesso de valorização do método³⁸⁵, prejudica o discernimento intelectual. Nesse preceito, pode-se alinhar tanto Coutinho, como Antonio Candido afere, quanto Eugênio Gomes, a uma tradição romeriana – estudo imanente e historicista –, com o propósito de favorecer, com a adoção da Nova Crítica, “a expansão dos positivismos e das teorias prontas para usar, fabricadas pela universidade norte-americana”³⁸⁶.

[...] alguns praticantes de nossa crítica têm pendor acentuado por tudo o que é acessório em literatura. Haja vista a mania classificatória e metodológica, que substitui a investigação e análise pela divisão dos períodos; a discussão de origem e limites cronológicos a catalogação de escritores em agrupamentos mais ou menos inócuos; o debate gratuito sobre definições; a mania polêmica e reivindicatória. Ainda mais, o nacionalismo por vezes deformante, que subordina a apreciação a critérios de funcionalidade – agora, paradoxalmente, de parceria com um alegado rigor de análise formal que corresponde simetricamente ao “cientismo”, de que se gabava o velho Sílvio [Romero]. Junte-se a isto o alvoroço na divulgação de idéias estrangeiras, sem muito sistema, sem digestão adequada, com uma fome comovedora de autodidata – que tudo quer aproveitar e, sem perceber, acaba o ecletismo e na ilusão de originalidade (CANDIDO apud DANTAS, 2002, p. 17-8).

A todo esse aparte, principalmente no final do trecho, percebe-se uma intenção clara de Antonio Candido em denunciar as ideias de uma crítica dita científica de que Afrânio

Barbosa (1990, p. 60) prossegue marcando dois tipos de influências em Cândido: os estudos antropológicos de traço funcionalista, principalmente ingleses e norte-americanos, articulados pela leitura sociológica de herança marxista, e uma teoria da obra como estrutura estética, absorvida no trato com o *New Criticism*”.

³⁸⁴ “Crítico é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária”. Antonio CANDIDO, “Um impressionismo válido”. In: Vinícius DANTAS (org.). *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 47.

³⁸⁵ “Esse interesse pelo método talvez seja um sintoma de estarmos, no Brasil, preferindo falar sobre a maneira de fazer crítica, ou traçar panoramas esquemáticos, a fazer efetivamente crítica, revolvendo a intimidade das obras e as circunstâncias que as rodeiam”. Antonio CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira*. Prefácio da 2. ed. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte, Itatiaia, 1975, p. 15.

³⁸⁶ Vinícius DANTAS, “Apresentação”. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 18.

Coutinho se embebe em Nova York. Este crítico baiano investe contra a crítica jornalística e se imbui de mentor da Nova Crítica³⁸⁷.

Controvertido sempre, Afranio Coutinho angaria um séquito de jovens críticos, como Portella e Leodegário Azevedo, na missão de divulgar a necessidade de uma crítica especializada. Certo é que Gomes até utiliza procedimentos da Nova Crítica, mas não se torna um dogmático nem escreve em defesa de adoção de um único viés. Ainda mais que ele tanto se dedicara à crítica de rodapé. Independente da amizade com Coutinho, quando pressionado a se posicionar, tal como ocorrera no sentido político-social, Gomes mostrava-se contrário a “proselitismos”, como ele mesmo denomina. E, assim, mantém o seu modo de pensar delineado em seu próprio método, ou seja, a obra *per se*: é o que transparece nos estudos sobre Machado de Assis, embora o crítico forneça, em alguns casos, outras contingências, como o psicologismo e o biografismo, também já defasadas.

A quem atenderia o propósito de desvencilhar a obra de arte de sua condição histórica e social? A lacuna que se deixa ao priorizar meramente elementos intrínsecos da obra, sem ampliá-los para uma análise mais enriquecedora, favoreceria ao malogro daquela separação, como assinalou Otto Maria Carpeaux, conforme já apontamos. Bem antes deste crítico, porém, o autor de *Raízes do Brasil* indicara o vazio do processo do método defendido pelos arautos do *New Criticism* e revelaria, também, a precariedade de análises que desprezavam as condições histórico-sociológicas. Não seria, assevera aquele historiador, assim como também já dissera Candido, priorizar aquelas condições e, sim, envolvê-las de sorte a iluminar a obra, tanto em sua especificidade quanto no geral. Sérgio Buarque de Holanda observa:

[...] o malogro do *new criticism*, reconhecido hoje, inclusive pelos seus antigos arautos, encerra lições que não podem ser impunemente desprezadas. O erro de muitos de seus arautos vinha exatamente dessa pressuposição de

³⁸⁷ “No Brasil, essa doutrinação penetrou a partir do final da década de 40 e por toda a de 50”. Afrânio COUTINHO, “A literatura como estrutura estética”. In: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas S. A., 1980, vol. II, p. 939.

que a obra de arte verdadeira tem caráter *sui generis*, separável de sua existência histórica e social³⁸⁸.

Assim, em determinado momento, um grupo de intelectuais brasileiros deixou-se seduzir por algo fadado ao malogro. O direcionamento quanto ao estudo da obra literária pautada em seus aspectos intrínsecos e dissociada das referências sociais ou de outros elementos pode ser atribuído a uma maneira, escusa ou não, de defender uma visão conservadora. Vejamos, no caso específico de Eugênio Gomes, de que forma seus métodos críticos são reveladores disso.

4.2 Entre a *Prata de Casa* e o espelho estrangeiro

Eugênio Gomes passaria muito tempo envolvido em estudos de obras estrangeiras, fosse para divulgá-los, fosse para estabelecer os pontos de contatos entre aquelas e a nossa literatura, ou seja, um *Espelho contra espelho*, em um jogo de confrontos entre a literatura considerada fonte e a nossa *prata de casa*. Logo, o método por excelência do crítico foi o comparativo, mediante uma base fundamentada, inicialmente, em Gustave Lanson (1857-1934) e passando por teóricos como Wellek e Tieghe. Do *lansonismo*, o crítico assimilaria a interpretação da obra literária, mediante pesquisa biográfica do escritor, entremeando-a com dados históricos, pormenores da vida do analisado, suas leituras e círculo de relações. Com conhecimento disso, o crítico poderia determinar as influências do autor.

Gomes entremeava, em uma única análise de autor e/ou obra, vários métodos: o historismo, o biografismo, o *New Criticism*, o psicológico, o filológico, a crítica genética. Assim, independente da literatura privilegiada no momento, fosse pela utilização da “prata de casa”, com a eleição, geralmente, de escritores da tradição literária brasileira, fosse no cômputo dos reflexos emitidos pelo espelho estrangeiro, havia uma miscelânea de procedimentos metodológicos na algibeira do crítico. Mas, por vezes, essa mescla, esse

³⁸⁸ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Símbolo e alegoria”. In: Antonio Arnoni PRADO. (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 275, vol. II.

ecletismo deixava confuso ou impreciso o objeto de estudo, como é perceptível em *O enigma de Capitu*, que abordaremos com mais vagar no final deste estudo. Apesar disso, a crítica de Gomes destacou-se no meio literário, a partir da década de 1940, por particularizar a busca de pormenores, fossem eles temáticos, fossem estruturais, na obra de Machado de Assis e de outros escritores. Com isto, Gomes marcaria distância de uma vertente crítica histórico-sociológica de tal forma que, caso o próprio escritor analisado submetesse a sua obra àquela feição, o analista baiano não se furtava em apontar tal atitude como uma limitação.

Desde a época de Rui Barbosa, crescente era, na Bahia, o influxo externo, mais notadamente de origem inglesa³⁸⁹, que mais tarde ainda se perceberia nas realizações artísticas, em diversos planos e críticas, dos intelectuais baianos. Portanto, dali vieram algumas germinações do pensamento de Eugênio Gomes e sua dedicação à literatura inglesa. Em um de seus livros mais bem acabados, que revela um estudo minucioso durante décadas sobre Shakespeare, o crítico, ao observar a trajetória das influências do dramaturgo em terras brasileiras³⁹⁰, assinala como Rui Barbosa preencheu seu intelecto vário com leituras inglesas e, principalmente, de Skakespeare³⁹¹.

Eugênio Gomes, pelas próprias preferências de leitura e posterior estudo sobre seus autores, entre eles os conterrâneos Rui Barbosa e Castro Alves, revelará uma assimilação de teóricos ou literatos lidos por estes. Assim, podemos citar além do autor de *Macbeth*, Byron e Carlyle. A referência a este último era muito comum na época, principalmente entre os críticos baianos, mas não restrita àquele período. A sua presença sempre foi difusa do tempo no Brasil

³⁸⁹ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, p. 188: “Recorde-se que o ambiente literário da Bahia, quando Rui Barbosa iniciou os seus estudos, era de natureza a fazê-lo pender para as letras anglo-saxônicas, principalmente devido à ascendência intelectual do Dr. Jonathas Abbott, e também do Dr. Franco Meireles, que traduziu as ‘Melodias Hebraicas’, de Byron”.

³⁹⁰ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, p. 188: “Por esse tempo, a literatura inglesa não era de modo algum desconhecida e o teatro shakespeariano já despertava interesse no Brasil, tanto que, em 1867, havia sido debatido n’O Ateneu Paulistano, agremiação de estudantes, o tema: ‘Qual a influência de Shakespeare no teatro moderno?’”.

³⁹¹ Ibidem, p. 187: “A língua inglesa era mesmo familiar a alguns ‘pais da pátria’, que tiveram papel saliente na formação política do Brasil, entre os quais predominava Rui Barbosa, em cujas obras se encontravam vários reflexos do pensamento dramático de Shakespeare”.

e, quem sabe, na América hispânica finisse secular. Em 1916, por exemplo, é em Carlyle³⁹² que Lima Barreto busca a definição da tarefa do artista, visão que se evidenciaria em seus escritos. Percebe-se que Eugênio Gomes toma Carlyle como teórico que lhe dará suporte para provar o mundo falido do verso que agoniza em estruturas rígidas; isto é, para o crítico baiano “Carlyle estava com a verdade quando, sem preocupação futurista, asseverou, um dia, que a forma métrica é um anacronismo e o verso uma coisa do passado”³⁹³. Chiacchio, de certa maneira, adotaria em seus escritos a máxima que Rui Barbosa sorvera em Carlyle. Richard Graham aponta a admiração de Rui Barbosa nesse sentido:

Tirado de um pequeno ensaio literário de Carlyle, citou ele [Rui Barbosa] o seguinte conceito: **“A obediência é o dever primário do homem... “De todos os direitos do homem, o mais indisputável é o direito do ignorante de ser conduzido, bom ou malgrado seu, pelo mais sábio”**. “Ninguém”, escreveu Rui Barbosa com satisfação, “expressiu em proposições mais cruas... seu desdém pela multidão, sua tese da incompetência das maiorias”. Aos apologistas do sufrágio universal [Rui] respondia: “Dentre quaisquer dez indivíduos, encontrareis sempre nove parvos”³⁹⁴.

Ao analisar a obra crítica e ensaios de Eugênio Gomes, percebe-se a necessidade que este tem de relevar posições fundamentadas, uma base crítica. Assim, seus argumentos são geralmente acompanhados por um rol de citações de autores consagrados pela comunidade acadêmica, talvez como modo de legitimar seu discurso. Não deixa, porém, de exercer uma autonomia em discuti-los e revelar possíveis equívocos demonstrados por críticos que ele traz à tona em sua leitura. Ao elencar os estudos em que se firmam as suas posições, Gomes parece afinar-se com certa tradição literária brasileira e seu método comparatista permite e deixa

³⁹² “Perante a arte, a posição de Lima Barreto é de incondicional adesão. Em 1916, define a tarefa do artista como “um perfeito sacerdócio” (148) haurida em Carlyle (já em 1908 no *Diário*, p. 126 alude à leitura de *Hero Worship*, fixando, a partir dessa obra, a impressão que marcaria todo o contato com a literatura: a necessidade de ‘da profunda, a grande, a genuína sinceridade (como) a primeira característica de todos os homens de algum modo heróicos’”. Antonio Arnoni PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976, p. 91.

³⁹³ Eugênio GOMES. “A agonia do verso”, Salvador, *O Imparcial*, 18 fev. 1928.

³⁹⁴ Richard GRAHAN, *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973, p. 284.

transparecer certa preferência pelos críticos anglo-saxônicos e alguns franceses³⁹⁵. Muitas vezes, toma-os como modelos de crítica moderna, outras, como elemento perturbador e de julgamento apressado.

Alguns dos analistas ingleses citados por Gomes são abordados desde o início da carreira crítica deste, outros apenas em determinadas fases. No que se refere a Joan Bennett, quanto ao seu estudo sobre Virgínia Woolf, Gomes cita como um modelo a ser seguido³⁹⁶, valorizando a sua crítica técnica, concisa. É compreensível que os teóricos comumente citados pelo analista baiano tenham proximidades com elementos por ele requestados em seus próprios estudos críticos, como o de Bennet sobre Virgínia Wolf, em que, tal como ele, privilegia a análise da forma, das imagens, do ritmo e do estilo.

Gomes aproveita, em suas análises, a tradição crítica brasileira para mostrar os equívocos cometidos ou para ratificar e/ou complementar as ideias de autores como Sílvio Romero³⁹⁷, José Veríssimo, Afrânio Peixoto, João Ribeiro, Araripe Junior, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. O fato de Sérgio Buarque figurar em sua análise surpreende, visto que a sua forma de abordagem difere, e muito, da utilizada por Gomes, que desconsidera a leitura histórica nos moldes daquele. Entretanto, a surpresa logo se desvanece ao correr do texto, visto que ele usa aquele historiador apenas como pretexto. Portanto, de Sérgio Buarque de Holanda, o que se esperava ser um estudo sobre a obra do historiador, *Visões do paraíso*, no ensaio de Gomes³⁹⁸ apenas aparece como um mote inicial para abordar a natureza idílica e exuberante nos romances de Alencar. Inicialmente elogia aquele livro de Sérgio Buarque de

³⁹⁵ J. Middleton Murry, C. E. Vulliamy, T.S. Eliot, E.M. Forster, Kenneth Muir, Paul Valéry, Wellek, Guyard, Douglas Hewitt, Chesterton, M.C. Bradbook, Hesketh Pearson, Robert Gittings, F. C. Green, Joan Bennett e outros aparecem com certa recorrência em suas análises.

³⁹⁶ A crítica em profundidade de uma obra como a dessa grande escritora [Virginia Woolf], que tão bem reflete a complexidade do pensamento moderno, constitui um empreendimento ousado. Preferindo a análise paciente e honesta às generalidades ociosas com que a crítica apressada costuma disfarçar a sua ignorância do autor ou da obra que pretende interpretar ou julgar, Joan Bennett não teria realizado esse empreendimento com tanto desempenho e segurança se não possuísse uma grande capacidade de síntese [...]. O estudo de Joan Bennett é um modelo de crítica moderna...[...]. Eugênio GOMES, “Virginia Woolf”, *Leitura*, ago. 1945. In: Ívia ALVES (Org.). *Leituras inglesas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000, p. 124-9.

³⁹⁷ Eugênio GOMES, *Leituras inglesas*, p. 265.

³⁹⁸ Eugênio GOMES, “O paraíso de Alencar”, *Diário de São Paulo*, 11 set. 1960. In: Ívia ALVES (Org.). *Leituras inglesas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000, p. 196-200.

Holanda e afirma ser ele uma fonte de sugestões. E é como tal que Gomes vai usar a obra do historiador: como simples pretexto para citar o efeito do mito edênico e seu impacto no Romantismo, sob a perspectiva estética.

Araripe Junior, por sua vez, surge com mais constância na série de ensaios de Gomes quando este trabalha os autores brasileiros. Daquele crítico, Gomes aproveitaria para, também, colher uma sugestão, o registro da presença de Ossian em Alencar, a fim de verificar a procedência do argumento, através do método comparativo, e discutir as influências do autor de *Iracema*. A ressalva referente ao crítico citado é de que, segundo o ensaísta baiano, não fornece dados concretos, dados estes que Gomes rastreia e demonstra³⁹⁹. Dedicando, portanto, um estudo sobre Alencar no qual mostra que Ossian servira como fonte de elaboração temática para aquele romancista cearense, Gomes foge às recorrentes análises sobre os autores e temas de influências de Alencar. Quanto a essa fuga, Otto Maria Carpeaux ressaltaria: “o Sr. Eugênio Gomes já derrubou o exclusivismo dos menos informados que explicaram tudo pela influência de Chateaubriand e Cooper”⁴⁰⁰.

Percebemos, portanto, que depois da dedicação aos ingleses, Gomes se voltaria para estudos de romancistas e poetas brasileiros, principalmente em obras como *Prata de Casa* e *Aspectos do romance brasileiro*. Por ora, entretanto, nos concentraremos em seu trabalho como comparatista entre a literatura inglesa e a brasileira, bem como o papel que o crítico assume como divulgador daquela literatura e de outras.

4.3 Machado de Assis: *Espelho contra espelho*

A literatura comparada, em concordância com o pensamento de Antonio Candido, deu-se, no Brasil, de maneira difusa e espontânea, sem sistematização, desde o século XIX, como, por exemplo, os estudos comparativos de Tobias Barreto, no confronto da nossa literatura com

³⁹⁹ Eugênio GOMES, “Alencar e Ossian”. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1958. p. 210-217.

⁴⁰⁰ Otto Maria CARPEAUX, “A propósito de influência”, *O Estado de São Paulo*, 07 jan. 61. In: *Ensaios reunidos* (1941-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 577-8, vol. II.

a alemã. No século XX, com distinções várias de procedimentos, destacaram-se críticos como Carpeaux, Augusto Meyer e Eugênio Gomes, com suas análises minuciosas sobre as influências de Machado de Assis. Antonio Candido aponta que, em literatura comparada, Afrânio Peixoto aplicou algumas categorias baseadas em Van Tieghen⁴⁰¹. Em seguida, acrescenta nessa linha outro baiano, Eugênio Gomes, e a sua relevância sobre estudos comparatistas:

Mas nesta altura já tinha entrado em cena outro baiano, que talvez possa ser considerado o primeiro comparatista propriamente dito na crítica brasileira: Eugênio Gomes. Comparatista, entenda-se, sem vínculo universitário nem etiqueta profissional, que começou publicando nos anos de 1930 um livro sobre escritores ingleses. E que a partir do mesmo decênio elaborou os notáveis estudos sobre influências inglesas em Machado de Assis (CANDIDO, 1993, p. 213).

Curtius, Lanson, Wellek, Van Tieghen e outros perfilavam estudos desta natureza e, portanto, faziam parte dos teóricos de base para aqueles críticos brasileiros que se aventuravam pelos caminhos do método comparatista. E este caminho foi árduo, com ressalvas de muitos sobre a validade do alcance desta maneira de trabalhar a obra literária, e com adesões de outros, como Tasso da Silveira.

Eugênio Gomes, desde aquele seu primeiro ensaio sobre Manuel Bandeira, não perdera o gosto de perscrutar os empréstimos entre obras brasileiras e estrangeiras. E nesta valorização, muitas vezes perdeu o significado orgânico, um sistema articulado dentro de uma dialética do localismo e do cosmopolitismo, de acordo com os parâmetros de Antonio Candido para o estudo da literatura comparada. Portanto, no jogo de confronto de espelhos, o reflexo na faceta literária de Machado de Assis, aos moldes da análise de empréstimos de Eugênio Gomes, foi inglês.

⁴⁰¹ Antonio CANDIDO, “Literatura Comparada”, *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Entretanto, mais comedido do que na primeira versão sintética, publicada dez anos antes com o nome de *Influências inglesas em Machado de Assis* (1939), Eugênio Gomes apressa-se, na publicação ampliada e, desta vez, com o título *Espelho contra espelho* (1949), em apontar que o escritor fluminense conseguira superar a fonte. Desta forma, embora com uso de paralelismos binários que permitia, muitas vezes, incorrer em estudo de filiação passiva, Gomes buscava demonstrar que Machado de Assis transcendera as fontes de sugestão ao trazer, em seus romances, a marca da originalidade.

Para melhor observarmos isso, abordaremos algumas análises de Eugênio Gomes presentes em *Espelho contra espelho* (1949), passeando por *Machado de Assis* (1958), pelo qual a Academia Brasileira de Letras lhe concedera, pelo conjunto de estudos sobre o escritor, o “Prêmio Machado de Assis”. Além destes livros, por vezes estabeleceremos, quando forem necessárias, relações com outros ensaios.

4.3.1 A polêmica em torno da apropriação de uma fonte: Sterne

As aproximações entre Machado de Assis e Sterne, bem como em outros escritores ingleses, figuraram em *Espelho contra espelho*, com minucioso trabalho no rastreio de passagens da obra de ambos, para demonstrar a influência sofrida pelo brasileiro. Da época da publicação destes estudos de Gomes, com a imediata reação de críticos coetâneos, até os posteriores ensaios críticos que ele elaborou ao longo de sua carreira, percebemos que algumas análises atuais sobre Sterne e Machado ainda tomam, como ponto de partida, procedimentos do crítico baiano. Embora, claro, com o uso das inovações metodológicas que o tempo permitiu.

Em estudo recente sobre “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”, Sérgio Paulo Rouanet afirma que “muitos críticos apontaram semelhanças materiais entre *Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”⁴⁰² e, dentre estes, Eugênio Gomes.

⁴⁰² Cf. Sérgio Paulo ROUANET. “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 319.

Rouanet observa que, embora possa afirmar que aquelas semelhanças existam entre as duas obras, as afinidades que ocorrem, de maneira mais relevante, se dão no aspecto formal. O crítico baiano apontou esse aspecto também em *Espelho contra espelho*, no início da década de 1940; isto é, o mesmo que Rouanet indica, em ambos os romances, como “realizações da mesma forma literária”. Em 2007, este crítico retomaria, com uso da literatura comparada, no livro *Riso e melancolia*, o cotejo da forma em Sterne e em Machado de Assis⁴⁰³. Forma essa que revelaria, segundo ele, a irrupção da melancolia mascarada pelo riso e sobressaindo-se nesse amálgama a ironia. O estudo passa a impressão de desdobramento de aspectos tratados por Gomes⁴⁰⁴ em *Espelho contra Espelho*, no qual há as características da forma shandiana, entre elas digressão, fragmentação, subjetivação e relações entre o humor e a melancolia. Mas com o diferencial em Rouanet por este buscar interpretar “a possibilidade de que, num movimento de retorno, essas mesmas categorias servissem para iluminar também as obras dos seus [de Machado] modelos. [...] É o caso pouco banal de um influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou”⁴⁰⁵.

A perspectiva de seu estudo, assim, se instaura sob o signo do comparatismo no sentido de observar o jogo entre literatura-receptora e literatura-fonte e na observância do movimento destas a partir das categorias apontadas. Sua análise funda-se, então, como a de Gomes, na forma, por isso questiona a tese de Roberto Schwarz que articula relações sociais e forma literária. Este crítico levantaria as distinções entre a sociedade brasileira e a europeia para daí revalar as assimetrias das ideias e as prerrogativas de classe em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁴⁰⁶. A oposição de Rouanet a essa tese pode ser explicada pela própria linha

⁴⁰³ Cf. Sérgio Paulo ROUANET. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁰⁴ “É dentro desse espírito que examinarei em *Tristram Shandy*, *Jacques o fatalista*, *Viagem em torno do meu quarto*, *Viagens na minha terra* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o funcionamento das quatro características estruturais da forma shandiana: hipertrofia da subjetividade, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço e interpretação do riso e da melancolia”. In: Sérgio Paulo ROUANET. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 33.

⁴⁰⁵ Sérgio Paulo ROUANET. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 32-3.

⁴⁰⁶ “Na Europa, a valorização literária do capricho estivera ligada às Luzes e à luta pela ‘autonomia e atividade espontânea dos sentimentos’. Trazida para cá, ela permitiu o *close up* de uma liberdade nada esclarecida, [...] aquela em que o indivíduo, sobretudo de classe alta, arbitrariamente decide se vai considerar o próximo em termos de igualdade civil ou segundo a gama de relações legadas pela colônia, ou ainda uma coisa sob as

crítica mais intertextual e de filiação, na qual interessava rastrear afinidades de forma, e não de fundo. O livro, introduzido por Eduardo Portella, vale aqui ressaltar, privilegia os aspectos de funcionamento daquela forma distinta da abordagem das relações sociais de Schwarz.

Portanto, no que se refere a Eugênio Gomes, as sugestões deste seriam mais bem acolhidas, vigorando, assim, certa proximidade no trato com a obra. Retomando aos aspectos comparativos da forma shandiana levantados pelo crítico baiano, percebe-se que ele age como um advogado que rebate aqueles que, por um motivo ou outro, tentam menoscabar Machado de Assis, embora tal discordância seja referente a críticos prósteros. Por exemplo, quando o chamam de “deturpador de citações” ou “macaqueador de Sterne”. Assim, a presença de alguns autores, contemporâneos ou não de Gomes, em seus estudos sobre Machado, servirá como pretexto de retaliação ou concordância quanto às referências que porventura tenham feito ao escritor. Sílvia Romero é um daqueles citados e, mais precisamente, como forma de contra-argumentar as ideias divulgadas por aquele sobre o autor de *Memórias Póstumas*. Sílvia Romero, com seu veio polemista, causara desconforto, durante muito tempo, por sua crítica incisiva sobre Machado, em que, utilizando-se de análises deterministas a qual solvera em sua época, justificara algumas técnicas do escritor.

Na introdução de *Espelho contra espelho*, em que discorre sobre as influências inglesas de Machado de Assis, o autor acusa aquele polemista sergipano de usar fontes de segunda mão para tentar diminuir o escritor em questão – não podemos esquecer que Gomes já utilizara também deste artifício ao acusar Manuel Bandeira de apropriação de ideias alheias – quando o chama de “macaqueador de Sterne”⁴⁰⁷:

Isso, aliás, deu ensejo a um ataque severo de Sílvia Romero, para quem o autor de *Brás Cubas* não era senão um simples macaqueador de Sterne.

aparências da outra”. Roberto SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

⁴⁰⁷ Eugênio GOMES, “Machado de Assis. Influências Inglesas. Introdução.” In: *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949.

Em que se estribava, porém, o valente polemista, quando proferiu esse veredito? Pelos modos, não lera o malicioso criador de *Tristram Shandy*; conhecia-o simplesmente através de comentários franceses.

Sua crítica, fundada, portanto, em literatura de segunda mão, reduz-se, finalmente, nesse caso, a uma série de conjecturas, nem todas falhas, seja dito, emitidas com a disposição insofrida de arrasar o autor (GOMES, 1949, p. 11).

Gomes confirmaria que Machado se apropriou de Sterne e outros, mas que não foi um macaqueador, pois, segundo o crítico, o escritor conseguira superar a fonte e aplicar, com propriedade, os elementos exógenos a nossa realidade. A dedicação ao estudo da obra de Machado de Assis fez, muitas vezes, com que o crítico revisitasse os estudos de Sílvio Romero a fim de demonstrar imprecisões nos julgamentos do autor de *História da Literatura Brasileira*. Tenta, com isso, indicar a base do desconhecimento de Romero referente ao escritor: consulta às fontes de segunda que possibilitou leituras enviesadas da obra machadiana.

Já que a crítica de Romero se basearia em “uma série de palpites” ou de leitura de segunda mão, tal questão, para Gomes, deveria ser eliminada. Isto porque Afrânio Peixoto⁴⁰⁸, segundo o crítico, houvera dissipado a confusão, principalmente no que concerne à posição de Romero sobre a incapacidade de Machado de fazer *humour*. A despeito da definição de Afrânio Peixoto sobre literatura, chamando-a “sorriso da sociedade” e que gerou polêmica entre vários críticos do país⁴⁰⁹, nas lides baianas o escritor era considerado uma autoridade na área literária e, como tal, digno de figurar em citações. Assim fez Gomes, utilizando-o para ratificar argumentos. Estas considerações aqui são pertinentes para mostrar que, independente de controvérsias sofridas⁴¹⁰, por Afrânio Peixoto ser uma autoridade intelectual na Bahia,

⁴⁰⁸ O estudo de Afrânio Peixoto referido por Gomes é *Humor*, publicado em São Paulo pela Companhia Editora Nacional.

⁴⁰⁹ Referente à classificação em que foi inserido Afrânio Peixoto, Afrânio Coutinho sairia em sua defesa e critica a insígnia dada por Lúcia Miguel-Pereira a um rol de escritores, pois a ensaísta, segundo Coutinho, tomara como periodização a frase de Afrânio Peixoto. Afrânio COUTINHO, “Sorriso da sociedade”. In: *Crítica & críticos*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969, p. 170-1.

⁴¹⁰ “Ainda me lembra a antipatia quase física despertada em certos corifeus do Modernismo pela figura do romancista de *Maria Bonita*. Da antipatia passaram à repulsa, à negação crítica, concorrendo para criar nas novas

legitimava, portanto, para Gomes, a dissolução daquele embate sobre Machado. Com isso, Gomes não se dedicou muito em discutir a posição de Romero sobre o escritor fluminense, mas, algumas vezes, o citava para demonstrar a impropriedade de suas ideias, principalmente quando se referia às fontes inglesas.

4.3.2. O diálogo com a crítica

A defesa do crítico baiano, no que se referia a Machado de Assis, transparecia em sua atividade crítica a partir do diálogo com os estudos referentes àquele autor de *Dom Casmurro*, como perceberemos no desenvolver deste tópico. Ao artigo de João Ribeiro, por exemplo, publicado em 1925, que contém a observância da falta da natureza nas obras machadianas, sugerindo que tal ausência implicava em excesso de egoísmo, Gomes replicaria, em *Machado de Assis* (1958), no ensaio “Machado de Assis e a natureza”⁴¹¹: “o fenômeno machadiano representa atitude oposta e não poderá ser esclarecido senão à luz da estética, de que foi um perfeito representante no seu tempo [...]. Em sua preocupação de aprofundar a alma humana, o mundo exterior tinha um papel meramente reflexivo e auxiliar”⁴¹². Neste trecho, embora se perceba que Eugênio Gomes concordava sobre a falta de ênfase de Machado em aspectos da natureza, a justificativa se mostra diferente da posição de João Ribeiro. Para Gomes, o

gerações a desatenção e desprezo por sua obra [...]. O pior de tudo é a negação sem o conhecimento, vício assaz comum entre nós [...]. No caso de Afrânio Peixoto, houve ademais a agravante de sua famosa definição da literatura, como sendo o “sorriso da sociedade”. Era evidentemente uma frase, cunhada em consonância com a sua concepção da literatura, e que, em vez de procurar compreender-se no contexto doutrinário a que pertencia, foi envolvida pelo remoque e pelo ridículo [...]. Mais grave do que isso foi o que fez Lúcia Miguel Pereira, em seu livro sobre a prosa de ficção, ao tomar a frase como etiqueta periodológica, como definição de um grupo de escritores, entre os quais Coelho Neto, Xavier Marques, Artur Azevedo e o próprio Afrânio. Sem saber como classificá-los, adotou essa fórmula, para o caso, vazia de sentido científico, arrolando o grupo como expressões de literatura-sorriso da sociedade. É uma classificação que não resiste à menor análise, resultado exclusivamente do clima de desprezo modernista em relação àqueles escritores, encarados pejorativamente e considerados inferiores, segundo a perspectiva crítica modernista, outro erro esse – o de condenar uma época pelos postulados literários de outra posterior.” Afrânio COUTINHO, “Sorriso da sociedade”. In: *Crítica & críticos*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969, p. 170-1.

⁴¹¹ Eugênio GOMES. “Machado de Assis e a natureza”. In: *Machado de Assis*. Livraria São José, 1958.

⁴¹² Eugênio GOMES. “Machado de Assis e a natureza”. In: *Machado de Assis*. Livraria São José, 1958, p. 30-1.

enfoque estava em outra natureza, a humana, a interpretativa, e não a descritiva, como predominava em José de Alencar.

Nessa linha de ensaios interpretativos, e ainda sobre a recorrente afirmação da crítica de que Machado não sentiu o país por não apresentar a sua exuberante natureza, Antonio Candido nos lembra os estudos de Roger Bastide⁴¹³, que contrariaram aquela afirmação. Figurando pela mesma época da defesa de Eugênio Gomes quanto a esse tema da natureza, Bastide “mostrou que, ao contrário, ele [Machado de Assis] a percebe com penetração e constância; mas em lugar de representá-la pelos métodos do descritivismo romântico, incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária”.⁴¹⁴ Enfim, esta é uma leitura semelhante a de Gomes, quando este diferenciou a natureza machadiana da descritiva alencariana. Assim, a explicação de Gomes funda-se no teor estético, centrando-se nos elementos intrínsecos da obra, e que pontua no enredo questões do tempo, dos diálogos de personagens e posições dos narradores que indiquem a referência à filosofia, à linguagem, enfim, aspectos da expressão e da representação.

4.3.2.1 O tempo

A interpretação naquele teor também aparece no ensaio “O testamento estético de Machado de Assis”, com relevo da significação do tempo para o escritor, a partir do estudo da forma como o romancista dispôs os elementos constituintes do enredo em *Esaú e Jacó*. Ao tratar, por exemplo, de Flora como uma personagem ideal da obra machadiana⁴¹⁵, Gomes tenta mostrar que o conflito metafísico da personagem também se revela na alma do artista e que o

⁴¹³ “Assim, sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro, abolidas todas as distâncias, Machado de Assis realizou o milagre de tornar a natureza mais presente do que se a pintasse em longas páginas”. Roger BASTIDE, “Machado de Assis, paisagista”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 425.

⁴¹⁴ Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis”, *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 21.

⁴¹⁵ Gomes cita Augusto Meyer: “Nessa criatura inviolável encontrou Augusto Meyer uma representação do pensamento do próprio autor, ‘cioso da perfeição’, oscilando entre duas forças iguais e contrárias, o que procura sublinhar com o verso de Goethe citado pelo romancista, a propósito de Flora: ‘Ai, duas almas no meu seio moram!’” Eugênio GOMES. “O testamento estético de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis*. Livraria São José, 1958, p. 201.

mito do Tempo se incorpora naquele romance. Para o crítico, o romancista conseguira em *Esau e Jacó* libertar-se do imperativo cronológico, embora a presença do tempo ainda se manifestasse⁴¹⁶. Diante desta leitura, ao valorizar elementos intrínsecos do romance, Gomes concentra-se no jogo entre o temporal e o atemporal como foco imprescindível da obra e, com isto, foge dos elementos históricos que nela resvala, um deles, a mudança de regime da Monarquia para a República.

4.3.2.2 A filosofia

Das diversas possibilidades de estudo da obra de Machado de Assis, na primeira metade do século XX, alguns ensaístas enveredaram para o aspecto da filosofia, seguindo as pistas de citações, alusões, referências presentes nos romances do escritor. Afrânio Coutinho foi um deles, que tentava provar existir uma forte base de Pascal no romancista. Sérgio Buarque de Holanda revelaria os exageros presentes em *A filosofia de Machado de Assis*, livro do crítico baiano, seja quanto à concepção moral do romancista e de Pascal⁴¹⁷, seja quando Coutinho força similaridades entre aquele escritor e o filósofo, dentre elas, o “ódio à vida”, o pessimismo⁴¹⁸.

⁴¹⁶ “As reações do romancista contra o tempo presente já se faziam sentir, aliás, em sua narrativa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.” Eugênio GOMES. “O testamento estético de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis*. Livraria São José, 1958, p. 194-5.

⁴¹⁷ “[...] Ninguém ousa afirmar que Machado não tivesse lido muito Pascal, ou que o fizesse por distração. Seu próprio testemunho, dado em carta a Joaquim Nabuco, serve para indicar que a influência pode ter existido em grau apreciável. O erro está em acreditá-la tão envolvente e tão despótica como procura imaginar o sr. Afrânio Coutinho. Um estudo atento dos dois autores só pode levar a descobrir sob semelhanças superficiais e epidérmicas a diferença profunda, vital, que na realidade os separa. Para pôr em relevo essa diferença seria o bastante, talvez, assinalar que Machado não foi uma alma religiosa como Pascal, que ele não procurava Deus./ Não é necessário acrescentar que todo o pensamento pascalino é radicalmente coerente com essa natureza religiosa, como a fé convulsiva no Cristo, a crença profunda em Deus, no Deus sensível ao coração. E não é possível isolar o pensamento de Pascal de sua religião, sem falsear uma coisa e outra./ Comparado ao de Pascal, o mundo de Machado de Assis é um mundo sem começo, um mundo sem Paraíso. De onde uma insensibilidade incurável a todas as explicações que baseiem no pecado e na queda a ordem em que foram postas as coisas no mundo. Seu amoralismo tem raízes nessa insensibilidade fundamental. A lei moral nasce de uma demagogia caprichosa e insípida, boa para confortar a vaidade humana.[...]”. Sérgio Buarque de HOLANDA, “A filosofia de Machado de Assis”. In: *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 308.

⁴¹⁸ “Em cinco páginas (162 a 167) aparecem seis vezes repetidas as palavras sinistras: ‘ódio à vida’, simplificação excessiva e traidora, que o exame da obra de Machado não autoriza endossar. No simples ódio há uma ausência de complexidade e de nuances, uma limpidez que dificilmente poderia explicar qualquer reação de Machado de

Seguindo os passos do crítico e amigo Afrânio Coutinho, Gomes também analisou a perspectiva da filosofia na obra machadiana, centrando-se, por sua vez, em Voltaire e, principalmente, Schopenhauer⁴¹⁹. Apesar de algumas articulações pertinentes, um dos problemas analíticos de Gomes, tal como o autor de *Raízes do Brasil* apontara em Coutinho, era o de transformar em sistema uma concepção filosófica de Machado⁴²⁰. Era como se a base fundamental de seus romances girasse em torno daquela concepção, sem perceber que, talvez, Machado estivesse revertendo-a, negando-a ou expondo a sua própria. Voltaire, no plano poético, e Schopenhauer, na prosa, eram os mais citados por Gomes naquelas articulações.

No que se refere a Voltaire, em *Prata de casa* o crítico dedicou um ensaio sobre as evidências do uso constante do filósofo na obra machadiana, entre elas, no romance *Quincas Borba*. Quanto a Schopenhauer, desde o livro *Espelho contra espelho* Gomes relaciona a angústia, o pessimismo na obra machadiana a contatos com as lições schopenhauerianas. Na análise específica de *Esau e Jacó*, no já citado “Testamento estético de Machado de Assis”⁴²¹, o crítico aproxima a feição dos dois personagens ao próprio labor de contradições íntimas do

Assis diante da vida. Os trechos onde ele parece exprimir mais veementemente os mesmos sentimentos que Afrânio Coutinho traduziu mal por ‘*ódio à vida*’ ensinam justamente o contrário dessa simplificação / [...]. O ‘*ódio à vida*’ explicaria, segundo o sr. Afrânio Coutinho, o empenho de Machado em desmoralizar os bons sentimentos [...]. Até onde é exato semelhante conceito expresso nesses termos cabais? E ainda admitindo que os bons sentimentos são deliberadamente negados pelo romancista, até onde é lícito admitir que ele só enxergava maldade no mundo? O que parece certo é que a maldade, os bons sentimentos, são a seu ver tão inexistentes, ou melhor, tão absurdos como a bondade. E tão ridículos, se quiserem”. Sérgio Buarque de HOLANDA, “A filosofia de Machado de Assis”. In: *O espírito e a letra*. 1996, p. 310-11.

⁴¹⁹ “Desde cedo, tornou-se [Machado de Assis] pessimista com Leopardi, Schopenhauer e Pascal, os pensadores que mais contribuíram para a sua desoladora concepção do mundo, além de Montaigne, Voltaire, Chamfort e alguns outros moralistas franceses”. Eugênio GOMES, “O artista e a sociedade”. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958, p. 63.

⁴²⁰ “As concepções de mundo são numerosas como a humanidade e é natural que todo o indivíduo as tenha, tão pessoais e inconfundíveis como o talho da letra ou o desenho da mão. Não é de estranhar, pois, que o romancista ofereça com sua obra de ficção uma filosofia, ainda quando não a exprima em forma sistemática ou coerente... Alguns chegam a explicar-nos sua visão do mundo – sua *mensagem*, como se dizia aqui há dez anos – fora de seus livros de ficção, e nesse caso a missão do crítico de idéias se torna incomparavelmente fácil. Quem procure apreender a filosofia de um D. H. Lawrence ou de um André Gide, por exemplo – para só falar em contemporâneos –, não precisará recorrer aos seus romances. / Machado de Assis não pertence a essa família. Sua obra, por menos didática que se possa imaginar, não propõe nenhum corpo de ideias muito preciso. O mais que com boa vontade se pode tirar de seus trabalhos críticos será um repertório de julgamentos estéticos, que não chegam sequer a compor um sistema [...]”. Sérgio Buarque de HOLANDA, “A filosofia de Machado de Assis”. In: *O espírito e a letra*. 1996, p. 306-7.

⁴²¹ Eugênio GOMES. “O testamento estético de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis*. Livraria São José, 1958, p. 207-215.

romancista. Assim, ele articula uma leitura psicanalítica a uma concepção de Schopenhauer. Percebe-se que nesta ilação há – como também observou Sérgio Buarque de Holanda sobre Afrânio Coutinho quanto ao argumento deste sobre a existência de um “ódio à vida” a *la* Pascal – certo exagero de Gomes em indicar, na atitude do romancista brasileiro, uma “dor de viver” a *la* Schopenhauer. Ou, como ainda bem asseverou Sérgio Buarque de Holanda sobre o outro crítico baiano, fez uma simplificação da obra de Machado.

a contradição íntima a que aludiu o romancista brasileiro, relativamente às duas personagens (Esaú e Jacó), longe de traduzir apenas a tortura intelectual do artista, representa o mais angustioso testemunho daquela ‘dor de viver’ que Schopenhauer diagnosticou tão bem através de sua doutrina filosófica (GOMES, 1958, p. 202).

Apostando nesta influência da “dor de viver” em Machado, Eugênio Gomes dedicaria um ensaio exclusivo, naquele mesmo livro, à influência da doutrina do filósofo na vida e obra do escritor brasileiro. Para tanto, intitula-o “Schopenhauer e Machado de Assis”. Neste, Gomes discute com detalhes a presença de um pensamento próximo ao de Schopenhauer, indicando que o pessimismo de Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* advém, de acordo com o analista, principalmente daquele filósofo. Gomes observa que, dos postulados do filósofo, os “aforismos para a sabedoria na vida”, a força do destino, a doutrina das três forças psicológicas fundamentais (reprodução, irritabilidade e sensibilidade) e o “princípio de Helvétius” foram os mais usados por Machado em sua representação, no romance citado, da fatuidade humana.

Com isso, Gomes demonstra, nomeando contos, capítulos dos romances, ou transcrevendo situações dos personagens destes, a apropriação de Machado daqueles postulados. Além de recorrer à obra do escritor fluminense, Gomes consulta os axiomas, as teses de Schopenhauer e confronta-os. Vejamos um exemplo do método de Gomes⁴²²:

⁴²² “Na obra germânica, esse princípio, introduzido em certa altura do capítulo IV (‘Daquilo que se representa’) resume-se nesse postulado: *‘Nous n’aimons pas l’estime pour l’estime, mais uniquement pour les avantages que elle procure’*. É conveniente acentuar que os comentários do pensador naquele capítulo mostram os efeitos da

Era ainda pelo princípio de Helvétius que Quincas Borba encorajava Brás Cubas, advertindo-o: “Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (Cap. XXXVIII). Esse conselho também está no conto “Teoria do Medalhão”.

[...]

Certamente – frisa Schopenhauer, no capítulo geral de “Parêneses e máximas” – todos nascemos na Arcádia, como disse Schiller, isto é, penetramos no mundo repletos de aspirações à felicidade e ao prazer, nutrindo a louca esperança de alcançá-los. Porém, de modo geral, surge logo o Destino e, tomando-nos a mão com rudeza, ensina-nos que nada é “nosso” e tudo é “seu” [...].

Não há dúvida que, nessa passagem dos “Aforismos”, está igualmente a gênese do conto “O programa” publicado em 1882 e recolhido posteriormente no 2º volume de “Relíquias de Casa Velha”. Significativamente, o conto apresenta como epígrafe a frase: “Também eu nasci na Arcádia”, atribuída a Schiller.[...]

O germe dessa idéia procedeu, aliás, menos de Schiller que das reflexões de Schopenhauer, em consonância com os temas de ética desenvolvidos naquele capítulo de “Parêneses e Máximas” [...] (GOMES, 1958, P. 95-6).

Este estudo comparativo permitia que Gomes buscasse os efeitos estilísticos na obra, demonstrasse a técnica de composição de frases e capítulos, bem como indicasse as fontes de citações, diretas e indiretas. Quanto a este último aspecto, como fizera em *Espelho contra espelho*, o crítico mostrava-se cauteloso ao sinalizar as apropriações do romancista. Assim, retomando ao diálogo de Gomes com a crítica de sua época, há neste ensaio referência a um inimigo intelectual seu, R. Magalhães Júnior, que realizara um estudo sobre Machado quanto às citações. Embora desafeto seu e em desacordo com a posição de que o romancista seria um “deturpador de citações”, Gomes aborda as considerações de R. Magalhães Junior de maneira polida, atitude esta que corrobora com a opinião corrente de que Gomes era averso a dissensões com críticos coevos. Decerto, ao citá-los, há sempre um propósito de complementaridade, revisão, troca de ideias, e não oposição ferrenha⁴²³. Portanto, de maneira

opinião alheia sobre o comportamento do homem”. Eugênio GOMES. In: “Schopenhauer e Machado de Assis”. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958, p. 93-4.

⁴²³ Cf. Ívia ALVES. *Visões de espelhos*, 1995, p. 346.

até elogiosa, Gomes apresenta a sua divergência ao crítico quanto aquele aspecto da obra publicada por R. Magalhães Júnior:

Em sua magnífica obra sobre Machado de Assis, tão merecedora do êxito obtido geralmente, inseriu R. Magalhães Júnior um capítulo severo – ‘O deturpador de citações’ –, no qual revela documentadamente que o criador de Brás Cubas não tinha irrepreensível a arte de citar (GOMES, 1958, p. 91).

A propósito dessa crítica de seu colega, o analista baiano defenderia o escritor fluminense da acusação de deturpador: “Cervantes – e quantos outros? – também foi incriminado por alguns deslizes desta natureza, de modo que ainda nisto o escritor brasileiro andava em grande companhia...”⁴²⁴. A falta de empatia entre os dois críticos tem início com a participação de Gomes na primeira Comissão Machado de Assis, instituída pelo Presidente da República Juscelino Kubitschek, em 1958, com o objetivo de organizar e publicar a edição crítica de Machado de Assis. Alguns membros não acolhiam Gomes, com justificativas de que este não era um especialista em Machado, embora estudiosos hoje apontem as possíveis razões ideológicas por trás da rejeição⁴²⁵. Fosse por ego, fosse por questões políticas, as dissensões

⁴²⁴ Eugênio GOMES. “Schopenhauer e Machado de Assis”. In: *Machado de Assis*. Livraria São José, 1958, p. 91.

⁴²⁵ Segundo Ívia Alves, os dados foram recolhidos em sua entrevista a Fernando Salles, em São Paulo, em nov. de 1992. Baiano, Fernando Salles transferiu-se para o Rio no fim da década de 1940, tornando-se amigo de Gomes e acompanhando a referida trajetória do crítico na Comissão:

“Devido à subida de forças políticas contrárias, de tendências de centro-esquerda, com o governo de Juscelino Kubitschek, Eugênio Gomes sai do cargo [diretor geral da Biblioteca Nacional], em 1956, para, em seguida, passar a integrar a Comissão Machado de Assis, instituída pelo MEC em colaboração com a Academia Brasileira de Letras.

“Fundada com o fim específico de restaurar a fidelidade do texto machadiano, a Comissão tomou como sede para suas reuniões a Academia. A maioria dos seus componentes pertencia a essa instituição. Faziam parte dela: Tristão de Ataíde (sic), Josué Montello, Augusto Meyer, R. Magalhães Júnior, Celso Cunha, M. Cavalcanti Proença, Antonio Houaiss, Astrogildo Pereira, Brito Broca, Galante de Souza, José Chediak e Eugênio Gomes. O presidente escolhido, Austregésilo de Ataíde, inicialmente, não deixou que se instalasse qualquer clima de instabilidade, por desavenças ideológicas. Mas, à medida que se fortalecia o grupo nacionalista em torno do governo de Juscelino, a situação dos adversários transforma-se em constrangimento. Em outras palavras, constituída essa Comissão por indivíduos de vários matizes ideológicos, o fortalecimento de intelectuais da linha de centro-esquerda tendeu a expurgar dela os membros mais à direita, entre outros, o crítico baiano. Aparentemente, o afastamento justificou-se por critérios intelectuais. Parte da Comissão, provavelmente liderada por Celso Cunha, não aceitava que Eugênio Gomes detivesse o título de especialista em Machado de Assis. As várias dissensões internas levaram o estudioso autodidata, assim como outros, a se demitir. Possivelmente, vem dessa época, o rompimento de suas relações com Magalhães Júnior e Otto Maria Carpeaux. Mas, durante o período que integrou a Comissão, Eugênio Gomes trabalhou em alguns textos de Machado, especialmente no

constantes entre os membros acabariam ocasionando a saída do crítico baiano da referida comissão.

4.3.2.3 O comparativismo em *Espelho contra espelho*

Além do comparatismo à maneira de Wellek e Van Tieghem, o conhecimento sobre o *New Criticism*, com base em T. S. Eliot e I. A. Richards, resvalaria, estranhamente, para a análise de obras de cultura britânica ou de autores brasileiros que, segundo o crítico baiano, traziam influxos do contato com obras inglesas. Carpeaux analisa que os seguidores daqueles críticos são geralmente “esteticistas”⁴²⁶. Assim, neste sentido e com uso também do método das comparadas, sob a esteira dos teóricos acima citados, em *Espelho contra espelho* Gomes voltar-se-ia para os pormenores da obra literária, rastreando a influência de técnicas de romancistas ingleses nos escritos literários de Machado de Assis. Buscou elementos que, embora alguns críticos porventura já tivessem levantado, seu trabalho comparativo detalharia ou ampliaria. Eis alguns dos aspectos identificados pelo crítico, ao longo de seus vários ensaios em *Espelho contra espelho*:

I – Técnica: segundo Gomes, “forma livre, idéias aparentemente espontâneas sobre os títulos, a divisão e a distribuição dos capítulos”, “capítulos curtos” eram influências de Henry Fielding. Assim como o *Tom Jones*, deste escritor, Gomes acredita que o uso da “forma do

romance *Quincas Borba*. Do seu contato com os integrantes da Comissão surgiram alguns trabalhos em parceria, como o prefácio para o livro de Chediak que organizou as polêmicas entre Carlos de Laet e Constâncio Alves. Também, estreitaram-se os laços de amizade com Josué Montello e Brito Broca”. Ívia ALVES. *Visões de espelhos*, 1995, p 109-9.

⁴²⁶ “Os discípulos de Eliot na América são quase todos “esteticistas”, neste sentido especial de admitir a poesia como força autônoma, agindo sobre a vida. Ao lado da crítica de Eliot surgiu a crítica semântica do inglês I. A. Richards, distinguindo-se nitidamente entre os valores racionais e os valores emocionais da língua, distinguindo entre os *statements* da prosa e a *meaning* da poesia”. Otto Maria CARPEAUX, *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d, p. 173-4.

prólogo *Ao leitor* é já em si mesma uma evidência de que o escritor brasileiro estava seguindo a orientação do romancista inglês”⁴²⁷.

II – Estilo: o crítico indica que o estilo ziguezagueante, as digressões, os truques dos pontinhos nos capítulos, o ritmo sincopado e a artimanha de intercalação de capítulos foram influências que o romancista teve da “forma livre de Sterne e Xavier de Maistre”⁴²⁸.

III – *Humour*: Gomes aponta em Sterne, no livro *Tristram Shandy*, a mosca incomodativa que o Tio Toby colhe e despede filosoficamente pela janela. O crítico associa esta passagem ao capítulo “A flor da moita”, no qual Brás Cubas enxota com o lenço uma borboleta e, no dia seguinte, aparece outra borboleta preta. Entretanto, Gomes ressalta um diferencial entre os romancistas: o *humour* de Sterne tem a sua fonte mais no coração do que no cérebro e o de Machado “não se embebe de sentimentos espontâneos e generosos”⁴²⁹.

IV – Fixação de caracteres: Gomes relacionou o influxo do inglês Thackeray em Machado quanto ao aspecto da sátira social presente na obra daquele: *The books of snobs*. Informa que o escritor brasileiro, entretanto, amenizou a sátira com o uso do *humour*. Além daquela influência, Gomes afirma que Machado adquiriu a técnica de fixação de caracteres. O crítico demonstra isto da seguinte forma:

“Veja-se, sobretudo, na “Galeria póstuma”, onde se esmera a técnica assimilada, dentre os mais, o perfil de Elias Xavier:

‘Este Elias é um espírito subalterno, destinado a servir com desvanecimento, como os cocheiros das casas elegantes. Vulgarmente trata as minhas visitas com alguma arrogância e desdém; política de laçao ambicioso. Há ocasiões em que me chama a um vão da janela para falar-me secretamente do sol e da chuva. O fim claro é incutir nos outros as suspeitas de que há entre nós

⁴²⁷ O crítico sustenta que a similaridade da técnica utilizada por Machado de Assis com a de Fielding não foi coincidência, e sim, algo deliberado. Eugênio GOMES, “Fielding”. In: *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949, p. 38-9.

⁴²⁸ “[...] advertir, burlar ou simplesmente menoscar o leitor”; “O vezo de prometer capítulos e mais capítulos, era um dos meios que Sterne adotava, com jogralidade, para dar a impressão de estar conversando com o leitor”. Eugênio GOMES, “Sterne”. In: *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949, p. 43-50.

⁴²⁹ Eugênio GOMES, “Sterne”. In: *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949, p. 50-51; 57.

coisas particulares, e alcança isso mesmo, porque todos lhe rasgam muitas cortesias”.

“Confronte-se esse perfil com um daqueles de *The books of snobs*.

Vejam, por exemplo, o velho Fawney andando à roda das salas do clube com uns olhos baços e mortiços e um eterno sorriso a desenhar-se-lhe na fisionomia. Não se cansa de dirigir blandícias a todas as pessoas que encontra, abraça-as, e prece fazer mil fervorosos votos pela boa sorte daqueles com quem fala. – Julgam-no, com fundamento, charlatão e tratante. Fawney sabe a opinião em que é tido, o que o não impede de introduzir-se em toda a parte como uma serpe.”⁴³⁰

V – Exageração sensorial e deformatória: de Dickens, Gomes ressaltava, entre outras, a seguinte influência: “Em *Dom Casmurro* encontra-se, aliás, um campo vastíssimo à pesquisa do influxo dickesiano (sic) no particular do grotesco e da deformação intencional”⁴³¹.

Desses tópicos, percebemos a preocupação de um crítico em utilizar elementos da literatura comparada para o confronto e a identificação das filiações do brasileiro com as fontes inglesas. Gomes concentra-se no estilo, no uso de imagens e na linguagem para estabelecer a aproximação entre os escritores. Não apenas por valorizar os elementos intrínsecos do enredo, mas também devido ao método de escrutínio da obra do romancista brasileiro, principalmente em *Espelho contra espelho*, o crítico baiano foi alvo de debates na imprensa da época, talvez pela surpresa de todos ao perceber os vários influxos do maior romancista da nossa tradição. E Gomes não se fez de rogado e vai à “caça às influências”, como denominara Carpeaux ao método comparativo de Gomes.

Claro que o crítico baiano, ao invés de estabelecer um sistema orgânico conforme a posição de Antonio Candido sobre o comparatismo, preferiu perfilar os numerosos

⁴³⁰ Eugênio GOMES, “Thackeray”. In: *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949, p. 64-5.

⁴³¹ Eugênio GOMES. “Dickens”. In: *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso, 1949, p. 74-77.

empréstimos. Isto em um período em que o país tentava se desvencilhar da categoria de subdesenvolvido e dependente e os intelectuais estavam imbuídos da missão de valorizar o que melhor havia de caráter nacional em nossas letras. Em contrapelo, Gomes devolve um derradeiro espelho de absorções estrangeiras naquele que era considerado um dos escritores mais originais.

Entre os reparos dos críticos aos ensaios de Eugênio Gomes, só a um ele respondeu – Sérgio Milliet⁴³² – e de maneira que não desse margem à tréplica, já que usara de um recurso de diálogo ficcional. Milliet, tal como Carpeaux, e aqui podemos associar a discordância também de postura ideológica, deixa transparecer que Gomes fez, em *Espelho contra espelho*, um trabalho de detetive à “cata” de influências. Apesar de extenso, vale aqui registrar esse debate, pela forma de condução de ambos nesse processo e também como exemplificação das controvérsias que aquela obra de Eugênio Gomes suscitou à época.

O assunto já foi objeto de inúmeros comentários e só interessa hoje pela margem que abre à expressão dos próprios ensaístas. O autor de *Espelho contra espelho* assim o utiliza e não nos decepçiona.

Entretanto desejaria esclarecer com ele o emprego da palavra *humour*, de que se vale para caracterizar não só os escritores ingleses da predileção de Machado, mas ainda a obra do próprio Machado. Eis uma frase que não parece espelhar exatamente a concepção de “*humour*” do sr. Eugênio Gomes: ‘*não tendo conseguido isolar-se deste modo da humanidade, pôde ele [Machado] encontrar no humorismo anglo-saxônico um derivativo expressional de primeira ordem à maneira pungente de sua insatisfação do mundo.*’ Isso sugere ser o *humour* um revide do indivíduo contra o grupo, comportando portanto boa dose de ressentimento e amargura. Mas será isso *humour*? E não estará sendo confundido com ironia ou sarcasmo?

Um escritor inglês, sr. Phillip Carr, que muito apreciava Machado de Assis e pensava mesmo traduzi-lo, disse-me de uma feita que a seu ver o autor de *Memórias Póstumas* não era humorista, mas sim um crítico feroz da sociedade, um ironista, mais perto de Voltaire e Anatole France que dos ingleses. Como eu estranhasse a distinção entre humor e ironia, lembrou-me o sr. Carr que a característica do humor é perpetrar-se à custa do próprio humorista e não da sociedade. Isto é, o humorista não critica os outros, nem os censura, nem lhes desvenda maldosamente os defeitos: ele se critica a si próprio e em si mesmo vê falhas de que moteja. Não há nele amargura nem

⁴³² Cf. Ívia ALVES, *Visões de espelhos*, 1995, p. 231- 5.

espírito de vingança. Não lhe brotam as observações do desprezo pelo próximo mas ao contrário do amor aos homens e da convicção de não estar pessoalmente à altura deles com seus vícios e suas qualidades. Ao passo que o ironista é um orgulhoso, um ressentido, um indivíduo convencido de que é superior aos demais e de que não teve a sorte de ver reconhecida sua superioridade.

Não se nega certa analogia entre humor e ironia, nem a conjugação de ambos em um mesmo escritor. O que importa para a classificação deste é a dominante e, em Machado de Assis, acreditava meu amigo inglês construir traço mais acentuado a ironia destruidora, sem dúvida, como compensação necessária a seu complexo de inferioridade solidamente alicerçado no mulatismo e na enfermidade. Traço mais acentuado, porém não exclusivo, pois não faltam em sua obra páginas do mais completo humorismo.

Esquemmatizando um pouco, pode-se dizer que Machado de Assis transformou o *humor* de seus autores ingleses em ironia, conservando não raro a forma da expressão anglo-saxônica mas mudando o espírito, como o fizera Voltaire, também imbuído de literatura inglesa. Sim, porque um homem que escreveu em *Memórias Póstumas* esta terrível frase: *‘Não tive filhos, não transmiti o legado de nossa miséria’*, não é um humorista. É isto um rancoroso que apesar de todo o domínio sobre si mesmo deixa escapar a condenação amarga de uma sociedade que julga hostil.

Estes comentários são mais um debate do que uma crítica e em nada diminuem o interessante trabalho do sr. Eugênio Gomes que andou à cata dos textos de Sterne, Swift, Shakespeare, Tacheray [sic], e Dickens a fim de com eles estabelecer paralelos e apontar as fontes mais remotas da inspiração machadiana, bem como provar-nos de que maneira evoluiu a mentalidade do brasileiro na intimidade de seus autores prediletos (MILLIET, “Um ensaísta”, *Estado de São Paulo*, 18 dez. 1949).

Todo o artigo de Milliet, como percebemos, é escrito de maneira polida, ao feitio de Eugênio Gomes que, também em cartas, telegramas e artigos, elabora respostas, em que imperam o tom ameno e educado. Mas, ao contrário dos ataques diretos de outros críticos, a forma que Sérgio Milliet conduz seu ensaio e o informe de que este era menos uma crítica que um debate, talvez tenha suscitado em Gomes a vontade de dar resposta, embora de maneira ficcionalizada. Assim, cria o *Diálogo de Apolônio e Tirteu*⁴³³, em tom de conversa de gabinete, com a presença de dois debatedores imaginários: Tirteu representaria Gomes; Apolônio, Sérgio Milliet, e ambos discutem sobre influência e humorismo. O tom sarcástico é

⁴³³ Eugênio Gomes publica em 22 de jan. de 1950 – o de Milliet foi em 18 de dez. de 1949 –, no *Correio da Manhã*, “Diálogo de Polônio e Tirteu”. Em 1958, no livro *Machado de Assis*, pela Editora São José, publica-o novamente com o título “Diálogo de Apolônio e Tirteu”. Cf. Anexo IV. A fonte é a do livro de 1958.

adotado talvez para demonstrar os aspectos tênues em torno das categorias humor/ironia/sátira diferenciadas por Sérgio Milliet.

Percebe-se que, inclusive, a observação final de Milliet de que o seu texto não deveria ser considerado uma crítica, e, sim, um debate, foi tratada com ironia e Gomes, em pelo menos três passagens do texto, remete a esse fato.

Tirteu – O terreno do *humour* não é tão seguro como lhe parece. Pelo contrário, é tão escorregadio que mais de um crítico já deu com o nariz no chão querendo ser extremamente afirmativo.

Apolônio – Foi por amor ao debate, e não como crítico, que puxei conversa sobre *humour*...

Tirteu – Está visto. Mas justamente o “debater” é que corre maior risco de cair em contradições imperdoáveis. Vou contar um exemplo, a propósito de Bernard Shaw (GOMES, 1958, p. 48-9).

Milliet, Carpeaux, Álvaro Lins e R. Magalhães Jr. eram, veladamente ou não, opositores do crítico baiano, entretanto, o tom das ressalvas destes, repetimos, é o que comandava Gomes dignificar-se ou não em responder. Se tomarmos o pensamento de um adversário de suas ideias – Álvaro Lins –, podemos associar à postura semelhante de Gomes. Aquele acreditava existirem pessoas não merecedoras de “direito de resposta e há certos ódios que honram mais que a solidariedade”⁴³⁴. Como Milliet merecia, o autor de *Espelho contra espelho*, portanto, responde-o. A ironia que apontamos aparece em outras passagens, inclusive quando tenta, com o uso de uma linguagem despojada, mostrar a ingenuidade ou fragilidade dos argumentos do crítico, tanto que dá mais espaço, inicialmente, à explicação de Apolônio, com ressalvas à referência de Phillip Carr.

Tirteu – Mas, como? Humorista é só aquele que não tem ressentimentos ou amarguras?

Apolônio – Perfeitamente. Eu também não sabia disto, mais um amigo meu, inglês, que viveu aqui no Brasil e que me ensinou distinguir entre *humour* e

⁴³⁴ “Alguém me pergunta porque não respondo às constantes referências de E.P (Eloy Pontes) contra mim e contra a minha orientação do meu rodapé de crítica. Será possível que ainda não se compreenda bem que há certas pessoas sem o direito de resposta, certos ódios que honram mais que a solidariedade? [...]”. Álvaro LINS, *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, vol. 1 e 2, p. 83-4.

ironia, disse-me certa vez que Machado de Assis não era um humorista, e sim, um crítico desalmado da sociedade humana, como Voltaire e Anatole France.

Tirteu – Mas, afinal, segundo o seu amigo inglês... (GOMES, 1958, p. 46).

Em determinados momentos, Gomes aborda seu método e informa não ter a primazia do trabalho com as fontes em Machado de Assis:

Tirteu – Não fui o primeiro – veja bem! – a qualificar o criador de Brás Cubas como humorista à maneira anglo-saxônia; limitei-me a tirar isso a limpo indo às fontes. E quando digo que a sua insatisfação do mundo o tornou mais apto a praticar o *humour*... (GOMES, 1958, p. 46).

Ao tentar convencer Apolônio a ler o estudo de Priestley, dedicado ao humor, usa uma frase que se aproxima ao seu tipo de trabalho de rastrear fontes, e que Carpeaux e Milliet denominaram de “caça” e “cata” às influências, respectivamente:

Tirteu – Assim também pensava o inglês Priestley, mas acabou admitindo que a obra de Swift contém não pequena dose de *humour*, às vezes, mesclado com as suas sátiras mais terríveis. Aliás, Priestley é uma rede de arrasto quando sai à pesca de *humour*. Abra o seu livro *English Humour*, e verá.

Apolônio – Ora, bolas! Já tenho um ente de razão a respeito de *humour*...

Tirteu – Não seja dogmático sobre tal coisa. Pode acabar fazendo *humour* involuntário... Se o convido a abrir Priestley é porque o *humour*, de que estamos tratando, é o que se encontra nos livros, onde também se acha estratificada a melhor tradição oral do gênero (GOMES, 1958, p. 48).

Em alguns momentos, Gomes, revestido de Tirteu, insinua que o “Apolônio” não possui bases para “debater”/ “criticar” e tenta demonstrar isso em algumas passagens. Em uma destas, ao discutir sobre o fato de Shaw ser irônico ou humorista, o autor sutilmente expõe “Apolônio” ao ridículo quando sutilmente este, sem perceber, troca os nomes Molière e Voltaire. Gomes elabora um alter-ego: Tirteu, como ele, sempre recorre aos teóricos para mostrar os fundamentos de suas ideias:

Tirteu – Pois não espere que eu venha [a] emitir opinião própria sobre o assunto. E assim não podemos rir um do outro... Ingleses por ingleses sejam entendidos ou contraditados... Aquele de que me valho não é um amigo meu, mas é um conhecido biógrafo de humoristas, Hasketh Pierson. Que diabo! Quem escreveu como ele, sobre Shakespeare, Sidney Smith, Dickens e Bernard Shaw, deve entender um pedaço de *humour*. No livro *The English Genius*, [escrito] por vários autores, expressadamente destinado a mostrar as diferentes facetas do espírito inglês, quem assina o estudo sobre *humour* é ele... (Pegando de um livro) Aqui está...

Apolônio – Outro livro? Ora, por favor. Vamos debater idéias, deixe o livro onde estava... (GOMES, 1958, p. 50).

Sérgio Milliet, em seu artigo, demarca as distinções entre ironia, humor e sátira, embora reconheça analogias entre estas marcas, e demonstra, com passagens da obra machadiana, o perigo de usar erroneamente o termo humor. Mas o que o Tirteu-Gomes deseja mostrar é que os outros críticos que o atacaram, dentre eles Milliet, não possuíam base para discutir, visto que não estavam, a seu ver, seguros de noções como ironia, humor e sátira. No fundo, o que Gomes faz nesse *Diálogo*... é, para sua conveniência, criar frases para seus adversários de ideias.

Tirteu – Ninguém o contesta. Mas é bom não esquecer que o *humour* pode incluir venenos sutis ou violentos como a sátira, embora por um processo aparentemente benigno. Hazlitt ensina a distinguir entre *wit* e *humour*. Experimente, porém, isolar a ironia e a sátira daquilo que os ingleses convencionaram a chamar de *humour*. É comum por isso a crítica inglesa recorrer às denominações *humour* cômico, *humour* irônico, *humour* satírico, *humour* fantástico, *humour* macabro e outras, para marcar a tonalidade dominante do humorista. Chesterton, afirmando que os ingleses vivem e pensam numa atmosfera de *humour*, disse que a ironia é o ar que eles respiram...

Apolônio – Onde está este disparate? Não pode haver confusão entre a ironia e o *humour*...

Tirteu – Veja a introdução a *Pickwick*. Está lá. E, afinal, existe uma ambivalência de sentimentos no humorista que pode permitir todos os absurdos e incongruências, por começar aquela de seus gracejos conterem, tantas vezes, simultaneamente, o riso e a lágrima... (GOMES, 1958, p. 49-50).

A discussão em torno de *humour* parecia estar em pauta. Naquela indistinção da tese de Tirteu, por exemplo, quando este informa que a crítica inglesa recorre “às denominações *humour* cômico, *humour* irônico, *humour* satírico, *humour* fantástico, *humour* macabro e outras, para marcar a tonalidade dominante do humorista [...]” aproxima-se da sustentada por Afrânio Coutinho anos antes desta contenda, no início da década de 1940, em seu livro *A filosofia de Machado de Assis*. Um ano antes deste, entretanto, Gomes havia lançado *Influências Inglesas em Machado de Assis* (1939), como já mencionado. É também pelo caráter da indistinção, da imprecisão ao trabalhar uma das três categorias⁴³⁵ – “influência de humor” – que Sérgio Buarque de Holanda censuraria Coutinho⁴³⁶.

Um ano após a publicação de *Espelho contra espelho*, Sérgio Buarque de Holanda também comentaria o estudo de Gomes, o qual ele crê ser “provavelmente o único estudo de literatura comparada que se escreveu entre nós, tendo por motivo a obra do romancista de *Dom Casmurro*”⁴³⁷. Para o autor de *Raízes do Brasil*, Gomes realiza um estudo metucioso sobre a obra de Machado no que diz respeito a escrutinar os detalhes temáticos, frasais e técnicos do escritor brasileiro. Mas ao seguir o rastro dos outros críticos para comprovar aquele influxo britânico, o crítico não percebe, segundo Sérgio Buarque de Holanda, que, antes disso, havia uma tradição que explicaria a peculiaridade estética de Machado.

Antes de apontá-la, porém, Sérgio Buarque tece uma crítica ao estudo de literatura comparada, indicando a insuficiência em sua aplicação e os resultados pouco convincentes. O

⁴³⁵ Afrânio Coutinho estabelece, em *A filosofia de Machado de Assis* (1940), as seguintes categorias: influências de concepção e técnica literária e de estilo; influências de filosofia ou concepção do mundo e do homem e, como prevê o título do livro, concentra-se nesta última.

⁴³⁶ “Na idéia de um mundo absurdo – não trágico, mas absurdo – somada a esse sentimento de penúria encoberto pela ironia, é que, segundo me parece, devem ser procuradas as origens do *humour* de Machado de Assis. O Sr. Afrânio Coutinho engana-se, e desta vez profundamente, ao explicar o humorismo, mostrando que não se trata de simples expressão literária do ceticismo. Quando diz que ‘há humoristas tristes e humoristas vibrantes, há os alegres e os doloridos, há os risonhos e os cétricos, os ingênuos e os amargos, os pessimistas e os esperançosos, os desencantados e os líricos, os satíricos e os revolucionários’. Com mais esta indistinção o autor deixa escapar o sentido essencial da palavra *humour*. Nesse sentido o *humour* – lágrima que ri – é sempre triste, dolorido, amargo, desencantado... E não só em Machado de Assis como em todo verdadeiro humorista”. Sérgio Buarque de HOLANDA. “A filosofia de Machado de Assis”. In: Antonio Arnoni PRADO. (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 311.

⁴³⁷ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Espelho contra espelho”. In: Antonio Arnoni PRADO. (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.158-164.

historiador chama de medíocres os métodos e as soluções daquela, pois não vê “como possa ser perfeitamente legítima a pulverização da literatura em elementos que só têm perfeita realidade quando integrados, cada qual no meio e no conjunto de origem, ou seja, na obra em que foram destacados”⁴³⁸. A ressalva de Sérgio Buarque é compreensível, visto que é um crítico que acredita na especificidade da obra literária, mas sem o desprezo da contingência histórica que fornece uma visão mais ampla no exercício da atividade crítica.

Apropriando-se daquela observação sobre o reducionismo na aplicação dos métodos comparatistas, Sérgio Buarque continua a traçar, nos estudos de Gomes, as limitações em seu uso. Este crítico, como já delineado, acredita na filiação de Machado a escritores da tradição inglesa e, para demonstrar a sua tese, discute a adoção de certos pormenores técnicos, pelo escritor fluminense, advindos de Sterne, Fielding, Xavier de Maistre. Sérgio Buarque questiona, porém, as aproximações, ao mostrar que os tais processos já se apresentaram antes daqueles ingleses, na novelística medieval e nos renascentistas, em Cícero e Quintiliano, assim como na novela picaresca de Vicente Espinel. Com isto, sugere que Gomes retome o contato com as velhas mitologias e literaturas para que perceba as antecipações daqueles pormenores técnicos⁴³⁹.

Portanto, diante disso, o autor de *Raízes do Brasil* observa a falta daqueles clássicos nos estudos comparatistas de Gomes, clássicos que, provavelmente, os escritores britânicos tiveram contato e, também, Machado de Assis. Apesar de indicar o esforço de investigação exaustiva de Gomes no estudo sobre aquele escritor, Sérgio Buarque avalia os seus diversos pontos vulneráveis, como, por exemplo, “forçar um pouco seus paralelos e filiações”⁴⁴⁰. Neste sentido, nota-se que o historiador, como outros críticos, elabora também uma resistência ao estudo meramente estético e percebemos que a sua análise serve como um contraponto ao método utilizado pelo baiano.

⁴³⁸ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Espelho contra espelho”. In: Antonio Arnoni PRADO. (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.161.

⁴³⁹ Cf. Sérgio Buarque de HOLANDA. “Espelho contra espelho”. In: Antonio Arnoni PRADO. (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.161-4.

⁴⁴⁰ Sérgio Buarque de HOLANDA. “Espelho contra espelho”. In: Antonio Arnoni PRADO. (Org.). *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 164.

Outro crítico que voltaria atrás em suas posições sobre a literatura comparada de Gomes, realizada em *Influências Inglesas em Machado de Assis*, foi Álvaro Lins. Este, primeiramente, informa que a obra não estava merecendo a atenção devida, principalmente por ter uma importância capital: a de ser “o primeiro estudo sistemático de literatura comparada que se fez no Brasil”⁴⁴¹. Em outra edição de seu livro, Álvaro Lins, entretanto, revê, em escrita de rodapé, o seu depoimento:

O Autor escreveu esta nota, ainda muito jovem, sobretudo com certa inexperiência em Literatura Comparada. Releu, mais tarde, este ensaio de Eugênio Gomes, e pareceu-lhe algo medíocre, murcho, dir-se-ia pueril se este crítico já não fosse bastante idoso para aplicar-se-lhe um tal adjetivo, sem ironia ou maldade... (LINS, 1963, p. 60).

Gomes não se rendera, como já dito, à época de sua permanência na Comissão Machado de Assis, às críticas de seus colegas. De certa maneira, referente a uma posição aberta de partido ou grupo, assemelha-se, em certo ponto, com seu opositor Álvaro Lins⁴⁴², no que diz respeito a não se associar a grupos, mas as semelhanças param nesse ponto. O ensaísta baiano defendia uma obra de arte autônoma que, a seu ver, significava a observância dos elementos intrínsecos a ela em seu estudo. Assim, tal como Afrânio Coutinho, Gomes acreditava que se condições externas à obra precisassem ser usadas, que fossem para servir simplesmente como elementos elucidativos e meramente secundários à perspectiva estética.

Ainda em defesa de uma obra literária livre de proselitismos, Gomes aponta as dificuldades de artistas presos a um caráter social e revolucionário – ou, mais precisamente,

⁴⁴¹ “Acho que não se presta, entre nós, ao volume *Influências inglesas em Machado de Assis*, de Eugênio Gomes, toda a atenção que merece. A este ensaio atribuo, no entanto, uma enorme importância: representa, ao que eu saiba, o primeiro estudo sistemático de literatura comparada que se fez no Brasil”. Álvaro LINS. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 60, 1, 1. e 2. vol.

⁴⁴² “Alguém me adverte que não estou agradando inteiramente com a minha crítica, porque não me coloquei a serviço de um partido ou de um grupo, que por sua vez me apoiaria. Também me recordo que, em geral, não agradamos a ninguém quando temos uma posição solitária, quando agradamos ou desagradamos a todos, indiferentemente. Certamente nada tenho a ver com essa advertência, nascida mais de uma preocupação social do que literária. Pois nem pretendo agradar, nem ser agradável ou agradado. Estas relações pessoais dentro da literatura me deixam indiferente.” Álvaro LINS. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 66-7, 1. e 2. vol.

como às vezes ele emprega, aliados ao comunismo – elaborarem obras que transcendam o pragmatismo momentâneo. Para Gomes, o abstrato, para aqueles artistas, se perde e o produto artístico não fica, pelo imediatismo do tema, para a posteridade. Assim tal aspecto é contemplado pelo crítico em sua análise sobre os românticos ingleses.

4.3.3 Romantismo inglês – revolução rubra *versus* o esteticismo

Em *Espelho contra espelho*, além do estudo comparatista em torno de Machado de Assis, contemplado na primeira parte do livro, Eugênio Gomes divulga, na segunda, alguns escritores da literatura inglesa. Este papel de divulgador era realizado, no início de sua carreira, em periódicos baianos e alguns desses artigos foram aproveitados, na íntegra ou ampliados, na segunda parte do livro. John Keats, Virgínia Woolf e Byron figuram entre os literatos contemplados. Quase dez anos depois, ainda imbuído do papel de apresentação de poetas e romancistas ingleses, Gomes escreve um pequeno livro, *O Romantismo inglês*⁴⁴³, no qual propõe uma reconsideração do movimento mediante duas distinções:

I – O romantismo *outdoor*: segundo o crítico, para exportação, e cita precursores ou românticos já em sua fase elaborada: Young, Thomas Gray, Ossian (Macpherson), Chatterton, Walter Scott, Byron, Shelley;

II – e o *indoor*, para categorizar os escritores com ressonância apenas em seu país de origem e com repercussão tardia para o exterior. Para este caso, elenca Robert Burns, William Blake, Wordsworth, Coleridge e John Keats.

⁴⁴³ O livro foi resultado de uma conferência pronunciada a 03/04/1956, no anfiteatro da Faculdade de Filosofia da URGs, integrando os “Estudos sobre o Romantismo”, promovidos pela direção de Letras da Divisão de Cultura, tendo à frente José Santiago Naud e Manoel Sarmiento Barata. O livro figura como Cadernos do Rio Grande, sendo o segundo publicado.

No livro, que não possui divisões em capítulos ou partes, os escritores presentes em ambas as classificações são contemplados. Gomes dará a aparente ideia de “liberdade ao correr da pena”, mas existe uma sequência no fluir de sua exposição. Ele inicia com os considerados precursores e seus temas primeiros e aborda as influências destes nos poetas posteriores, bem como mostra o modo de ver o mundo e a arte dos românticos. Aquela distinção se estabelece apenas, segundo Gomes, para justificar a preferência que o brasileiro possui por aquele primeiro grupo, pela facilidade de propagação fora dos domínios britânicos. Além disso, ficaria, de acordo com ele, mais fácil visualizar, com esta classificação, o influxo do *outdoor* na literatura brasileira. Gomes ainda estabelece algumas relações comparatistas, seja quanto à natureza e heróis, seja ao tema da infância.

O crítico ressalta a sua dificuldade em resumir o romantismo, visto que cada um dos escritores contemplados exercia, segundo ele, a tendência típica da época de liberdade, seja esta moral, seja estética. Assim, em busca de um esquema de abordagem do estudo sobre os autores ingleses, para deslindar com menos dificuldade diante daquela variedade de tendências, Gomes elege os critérios ético e estético, baseado na seguinte linha de Bernbaum:

– Ética: fé na bondade do ser humano; fé no valor moral da piedade ou da benevolência; preocupação excessiva com a melancolia e a morte; inclinação compassiva e bondosa para com os animais; redescobrimiento do estado de graça peculiar à infância; interesse em reformas humanitárias; manifestações de uma atitude democrática; ataques contra a ordem estabelecida e as convenções, no campo político, social ou educativo; acurada observação da natureza, sem misticismos; sugestões no sentido de que a natureza tem uma significação religiosa.

– Estética: renascimento ou imitação de antigas formas de verso – baladas, sonetos, o verso branco, as estâncias spencerianas e outras, o uso do dialeto no verso; traduções ou imitações das histórias orientais ou da literatura céltica; desenvolvimento das teorias literárias ou críticas, contrárias ao classicismo, com ataques diretos contra Alexandre Pope (BERNBAUM *apud* GOMES, 1956, p. 16-7).

A partir disso, o analista baiano poderia estabelecer comparações entre os traços distintivos na produção artística dos românticos ingleses. Ele fazia seu juízo de valor, por

exemplo, a partir da presença maior ou menor do uso de critérios éticos e estéticos na realização da obra. Assim, acredita que se um escritor manifesta “ataques contra a ordem estabelecida e as convenções, no campo político, social ou educativo”, tal como reza um daqueles elementos da ética de Bernbaum, estaria fadado a uma perda de vitalidade artística. Muitas vezes a análise de Gomes explicita desagrado em relação a escritores que se envolveram diretamente, ou através de suas criações literárias, na discussão política.

Seguindo, portanto, o esquema de Bernbaum, que enumera uma linha diretriz coletiva no romantismo inglês, Gomes discutiria os textos e poetas a partir daqueles traços caracterizadores da ética e da estética, traços que, segundo ele, a nossa literatura romântica teria aproveitado como modelo em suas realizações artísticas.

A estética seria o elemento por eleição de Gomes, como percebemos ao longo desta pesquisa. A ética serviria ao seu estudo sobre os românticos ingleses ora como forma de discutir alguns temas, como “preocupação excessiva com a melancolia e a morte”, recorrentes nos poemas e romances dos poetas ingleses, ora para revelar os desacertos, segundo o crítico, de se trazer para a criação literária, direta ou indiretamente, debates do campo político e de outras manifestações da sociedade. O analista confronta, inclusive, as obras de poetas, a fim de mostrar a perenidade, segundo o seu juízo, daquelas que não apresentavam aqueles debates.

Como em *Espelho contra espelho*, mas de uma maneira menos detalhista, Gomes apresentará em *O Romantismo inglês* os temas caros a cada escritor romântico inglês. Com certa ordem cronológica e com transcrição de alguns poemas exemplificadores, comparará os poetas e os temas privilegiados, as influências sobre a nossa literatura, com a ressonância do heroísmo, a nostalgia, a noite, a morte. Além disso, pontuará os principais impulsos do romantismo, a sensibilidade e a imaginação; e os seus pontos vulneráveis, a afetação verbal, fórmulas retóricas ou morais. Por vezes, como era de costume em seus outros ensaios, cita

algum teórico inglês para legitimar a sua análise, como Walter Raleigh, mas se preocupa em marcar as críticas caso discorde de algo⁴⁴⁴, como em Ifor Evans.

4.3.3.1 A crítica estética

A imaginação criadora pura permitia, segundo Gomes, que uma obra literária pudesse ser reconhecida como tal, a partir de uma experiência descrita como estética ou impessoal, como já dissera I. A. Richards⁴⁴⁵. Com esta noção, o crítico baiano não só buscava nos poetas aquela arte desinteressada, como também procurava exercer a sua atividade de maneira impessoal, como se isso fosse possível. O artista, para o crítico, deveria libertar-se dos fenômenos do momento, extraliterários, a favor de um sentido de literariedade.⁴⁴⁶ No caso da poesia especificamente, o transcendental, na concepção de Gomes, conferiria a ela o caráter de essencial ou permanente, e não o provisório característico do momento, da circunstância, como a política.

⁴⁴⁴ “Conquanto dominado por um ponto de vista às vezes excessivo, quanto à linha ideal ou tradicional da poesia inglesa, evidenciou Ifor Evans, na sua obra *Tradition and Romanticism*, que, ao empregar a palavra *romantic*, em “Prelude”, Wordsworth não procurava inculcar a sua poesia como romântica [...]”. Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p. 30.

⁴⁴⁵ I. A. RICHARDS. *Princípios de crítica literária*. Tradução: Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira, Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Editora Globo; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967, série universitária, p. 9.

Em “A literatura como estrutura estética”, Afrânio Coutinho observa que “essa tendência renovadora liga-se aos formalistas russos e tchecos; às várias correntes anglo-americanas originárias de T. S. Eliot e I. A. Richards; aos cultores da estiologia, da escola teuto-suíça e espanhola; aos críticos e estilistas italianos. Diversos nomes lhes têm sido dados: formalistas, estruturalistas, estética, *new criticism* (EUA) ou nova crítica (no Brasil e depois na França)”. In: Afrânio COUTINHO, “A literatura como estrutura estética”. In: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas S. A., 1980, vol. II, p. 938.

⁴⁴⁶ Afrânio Coutinho, ao tratar a crítica que se ocupa da estrutura estética, delinea os pressupostos desse caminho os quais, em maior ou menor grau, a depender da obra ou fase, Eugênio Gomes seguira: “A obra de arte tem uma unidade e um sentido global; tem uma forma; a arte deve ser estudada como arte, *per se*, e não como instrumento ou reflexo de fatores externos; o que interessa ao crítico é o que é a obra literária, quais a sua forma e efeito, como os seus elementos se apresentam; como técnica de análise, fixou-se o *close reading* ou *close ready* do texto, pois a essência do estudo literário é o exame do texto em si, como entidade autônoma; o estudo do texto visa ao exame dos aspectos técnicos, formais, estruturais da obra de poesia ou de ficção, cada uma das quais resultando do arranjo artístico de um sistema de sinais, ou da interconexão dos elementos de forma (metro, imagem, estilo, personagem, foco narrativo, etc.) e elementos de conteúdo (tema, pensamento, etc.), existindo não separadamente mas juntos, constituindo um todo orgânico com forma e estrutura”. Afrânio COUTINHO, “A literatura como estrutura estética”. In: *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas S. A., 1980, vol. II, p. 938-9.

Como dito, Gomes aponta cada escritor inglês romântico dentro daqueles critérios ético e estético assinalados. Porém, marca em determinado momento de sua exposição os antagonismos e as contradições do romantismo no fim do século XVIII. Movimento que, segundo ele, se acentuaria com Rousseau e o estado de espírito de pós-revolução francesa, com as suas consequências políticas e morais. Assim, observa que alguns artistas e críticos famosos da tradição romântica, ao se submeterem em algum momento de suas criações ao sectarismo, principalmente o político, corriam o risco de diminuição do valor de sua obra. Shelley, Coleridge, Blake, Wordsworth⁴⁴⁷ e outros serviriam, para Gomes, como exemplos de seguidores das ideias pragmáticas e revolucionárias. O crítico defendia que estas deformavam a obra artística e não conferiam a ela uma força permanente. Embora realmente algumas obras com aquele viés não tenham sobrevivido à posteridade, Gomes generalizava e as incorreções de julgamento podem ser sentidas com a perenidade de muitos poetas que conseguiram em suas produções cantar o mundo sem prejuízo do estético.

No caso específico de Shelley, o crítico afirma que a sua visão reformadora prejudicou a realização como poeta puro. É perceptível a preferência do crítico – e este o diz – por Keats, poeta também divulgado em *Espelho contra espelho*, possivelmente por não trazer em seus poemas aquilo que Gomes chama de “eiva de proselitismo”. A posição contrária de Gomes quanto a uma criação poética a serviço de um ideal humano pragmático se evidencia no uso do termo “fanatismo”, para Shelley:

Mais ou menos na época em que Shelley se deixava empolgar até o fanatismo pela política, Keats confessava-se arrependido de ter escrito as suas odes, ao invés de haver procurado despertar a consciência do mundo para combater e exterminar as misérias que aviltam a humanidade (GOMES, 1956, p. 52).

⁴⁴⁷ Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p. 52-3: “Comunistas o foram também em seu tempo os pantissocráticos, com Coleridge e Southey à frente, e Blake costumava desafiar a polícia do rei passeando ostensivamente pelas ruas de Londres com um barrete frágil de republicano enfiado na cabeça/ Dizia Stendhal que a política numa obra literária é como um tiro de pistola numa sala de concerto. Seria preciso admitir a literatura como música de câmara para concordar com Stendhal, mas a verdade é que nenhum poeta romântico evoluiu artisticamente por causa de suas idéias políticas e revolucionárias, e isso é outra lição a reter do movimento romântico”.

Gomes ressalta, porém, que a despeito da culpa de Keats, suas odes ficaram para a posteridade e livres, inclusive, da indignação comunista de Hebert Read⁴⁴⁸. Com uma dose de ironia sobre a influência histórica do tempo de Shelley, o analista baiano registra que “Marx achava até que a rebelião cartista, na Grã-Bretanha, fora inspirada por esse poeta”. Logo em seguida, coteja a arte de Shelley quanto à posteridade da poesia de Keats: “Mas, que é que resta de seus poemas revolucionários senão o eco de uma luta há mais de um século?”⁴⁴⁹. Conforme apontamos, nas considerações do crítico baiano, aqueles escritores que seguiram as ideias pragmáticas e revolucionárias – e, não podemos deixar de sublinhar, também referente à crítica literária – não faziam da obra artística uma força permanente, ao contrário, o influxo extrapoético sucumbia, pois não desafiava a moda literária ou o interesse político de qualquer época. Ressalta, porém, que nenhum deles, apesar de alguns descaminhos por aquele influxo, perdeu a sensibilidade emocional que ainda conferia durabilidade à obra dos ingleses.

Gomes vale-se das argumentações de Stephan Spender para provar que a obra artística de Keats era a mais significativa, por romper com os liames do real, ao contrário da de Shelley que, “no entusiasmo em que ardeu para transformar o mundo, confundiu a excitação política com a inspiração poética”⁴⁵⁰. O crítico baiano observa que, apesar disso, esse poeta foi uma das forças conscientes dos que procuraram mudar, no século XIX, a face do mundo. Mas Gomes ratifica o seu desagrado em relação a Shelley, pois logo complementa, valendo-se da citação de outro crítico, Matthew Arnold: “Um anjo belo e ineficaz batendo inutilmente no vácuo as luminosas asas”⁴⁵¹. Com isto, o crítico baiano acreditava que uma arte perdia muito da imaginação criadora e podia cair na inutilidade de um talento desperdiçado, caso este

⁴⁴⁸ “[...] Keats teve o privilégio de fazê-la impor-se *for ever* a sua posteridade. E, coisa curiosa, quando Herbert Read, em sua fase de experiência comunista, indignado com as letras burguesas, preconizava a destruição pelo fogo de quase todo o patrimônio da cultura ocidental, abriu uma exceção justamente para as odes de Keats...”. Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p.52.

⁴⁴⁹ Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p. 51-2.

⁴⁵⁰ Stephan SPENDER apud Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p. 50.

⁴⁵¹ Matthew ARNOLD apud Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p. 52.

singrasse elementos adversos à estética, ou melhor, se o artista buscasse uma poesia com um caráter dito revolucionário.

Apesar de o crítico manter a linha de estudo estética da obra, com observância de imagens poéticas, linguagem e temas, percebemos que, mesmo para se mostrar contrário à eiva revolucionária dos poetas românticos ingleses, ele posiciona-se e não se furta de mostrar, por exemplo, elementos políticos empregados por escritores.

4.3.4 A crítica biográfica e psicológica

“Enfim, a vida real e a de ficção misturam-se frequentemente, de modo a estabelecer a confusão de que o gênio irônico de Pirandello pôde tirar o melhor efeito dramático” (Eugênio Gomes, 1952, p. 12).

Podemos afirmar, sem temeridade, que, em boa parte das obras de Eugênio Gomes há, aqui e ali, entremeada ou não com outros métodos críticos, certa obsessão em registrar fatos da vida do autor contemplado, de acordo com as lições de Gustave Lanson. Ou, ainda, associar atitudes, ideias e temas a momentos, dolorosos ou de contentamento, por que passara o romancista ou o poeta em análise. Um exemplo disso repercute com mais visibilidade em seu livro de ensaios, *O romancista e o ventríloquo* (1952), em que o próprio título é sintomático dessa disposição, segundo o crítico, de o romancista fazer ressoar as vozes de sua memória ou, mais explicitamente, dos reflexos de sua vida cotidiana. O crítico exemplifica isso, logo no intróito, com Oscar Wilde: este, segundo Gomes, sustentava que a vida imitava a arte e era o primeiro a ilustrar o paradoxo com o exemplo de si mesmo, como se fosse a própria reencarnação do personagem Lucien de Rubempré⁴⁵². Servindo-se do pensamento de Oscar Wilde ao “pé da letra”, o crítico acabaria por estabelecer confusões em suas análises, perdendo, ao ficar preso a determinadas minúcias, o sentido mais amplo da obra. A frase não

⁴⁵² Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 11.

passaria de simples pretexto para Gomes aventurar-se, novamente, pelos caminhos biográficos dos autores analisados. Embora não neguemos que esses caminhos possam elucidar determinados aspectos da obra, a ênfase não deveria ser neles.

Mas é exatamente por acreditar nesses caminhos que Eugênio Gomes articula, por exemplo, e com base no diálogo com outros críticos: o espírito celibatário de Henry James⁴⁵³ à possibilidade solitária de suas escolhas no ato de criar⁴⁵⁴, bem como o uso de expressões que denotam os próprios preconceitos e limitação daquele escritor a um mundo requintado⁴⁵⁵; a vida restrita da mulher à época de Jane Austen à argúcia desta em observar e escrever sobre a vida familiar e os bailes em que era atuante⁴⁵⁶; e, mais ainda, relacionar a tortura de Dickens – a partir de um dado colhido em Jack Lindsay – ora à paixão pelas cunhadas, ora à atroz vida escolar do romancista. Tudo isso articulado à forma como os elementos biográficos se

⁴⁵³ “Citava-se demais a frase de um personagem de Ibsen pela qual o homem solitário é exaltado como uma afirmação de força concentrada e poderosa. Poucas vezes, porém, terá sido projetada a solidão de maneira mais significativa do que naquela altura em que Roderick exclama, do fundo do seu isolamento interior: ‘ó, eu só posso estar só. É horrível!’ O drama de um espírito condenado a só encontrar apoio e ressonância em si mesmo...”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 46.

⁴⁵⁴ “[...] É irrecusável que algumas de suas [Miss Elizabeth Steverson] conclusões poderão ser debatidas, como a que se refere ao tratamento do assunto sexual na ficção de James. Miss Steverson acha-o normal, contra a opinião de tantos outros críticos. E, na verdade, pode-se considerar normal aquele tratamento em um romancista que escreveu ficção tão ambígua, no particular, como *The Turn of Screw* ou *The Pupi*? Miss Steverson como que rebate essa observação quando assinala que é possível a coexistência de um tipo mórbido de relações entre alguns personagens de James, mas que foi em base normal que ele geralmente as construiu”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 41-2.

⁴⁵⁵ “A religião do conforto tinha nele um sacerdote exemplar que, abrasado no fervor de seu culto, não podia tolerar nenhum *home* que não refletisse o mais refinado gosto. Conta o crítico Desmond MacCarthy que ficara perplexo com uma observação de James, ao deixarem juntos um solar que passava por ser bastante próspero e decente: ‘Pobre S., pobre S., a marca da iniludível pobreza estampada em toda parte’ [...]. As imagens do romancista eram frequentemente tiradas do mundo social em que ele viveu. A expressão *‘The world’s curtains and carpet’* (‘As cortinas e o tapete do mundo’) revela até que extremo o universo preferido de James o reduziu às suas limitações. Suas comparações refletiam a inelutável condição do homem civilizado, escravo do conforto, como nesta passagem de *The Spoils of Poynton*, relativa à Miss Brigstock: ‘O seu magro passado caía de seus ombros como um vestido fora de moda’ ou ‘A atmosfera de West Kensington, purificada pelo vento, era como um casaco velho e sujo que tivesse sido escovado com uma escova suja’. Imagens desse caráter, tão numerosas em toda a sua obra de maturidade, mostram claramente como Henry James estava dominado pelos hábitos e preconceitos que nutria o culto do conforto no país de Brummell...”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 46.

⁴⁵⁶ “[...] foi prodigiosamente compensada pela incomparável agudeza com que observava os movimentos da sociedade em que teve participação ativa, flertando e dançando animadamente como qualquer moça de seu tempo. Os temas da vida familiar empolgavam-na. Principalmente, pelo lado cômico, o tema da caça ao marido [...]”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p.13-4.

transfigurariam nas criações daqueles romancistas, como em seus exemplos sobre Henry James e o seu celibato⁴⁵⁷ ou Dickens e sua infância⁴⁵⁸. E, como podemos perceber nas citações da nota, o crítico, ao valorizar o dado menor, perdia o sentido mais profundo e amplo da obra, incidindo no superficial nesse afã de associar, no livro em questão, a vida dos romancistas ao que eles expressavam em obra.

Gomes resvalava para a confusão, ao misturar a vida real e a ficção, tal como mostra a própria epígrafe registrada neste subtítulo. Isto porque a imitação da vida na obra estava centrada no aspecto biográfico do artista, o que possibilitava, ao enfatizá-lo, cair na mera bisbilhotice. Estabelecer isso como procedimento essencial, como um invasor de privacidade e com os exageros comuns de que determinado personagem representa o escritor em questão, revela fragilidade e insegurança para se aventurar em bases mais complexas que a literatura pede, e que seu crítico deve estar atento. Certo que o dado biográfico por vezes ajuda a compreender mecanismos intrincados no total da obra, mas sem ultrapassar esse caráter de “dado”.

Em suas análises, Gomes não se furtava em apresentar estudos de críticos que utilizavam métodos biográficos e psicanalíticos,⁴⁵⁹ ressaltando, em muitos deles, o tom exótico

⁴⁵⁷ “Esse assunto apresenta um aspecto de extrema complexidade, pela condição individual do próprio romancista. Contesta-se a sua normalidade sexual, por efeito de um acidente que, tornando-o em moço incapaz para o serviço militar, deve também ter concorrido para o tornar celibatário obrigado. Miss Steverson parece concordar com a ‘prosaica razão’ de que o romancista optara pelo celibato simplesmente porque sua arte reclamava o homem total. Mas, o conto *A lição do mestre*, não sera finalmente um exemplo negativo, já que ali o mestre cede a seus impulsos naturais, esposando a preferida de seu discípulo, enquanto o aconselhava a se abandonar exclusivamente à paixão intelectual? Evidentemente, não era James um homem normal, como o escritor Henry St. George daquele conto, e por isso pôde viver somente para a sua arte, sem nenhum caso sentimental em sua existência”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 41-2.

⁴⁵⁸ “Por toda a sua existência, Dickens conservou a visão infantil que lhe vale surpreender entre os caracteres do abecedário um mundo de sugestões insufladas pela própria vida. Visão compensadora para quem carpiu a dureza do ensino em sua época, sob o jugo de mestres intratáveis, que ele pôde perpetuar, para a execração universal, através de algumas de suas criações mais odientas e inumanas como Creackle ou Siqueers. [...] Apesar de sua atroz experiência da vida escolar, Dickens tinha uma visão poética das coisas que superava as suas reminiscências mais dolorosas. No *Pickwick*, há uma comparação típica da atmosfera transfiguradora com a qual o romancista procurava sobrepor o lirismo desbordante da vida a todos os ressentimentos do menino maltratado pelo mau ensino [...]”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 26.

⁴⁵⁹ “Uma notação em que insiste o crítico é a de que Dickens, sentindo-se atraído por suas cunhadas, fôra torturado pelo pensamento de estar resvalando para o incesto. A solução, a seu ver, que o romancista pôde

e pitoresco de suas pesquisas, embora muitas vezes ele mesmo resvalasse para aqueles métodos. Ao tratar, por exemplo, sobre uma réplica de Rui Barbosa em que este cita o nome de John Donne, Gomes questiona, em *Visões e revisões* (1958) – livro publicado seis anos após *O romancista e o ventríloquo* –, se realmente aquele baiano conhecia suficientemente o poeta⁴⁶⁰. A propósito disso, o ensaísta logo penetra nos dados da biografia de Donne para mostrar a dualidade desse poeta, dualidade esta que impregnava a sua obra, isto é, uma referente a um homem sensual, inquieto e arrebatado; e um outro, dedicado a uma vida de renúncia e penitência. Assim Gomes faz as devidas inferências entre biografia e arte, indicando que, no caso do deão, “seus versos refletem-lhe naturalmente essa dualidade, caracterizada pelo ardor sensual que os insuflava enquanto Donne está sofregamente voltado para os prazeres da vida e pelo impulso espiritual de suas poesias de inspiração mística [...]”⁴⁶¹. Esta leitura revela o conhecimento de Gomes à reabilitação de Donne por T. S. Eliot. Otto Maria Carpeaux, em *As revoltas modernistas na literatura*, aponta que o crítico inglês trabalhara as ambiguidades de Donne, em que este oscila entre o “ascetismo e sexualismo, mística visionária e niilismo cético”⁴⁶².

Não podemos deixar de notar, porém, que Gomes discute os limites entre os fatos vividos, a memória e a arte transfigurada, ao exemplificar a irritação de Proust quando confundiam o Marcel da narrativa com o Marcel que o escreveu: “A realidade se forma na

encontrar para isso reside em suas tentativas para restabelecer a convivência inocente entre irmãos, descrevendo cenas de infância, onde a aliança entre irmãos e irmãs estava acima de quaisquer fronteiras...”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 22.

“Embora não seja o primeiro crítico a tentar a explicação do criador de David Copperfield pela psicanálise, e, embora o faça sempre discretamente, limitando-se a um ou outro romance, é por esse aspecto que a obra de Jack Lindsay traz alguma contribuição individual curiosa à exegese da obra dickensiana”. Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 24.

⁴⁶⁰ “Conheceria Rui a John Donne, suficientemente, quando este nome surgiu numa réplica do mestre baiano? Do catálogo de sua biblioteca, organizado pela Casa Rui Barbosa, em 1951, não consta o nome desse autor. E, pode-se admitir, sem desdouro para Rui, que ele o não conhecia de fato, naquela ocasião. Se estivesse pelo menos a par da complexa legenda de John Donne, sua reação teria sido menos passiva relativamente a esse teólogo inglês, cujo nome, colocado entre os de Petrônio e Juvenal, teve o poder de sofrer-lhe o ânimo de repulsa à utilização do termo impugnado.” Eugênio GOMES, *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958, p. 314.

⁴⁶¹ Eugênio GOMES, *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958, p. 315.

⁴⁶² Cf. Otto Maria CARPEUAX, *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ecnoprint, s.d.

memória que entretanto a deforma”⁴⁶³. Apesar de discutir e contemporizar quanto ao assunto, e quase sempre de jeito escorregadio, Gomes acaba por aclarar sua posição a respeito, ratificando o seu método: “É certo que a indignação do romancista não pode impedir que se ouça ou se cuide ouvir a voz do ventríloquo em meio à maravilhosa sinfonia de sua monumental criação romanesca. É a voz fantasma [...], não importa qual seja o grau de precaução do autor para evitar a sua presença...”⁴⁶⁴.

Retomando *O Romantismo inglês*, o foco não é necessariamente o direcionamento que os poetas ali contemplados pelo crítico baiano fizeram ao penetrar a senda do extraliterário, ou mais especificamente, do político. Gomes trabalha as escolhas temáticas e também resvala para a crítica biográfica. Além disso, discute as análises de críticos ingleses sobre os poetas que ele contempla.

Conforme Bateson, duas vozes predominavam em Wordsworth, uma essencialmente de poesia objetiva, demonstrando um vigoroso senso de responsabilidade social [...]; e outra essencialmente subjetiva [...]. Aliás, isso de duas vozes em Wordsworth adquiriu um aspecto desconcertante, quando outros críticos passaram a identificá-las com as tendências contraditórias de suas atitudes políticas e, por último, com o remorso que o torturava, por ter abandonado uma moça francesa e a filha que adveio de seus amores com ela, ao tempo em que residia na França, casando-se mais tarde com uma inglesa (GOMES, 1956, p. 38).

Gomes acredita realmente que a vitalidade poética de Wordsworth foi prejudicada tanto por envolvimento em causas políticas quanto pelo aspecto moral ressaltado na citação, ou seja: “Quando se observa que a moral foi o guia inflexível de todos os movimentos da sensibilidade poética de Wordsworth, não é para surpreender que a decadência de sua inspiração, após fecundo impulso inicial, haja sido mesmo motivada por um caso de consciência”⁴⁶⁵. O fundamento psicológico complementa este enfoque do caráter biográfico e, diante dos diversos críticos que Gomes lera, e que se evidenciam em seus ensaios, não há

⁴⁶³ Marcel PROUST *apud* Eugênio GOMES, 1952, p. 18.

⁴⁶⁴ Eugênio GOMES, *O romancista e o ventríloquo*, 1952, p. 18.

⁴⁶⁵ Eugênio GOMES. *O Romantismo inglês*, 1956, p. 39.

como negar que aquele fundamento, segundo o qual acredita reger a criação poética de alguns, muito influenciou em seus procedimentos de análise.

À luz da psicologia moderna Wordsworth é considerado um caso típico de renegado patológico, um neurótico, em suma, mas bem haja a neurose que contribuiu para a eclosão de uma grande e límpida poesia. O que também aconteceu com outros grandes românticos, de Blake a Shelley ou Byron. Todos eles foram sacudidos por um idealismo abstrato, no qual por vezes a insânia roçava a sua asa frenética (GOMES, 1956, p. 39).

Com esta citação, Gomes revela a sua concordância com a linha psicanalítica, mas, como percebemos ao longo dessa apresentação de *O romancista e o ventríloquo*, ele também faz uso de outros procedimentos de análise. O método comparativo, o estudo biográfico e a estética foram alguns caminhos que Gomes utilizou na apresentação de concepções artísticas dos escritores românticos. Mesmo que, às vezes, aqueles caminhos tivessem sido adotados de maneira equivocada, como pudemos apreender do enfoque pelos vieses biográfico e psicanalítico ou, ainda, pela busca minuciosa de fontes que comprovassem influências deste ou daquele poeta, como veremos a seguir, não se pode negar que Gomes persistiu em manter uma conduta séria frente ao papel de analista de obra literária.

4.3.4.1 A crítica comparada

A linguagem fluida, amena, trazida das experiências em colaborações dos periódicos, aponta a singular necessidade de fazer conhecer, ao seu público – e, se amena, ao grande público –, os elementos estéticos da obra e a apresentação biográfica dos autores. Quando Gomes privilegia o cotejo temático entre os românticos ingleses, por exemplo, recorre, mais uma vez, ao comparatismo. Ao se debruçar sobre este aspecto, registra a influência inglesa em relação à presença melancólica de imagens desalentadoras, como a noite e o luto em nossa literatura. Neste sentido, ao iniciar seu estudo mostrando como Young se debatera contra as regras da escola de Pope, Gomes articula o influxo daquele que ele chama “precursor do

romantismo” sobre os poetas brasileiros. Isto devido, segundo o crítico baiano, à série de poemas considerados lúgubres, em “Pensamentos noturnos”:

Esse poema desalentador foi como um bulcão de nuvens pressagas a cobrir de luto o pensamento humano em toda a parte. Em nossa literatura, as noites ou túmulos de Young deixaram sinais indeléveis, sobretudo em algumas composições do Visconde de Pedra Branca, de Gonçalves de Magalhães e de Junqueira Freire (GOMES, 1956, p. 18-9).

Ainda quanto às influências, além do tema soturno, Gomes recupera um daqueles elementos da ética traçados por Bernbaum: “redescobrimento do estado de graça peculiar à infância”. O crítico baiano observa que os ingleses elegem a criança como um alter-ego em suas criações e que as embala em sonhos, pueris ou não. A partir desse tema infantil, circundando outros próximos a ele, como o sono, o sonho, a imaginação, Gomes traça o elo entre os escritores de origem anglo-saxônica e, inclusive, estabelece de maneira distintiva a visão que aquele temário tem no Brasil.

Em nosso país, a tendência do homem é para alijar de si a influência como uma carga inútil, tornando-se ridículo parecer menino, atitude, essa, naturalmente fatal à imaginação criadora. Envelhece-se enfim muito depressa no Brasil, e isso se reflete em nossa literatura, ao passo que a característica anglo-saxônica está representada pelo infantilismo, o infantilismo positivo, a que se referiu Keyserling (GOMES, 1956, p. 40).

4.4 *A neve e o girassol* – a branca e gélida visão inglesa sobre o tórrido Brasil

Nos textos críticos de Gomes, o critério estético funde-se a outros, como demonstramos. Em *A neve e o girassol* este modo de ler a obra ainda se mantém e na maioria dos ensaios ali presentes, escrita na década de 1960, análises de fundo biográfico e psicologizante ainda aparecem, tal como figuraram em *Espelho contra espelho* e outros

estudos de início de carreira do crítico. Em linguagem fluida, talvez pelo caráter ainda de divulgação de obras, Gomes traça observações pertinentes sobre as produções de Shakespeare, principalmente no plano das encenações no mundo, das atribuições autorais, e algumas aproximações e/ou adaptações da literatura de cordel.

Utilizando-se da imagem da neve, representativa do imaginário europeu, e a do girassol, associado ao Brasil, o crítico observa algumas nuances sobre o fascínio do europeu pelos trópicos, correspondendo a metáfora geográfica às respectivas partes. No livro, Gomes foge à idealização do brasileiro – ou mais precisamente, a sua – referente à Europa e volta-se para o inverso: o fascínio da imagem exótica que os poetas e críticos europeus, analisados pelo crítico, tinham do Brasil. Com a diferença que tal fascínio poderia se dar pelo aspecto negativo do denominado “Novo Mundo”.

Em seu ensaio de abertura do livro, “John Donne e o eldorado”, o crítico atém-se a apresentar os poemas de Donne relacionados ao sol: “A noção que John Donne tinha do Brasil seria muito vaga, mas o fato de jorrar o Sol abundantemente nestas bandas era já um motivo para que a terra de madeira cor de brasa não passasse despercebida à sua fervida imaginação”⁴⁶⁶. Assim, mesmo o escritor inglês referindo-se vagamente a terra, Gomes valorizava, como digno de divulgação.

Ao tratar sobre as relações diretas ou indiretas de alguns escritores ingleses – Swift, Dickens, Bernard Shaw, John Mansfield – com o Brasil, o crítico baiano destacaria, no último, o fato de ter imortalizado, em seus versos, o que havia de repugnante nas viagens para os trópicos, ou seja, o que era fétido, doentio, nos portos brasileiros. No que diz respeito a esse aspecto, Gomes registrou o horror que escritores britânicos possuíam da febre amarela. Além de se concentrar nas relações daqueles frente ao fascínio ou repúdio à América, o crítico também analisava algumas questões sobre circulação de obras, popularidade, posteridade, adoções estéticas e ideológicas dos poetas. As análises, de certa maneira, se aproximavam da forma como Gomes trabalhou os românticos ingleses, em *O Romantismo inglês*, ou seja,

⁴⁶⁶ Eugênio GOMES, *A neve e o girassol*, p. 14.

demonstrando que aqueles escritores que impunham um caminho político em sua obra corriam o risco de não ter perenidade e relevância estética.

Quanto a isso, o crítico reaviva o antagonismo de Henry James, escritor que faz jus ao plano formal da obra – o trabalho acabado e perfeccionista frente ao produto, a arte pela arte –, com a postura que ele considerava apressada de H. G. Wells. Este, para Gomes, estava livre das amarras formais, regendo frouxamente seu estilo com o uso de uma linguagem jornalística. Neste aspecto, o crítico assinalaria o prejuízo do escritor por expor em sua obra literária o que transcorria no mundo. Neste mesmo sentido, em outro poeta, Day-Lewis, Gomes também acusaria o prejuízo artístico. Para este, Day-Lewis viveu um conflito psicológico frente ao engajamento político em detrimento do lirismo, mas, percebendo o erro, optara em sair do Partido Comunista e dedicara-se plenamente à arte, sem as amarras de um pleito social. Nesse ensaio, percebe-se com precisão a postura do analista baiano favorável a uma arte desvencilhada de elementos políticos, principalmente se se referisse a “revolução rubra”, como ele denominava a vertente socialista.

4.5 *Mea culpa*: “A prata de casa, acaso, vale menos do que a estranha?”

Diante de uma necessidade de rever os problemas e tentar solucioná-los, grupos de intelectuais brasileiros, imbuídos de um projeto socioeconômico que não configurasse mais uma dependência, em todos os níveis, em relação à cultura europeia, pressionavam seus pares, escritores ou críticos, a se posicionarem frente aos problemas postos: um país que não era mais do futuro porque o futuro já chegara; um país ainda subserviente a modelos exógenos. Gomes foi um alvo fácil pelas suas escolhas metodológicas com a “caça às influências” que representaria para alguns críticos opositores um aceitar a dependência cultural. O redescobrir o Brasil, inclusive, exigia uma posição de todos, e Gomes não acedera a tal chamado. Muitas vezes, ignorava as críticas a ele dirigidas de que privilegiava métodos estéticos em detrimento a aspectos em uma obra literária que permitissem conhecer as reais necessidades do país.

Na década de 1950, logo após seu retorno de viagens à América e a países europeus, a decepção com o imaginário inglês sobre o Brasil, bem como a facilitação do contato com fontes inéditas de escritores brasileiros, na Biblioteca Nacional, fazem com que Gomes se debruce sobre as obras nacionais. Dois livros publicados dão o tom deste voltar-se à produção da terra: *Prata de casa* e *Aspectos do romance brasileiro*. No primeiro, há *mea-culpa* na abertura do livro, talvez pelas críticas a sua dedicação ao estrangeiro, talvez por aquela decepção frente aos ingleses:

Os ensaios reunidos neste livro, escritos e, em sua maioria, divulgados na imprensa em diferentes datas, referem-se a valores de nossa literatura. Daí o título...

Escreveu João Ribeiro, esclarecendo as origens desta antiga e simpática expressão, que “a ‘prata de casa’ é ou pode ser o último recurso quando não há moeda: representa a riqueza doméstica que a necessidade aconselha gastar por vezes e sem recorrer a estranhos”.

Quero explicar por minha vez que não me voltei para a nossa riqueza em último recurso, mas, com a idéia de me penitenciar do provável excesso em que incorri com valores estrangeiros, em obras precedentes.

Valha-me enfim, esse propósito, se porventura a “prata de casa” perder o brilho e o valor entre as minhas mãos... (GOMES, 1953, s.n).

O ato de privilegiar a “prata de casa” não indicaria, decerto, uma mudança na concepção crítica, ou seja, o crítico mantém a estética, o estudo da imagem e, por vezes, retoma o comparatismo a fim de mostrar tais e quais influências estrangeiras determinaram um certo estilo, uma sugestão de tema, o uso de uma técnica nos escritores brasileiros. Além de princípios de Saint-Beauve, no que diz respeito à tentativa de trabalhar a obra literária de maneira isenta, impessoal, Gomes utilizaria a análise psicologizante ao trabalhar os autores nacionais.

O livro é dividido em três partes⁴⁶⁷: na primeira, Gomes volta-se para os poetas; na segunda, há os romancistas, com mais ênfase em Machado de Assis; na terceira, ele trata de

⁴⁶⁷ Eugênio GOMES, 1953, s.n. “Índice. Primeira parte: Álvares de Azevedo; um tema de Tobias Barreto; Castro Alves e o sertão; As imagens do movimento em Castro Alves; poema atribuído a Castro Alves; nota sobre Luís Delfino; a propósito de um soneto de Bilac; Arthur de Sales; o mundo das sereias.

Adelino Magalhães e de traduções brasileiras de obras de Shakespeare, e das inglesas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Não abordaremos todos os ensaios do livro. Traremos um ou outro para mostrar a forma de fazer crítica de Gomes.

PARTE I:

4.5.1 Álvares de Azevedo

4.5.1.2 Crítica estética e imagética

O ensaio de abertura de *Prata de casa* é dedicado àquele que Eugênio Gomes considera o poeta de seus deleites juvenis. O crítico discute a cadência dos versos do poeta romântico e ressalta que, muitas vezes, a ausência das rimas é imperceptível pelo ritmo dado por Álvares de Azevedo, que ele chama de nova modulação, visto que, citando R. Aldington, na poesia, uma nova cadência é uma nova ideia. Por isso, segundo Gomes, aquele poeta romântico teve seguidores.

A partir dos mesmos processos que discutira as obras de Machado de Assis e outros, Gomes, paulatinamente, desvenda o conjunto poético de Álvares Azevedo, sob a perspectiva de que o texto fala por si mesmo. Assim, à medida que expõe as questões de ritmo, de influências, de imagens, traz os versos para comprovar seu argumento. Quanto ao último aspecto, o crítico elogia a fuga do costume retórico da metáfora e comparações, pois, segundo o crítico, o que contava era a doçura da nota lírica do poeta. Esta compensaria o uso exagerado de recursos da linguagem simbólica, típicos dos outros poetas românticos. Gomes observa que, mesmo quando Álvares de Azevedo usava esses recursos, o tom era relevante pela

Segunda parte: Brás Cubas à roda da vida; Machado de Assis em Friburgo; os silêncios de Brás Cubas; a metáfora em Machado de Assis; o idealismo artístico de Machado de Assis; Nabuco e os ingleses; um inédito de Raul Pompéia; o cinquentenário de *Jana e Joel*; Xavier Marques e o folclore; o trocadilho e suas peripécias. Terceira parte: Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental; traduções do *Hamlet*; uma tradução do *Henrique IV*; Shakespeare e Vieira; tradução inglesa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.”

expressividade e significação estética que o poema ganhava. É recorrente nesse ensaio sobre o poeta romântico, a preocupação do crítico, que cinge uma crítica estética e de recepção da obra, em demonstrar, a partir de indicações das imagens, dos versos, dos ritmos, a ressonância que a poesia do romântico provoca no espírito do leitor.

Ao tratar da tendência introspectiva do poeta, cuja obra poética aparece como “puramente mental”, Gomes informa que isso se devia às orientações estrangeiras de Álvares de Azevedo. Antes, aquele ensaísta apontara um não afinamento com os moldes de Byron, cuja imitação deixara sua poesia um tanto monótona no poema “O Conde Lopo”. Entretanto, em Byron, explica o autor de *Shakespeare no Brasil*, o tom conversacional fora bem utilizado, pois o “Don Juan”, por exemplo, permitira que ele encontrasse a si mesmo.

Para o crítico, Álvares de Azevedo se inclinaria para um poeta de sua preferência: Shelley. Talvez esta preferência tivesse, de certa forma, desagradado o crítico, visto que, como já observado em *O Romantismo inglês*, Gomes defendia que os versos de Shelley não ficariam para a posteridade devido a nota política que dera a eles, sendo, portanto, circunstancial e, por isso mesmo, não perene. Ao voltar-se para os autores nacionais, também se percebe a discussão, favorável ou não às obras, a partir dos critérios estéticos e políticos.

4.5.1.3 O retorno do comparatismo

Àquele campo relativamente estreito pelas escolhas de orientação estrangeira por Gomes, marcava que este também não conseguira se desvencilhar da análise do influxo estrangeiro no livro *Prata de Casa*, justamente por ainda se deter, embora em menor grau, na literatura estrangeira. Portanto, em continuação à leitura que faz da obra de Álvares de Azevedo, o crítico observa que o estudo de Mário de Andrade sobre o poeta tivera uma marca radical – e aqui o termo tem sentido negativo – porque o escritor paulista desconsiderou, segundo o crítico, as influências de uma categoria de poetas estrangeiros na produção poética do analisado.

O crítico baiano defende, portanto, o estudo metódico das fontes que, segundo ele, possibilitariam esclarecer e revelar diversas particularidades da estética e do pensamento do poeta, principalmente pela perquirição das fontes europeias. Contesta, portanto, a análise de Mário de Andrade, ao observar que o tema recorrente em Álvares de Azevedo, o da mulher dormindo, tem a sua raiz na lenda da Bela Adormecida e, bem antes desta, na de Narciso. Tema também utilizado, segundo o crítico, em *Eros e Psiquê*, de Fernando Pessoa.

Um dos pontos a serem esclarecidos por esse método é o que se prende a um tema a que Mário de Andrade dedicou seu estudo *Amor e medo*. Se esse estudo tivesse sido precedido pelo exame das fontes do romantismo em que Álvares de Azevedo se abeberava efusivamente, o crítico de *O empalhador de passarinhos* não teria chegado a uma conclusão tão radical. Na verdade, Mário de Andrade absteve-se de verificar as relações do tema com os românticos estrangeiros que, não sendo diferenciados os indiferentes sexualmente, celebraram repetidas vezes as mulheres adormecidas. Musset e Byron estavam igualmente nessa linha e não se pode afirmar razoavelmente que nenhum deles tinha medo de amar ou de mulher... Que Álvares de Azevedo tenha seguido as mesmas pegadas, menos por impulso psicológico que por mimetismo, é coisa curiosa para quem examinar cuidadosamente as repercussões do tema em suas poesias (GOMES, 1953, p. 16).

Deste trecho, apreendemos dois pontos: primeiramente, a resistência de outrora a Mário de Andrade permanece no tempo, perceptível quando o chama indiretamente de desarrazado, por considerar o medo de mulher ou de amar do poeta. Chama-o, também, de descuidado, por não buscar o evidente, isto é, o exame das fontes estrangeiras; segundo, a leitura da adoção destas fontes pelo poeta é feita pela perspectiva do impulso psicológico e não pela simples imitação, diferentemente da análise que Gomes fizera de Manuel Bandeira, embora as apropriações sejam da mesma natureza.

4.5.1.4 A crítica estética em *Prata de Casa*

Perscrutar a recorrência de temas e termos nos escritos de um romancista ou poeta é, também, uma das técnicas utilizadas por Gomes. A busca de um elemento aqui, outro ali em uma obra, poderia beneficiar o intérprete em relação a um aspecto mais abrangente. Mas tal trabalho seria válido se o analista não se perdesse no dado por si só, com análises de pormenores que, muitas vezes, deixam entrever a vacuidade do método adotado. O crítico baiano, por exemplo, aplica ainda a minúcia no estudo da poética de Álvares de Azevedo, como a recorrência de jovens dormindo ou na ociosidade. Mas Gomes fica nisso, não amplia e passa para outro aspecto. Assim como apontara que a escolha de determinadas influências de Álvares de Azevedo se deveu a uma disposição psicológica do poeta, o crítico também atribui ao exagero das repetições daquele um possível impulso psicológico. Após isto, não desdobra o argumento, como se a simples associação tudo explicasse. Isto revela, no entanto, um problema da análise, como se a justificativa pelo viés psicológico de determinadas escolhas e atitudes do poeta pudesse atender a todas as particularidades da obra. A técnica para rastrear uma sugestão é plausível, entretanto, não atende ao geral:

Objetar-se-á que o excesso de vezes em que tal cena se repete em Álvares de Azevedo não é fato normal e provavelmente obedeceu a um impulso psicológico. A conclusão será arbitrária sem o prévio *close-reading* de toda a sua obra. Mediante esse processo, poder-se-ia apurar, não apenas as vezes em que o tema aparece, mas, o que mais importa, a natureza e a significação de tais repetições em face de outras, comuns ao estilo do poeta (GOMES, 1953, p. 18-9).

Para Gomes, o excesso das repetições seria um elemento de descuido, em que a preguiça decantada por alguns românticos e, inclusive, referendada por Álvares de Azevedo, ratificaria seu argumento. Naquele aspecto das repetições e revisitando José Veríssimo, Gomes informa que esse crítico não estava certo ao afirmar ser a candura a salvação do poeta, mas a ironia, o humor. Nesta defesa, o analista baiano aponta versos que determinariam esses

eventos, recorrentes no tema da Bela Adormecida. Embora as fantasmagorias e tristezas convivam paralelamente a ele, Gomes pergunta-se pela pena do poeta “Mas qual dessas almas será mais crível: a que chora ou a que ri?”. Em que pese essas discussões, o que o crítico baiano não deixava de assinalar, porém, era que a construção (ou as recorrências) de temas em Álvares de Azevedo seria fruto da imaginação deste, realçada pelas leituras de suas fontes estrangeiras⁴⁶⁸.

4.5.2 Tobias Barreto⁴⁶⁹

Depois de realçar a presença das influências europeias em temas da poesia de autores nacionais, como a Bela Adormecida, Eugênio Gomes estudaria a poesia de Tobias Barreto, mas sem a preocupação de apontar os influxos estrangeiros.

O crítico baiano, a propósito do lançamento de uma reedição do livro *Dias e Noites* (1951) daquele poeta, ressaltaria que sua obra fora prejudicada por amigos e admiradores exaltados, o que, decerto, deturparia o seu julgamento, em meio ao quadro de polêmicas e contendas da atmosfera da época. Diante dessa ressalva, estabelece um elo comparativo entre o sergipano e Castro Alves:

⁴⁶⁸ “Está visto que, em suma, as belas adormecidas, em Álvares de Azevedo, eram produto de imaginação superexcitada pelas visões literárias de Marion, de Laurence e de tantas outras fadas do bosque poético do Romantismo. E não há flagrante melhor de sua atitude mental, nessa direção, do que a passagem do poema “Ideias íntimas” desvendando o jogo de suas ilusões pré-fabricadas pelo Romantismo, aparentemente aí repudiado:

“Ali na alcova/Em águas negras se levanta a ilha/Romântica, sombria à flor das ondas/De um rio que se perde na floresta.../Um sonho de mancebo e de poeta,/El-Dorado de amor que a mente cria/Como um Éden de noites deleitosas.../Era ali que eu podia no silêncio/Junto de um anjo... Além do Romantismo!”

Retenha-se esse trecho de fino sabor irônico. Com ele, não caiu o edifício sombrio que Álvares de Azevedo ergueu com as suas fantasmagorias e tristezas, sucumbindo pelo vaticínio de sua própria morte, mas, inegavelmente, abriu-se lá uma brecha por onde se pode espiar melhor os movimentos de sua sensibilidade desarvorada por excesso de leitura do que propriamente pelo ‘mal do século’...”. Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 21.

⁴⁶⁹ Eugênio GOMES, “Um tema de Tobias Barreto”. In: *Prata de casa*, 1953, p. 23-9.

Mas, o tempo encarrega-se geralmente de restituir os homens e as coisas às suas legítimas proporções. Já ninguém quererá razoavelmente provar que o poeta de **O Gênio da Humanidade** é maior que o das **Vozes d'África** e certas preocupações de seus antigos e belicosos adeptos, como a prioridade do chamado “condoreirismo” tornaram-se inteiramente inócuas (GOMES, 1953, p.23).

A presença de temas prosaicos, como mulheres banhando-se em rio sergipano, seria destacada no ensaio. Entretanto, Gomes faria uma análise sob a perspectiva temática, ligando-a à psicologia das lembranças da infância e adolescência do poeta. Isto porque, segundo Gomes, naquela época, em que o tema das mulheres nuas figurara em sua lírica, o poeta vivia os momentos cruciais de um jovem na puberdade.

[...]
*Quando a dona do vestido,
Que eu me apressava em levar,
Dizia: “Como é sabido!
Vem trazer p’ra me olhar...”
Vendo-me então pequenino:
“Quem faz conta de um menino...
Criança, de que te influis?!”
Gritavam corpinhos úmidos,
esta aqui – de seios túmidos,
aquela – de olhos azuis⁴⁷⁰.*

Ao registrar este poema de Tobias Barreto, “Cena sergipana”, Eugênio Gomes indicaria que o uso da linguagem, imagens e metáforas corresponderia a “expansões vulgares” de uma experiência pessoal do poeta, pelo registro de detalhes anatômicos das mulheres nuas no rio. Mas não deixa de associar a teoria da sensação e o aspecto psicológico ao tema da mulher nua, nesse e em outros poemas de Tobias Barreto:

⁴⁷⁰ Tobias BARRETO, “Cena sergipana” apud Eugênio GOMES, 1953, p. 24.

A crítica especializada não terá dificuldade em surpreender em várias passagens relacionadas com o tema das vestes, em Tobias, um simbolismo fálico, conforme a teoria de J. C. Flugel. [...]

A verdade é que a visão do banho no rio adquiriu extraordinária complexidade no pensamento de Tobias. [...] peles e vestes fundiram-se frequentemente na visão do poeta.

O caso de Tobias ia além de uma simples espreita furtiva; ele segurava a roupa das moças, tinha enfim em suas mãos de menino o que ia cobrir e aquecer o corpo úmido e tremulante das banhistas, quando estas deixavam a água. Era um agente intermediário do símbolo fixado pelo psicologista Flugel... [...] (GOMES, 1953, p. 28-9).

Gomes assinalaria que, em meio a um tema básico, o poeta não deixaria de trair uma tendência dos mitos e arquétipos, como Vênus e Narciso, e era esse aspecto peculiar que, de certa maneira, permitiria a sua obra adquirir complexidade, pela sublimação de aspectos prosaicos:

No poema **Imagem da minha amada**, três anos antes daquele [*Cena sergipana*], e escrito quando Tobias tinha quinze anos de idade, é o arquétipo de Vênus saindo nua das águas que projeta o episódio do banho no rio, até aí, não revelado ainda em seus versos:

“Apenas cobre-lhe as formas,
Frescas, cheirosas, divinais,
Um tecido de neblinas.
Parece mesmo uma flor,
E tem como gotas de orvalho
A diáfana camisa.

Oscila aos beijos da brisa,
Tem perfume e tem pudor”

(GOMES, 1953, p. 25).

Percebe-se que Gomes ainda estava afeito a uma valorização da obra que refugisse nos temas antigos com a necessidade de articular os símbolos e arquétipos. O que não deixaria de ser um voltar-se à busca de influxo estrangeiro em poemas brasileiros. O crítico volta-se à análise da recorrência de imagens da linguagem poética de Tobias Barreto para mostrar seu

estado emocional. Gomes liga, acertadamente, vocábulos do poema às sugestões de um Simbolismo europeu:

[...] os corpos femininos e as suas vestes fundiam-se em formas diáfanas e indivisíveis, em que ordinariamente predomina o que é branco ou sugere brancuras, significando pureza, coisa imaculada: a aurora, a água, as espumas, as nuvens, a neblina, a neve, o orvalho, as garças, o marfim e outros. O poema **Súplica** é uma esplêndida revelação neste sentido:

*Que brancas formas ao meu peito afaga!
Não são quimeras pela mente esparsas;
Não, é a escuma que alcochoa o lago;
Não, é a alvura de serenas garças...*

Outro exemplo interessante é o de **O beija-flor**, em que também a linguagem se colore de um simbolismo particular: [...] (GOMES, 1953, p. 25).

O ensaio de Gomes sobre o poeta sergipano é revelador de uma crítica voltada para o estudo da linguagem e das imagens dos textos de criação com associações a uma tradição literária e influências europeias.

4.5.3 Castro Alves

4.5.3.1 Crítica biográfica

Além de observar que nas poesias de Tobias Barreto a temática das mulheres banhando-se no rio seria resultante da vida da infância do escritor, Gomes voltar-se-ia, no ensaio seguinte, àquele considerado o rival de Tobias Barreto nos embates em Recife: Castro Alves. Isto para mostrar que parte da produção deste também se articula a algo de biográfico. O propósito do crítico, no ensaio, é de revelar que a presença do sertão, nos versos do poeta de *Os escravos*, era fruto de suas lembranças de infância. Gomes busca, portanto, cada elemento de mudanças, retornos e passagens de Castro Alves por algumas paisagens baianas, a fim de

demonstrar os impulsos na alma do artista e, com isso, a concretização destes por meio da criação poética.

O ensaio é introduzido com dados da infância do poeta baiano, tais como nascimento em fazenda longínqua do sertão e mudança para uma chácara em Salvador, este dado constante em sua lírica. Gomes não fica apenas neste dado pontual, pois tenta articular a produção de Castro Alves, após 1870, a um elemento biográfico. O crítico informa que, antes disso, influenciado por contatos com diversas localidades⁴⁷¹ e excitado por leituras estrangeiras, o poeta dava um ar de fantasia cósmica à natureza retratada em suas poesias. Como é comum ao analista baiano, não poderia se excluir de suas análises o registro das influências, com destaque para o bardo que, posteriormente, Gomes dedicaria um estudo aprofundado: Shakespeare.

A influência de outros climas, transmitida pelas leituras, e, sobretudo, a natureza romântica e erradia de suas inspirações induziam-no, quase sempre, a idealizar cada ambiente, à semelhança de 'Boa noite', que é uma transposição da atmosfera shakespeariana da peça *Romeu e Julieta* (GOMES, 1953, p.33-4).

A natureza brasileira apareceria incidentalmente, segundo Gomes, em alguns poemas, geralmente reportando-se o poeta às névoas frias, a atmosfera sulina. Mas o crítico ressalta que só após complicações na saúde do poeta – amputação do pé e debilidades decorrentes da tuberculose – e consequente retorno para o sertão baiano é que a poesia de Castro Alves contemplaria o reconhecimento da natureza local: “O sofrimento aproximava-o assim da terra que o vira nascer e brincar feliz”⁴⁷². Para comprovar este argumento, o crítico baiano registra o seguinte trecho do poema *Coup d'Etrier*:

*Abre-me o seio, ó Madre Natureza!
Regaços da floresta americana,*

⁴⁷¹ “Até então, a natureza, na economia emocional do poeta, partilhava da instabilidade de suas volições de moço, para quem a vida era um contínuo e alucinado ‘vão errante’, ora ao sul, ora ao norte”. Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p.32.

⁴⁷² Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 34.

*Acalenta-me a mádida tristeza
Que da vaga das turbas espadana.
Troca dest'alma a fria morbidez
N'essa ubérrima seiva soberana!...
O "Pródigo"... do lar procura o trilha...
Natureza! Eu voltei...e sou teu filho".*

Gomes observaria, porém, que antes de Castro Alves se voltar a essa terra como filho pródigo, ele revelaria a vontade de estar longe daquele ambiente sofrido do sertão. Em *Sombra Exilada*, há indícios daquela vontade do poeta condoreiro de longe estar:

*Tenho saudades das cidades vastas,
Dos ínvios cerros, do ambiente azul...
Tenho saudades dos cerúleos mares,
Das belas filhas do país do sul.*

Depois, o poeta passaria por um conflito interior motivado, segundo o crítico, tanto pela saudade das outras plagas⁴⁷³ quanto pelo reconhecimento daquele espaço de seus tempos de infância. No primeiro caso, referente a sua partida das vastas cidades que o hospedara, ressalta-se, em "O hóspede", a tristeza do eu-lírico em ter que abandoná-las. Registremos algumas passagens do poema:

*Pálido moço! Um dia tu chegaste
De putros climas, de terras bem distantes...
Era noite!... A tormenta além rugia...
Nos abetos da serra a ventania
Tinha gemidos longos, delirantes.
[...]
Não partas, não! Aqui todos te querem!
Minhas aves amigas te conhecem.
Quando à tardinha volves da colina*

⁴⁷³ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 98: "A primeira reação de sua sensibilidade, perante o novo mundo, que se desvendava a seus olhos, está expressa no poema 'O hóspede'. / Aí transparece sensivelmente o conflito interior em que ele se debatia entre a "saudade das cidades vastas" e as primeiras e fortíssimas emoções produzidas pela natureza sertaneja".

*Sem receio da longa carabina
De lajedo em lajedo as corças descem!*

[...]

*Queres voltar a este país maldito
Onde a alegria e o riso te deixaram?
Eu não sei tua história... mas que importa?...
Bóia em teus olhos a esperança morta
Que as mulheres de lá te apunhalaram
[...].*

Quanto aquele outro segundo aspecto do conflito íntimo, o cantar a terra natal, o crítico observa primeiramente o dado biográfico do poeta, articulando-o a seus escritos, mesmo quando Castro Alves se encontrava distante daquele espaço:

Nascera ele justamente nas fímbrias que o dividem do litoral e os descantes e narrativas, que ouvira em criança, aos tropeiros, que cruzavam frequentemente a fazenda, tangendo os seus lotes guizalhantes, incutiram-lhe uma idéia encantadora dos páramos sertanejos (GOMES, 1953, p. 35).

O crítico crê que, mesmo longe da terra natal, o poeta revestido do condoreirismo traria no poema “Ao romper d’Alva”, o segundo de *Os escravos*, a memória, embora vaga, daquelas paragens. Isto para compor o quadro de entendimento da raça negra e sua possível liberdade, com as reminiscências do tabuleiro e do homem sertanejo. O ensaísta demonstra isso com algumas estrofes daquele poema.

O homem do sertão – o tropeiro, o vaqueiro – livre era:

*Livre o tropeiro toca o lote e canta
a lânguida cantiga com que espanta
A saudade, a aflição.
Solto o ponche, o cigarro fumegando
Lembra a serrana bela, que chorando
Deixou lá no sertão.*

*Livre como o tufão corre o vaqueiro
Pelos morros e várzea e tabuleiro
Do intricado cipó.*

*Que importa os dedos da jurema aduncos?
A anta, ao vê-los, oculta-se nos juncos,
Voa a nuvem de pó.*

É fora de dúvida que Castro Alves escolhera, deliberadamente, o sertão para, com a pintura de sua natureza desenfreada, realçar o absurdo gritante da escravidão na terra brasileira [...] (GOMES, 1953, p. 35; 36).

Por vezes, a leitura de Gomes perpassa a ingenuidade: “Talvez por efeito de influências ancestrais, pulsava em Castro Alves um grande entusiasmo pelo sertão”.⁴⁷⁴ Leitura sem fundamentação, apenas para revelar que, no subconsciente do poeta, que mal vivera naquelas paragens, havia o impulso de retratar o sertão, sofrido como ele, com o pé amputado. A fim de revelar a mudança no estado de espírito do poeta, Gomes mostra dois momentos, representativos por dois poemas: em “Murmúrios da tarde”, a atmosfera sulina que se distancia, deixando a “saudades de cidades vastas”⁴⁷⁵; o segundo momento, já em contato com a paisagem inóspita do sertão baiano, por força da necessidade.

Em “Immensis Probitus Anguis”, datado de quando ele se refazia da enfermidade que lhe sobreveio à amputação do pé, a paisagem baiana exsurge inopinadamente na alegoria da serpe que desce sorrateira à rede da indígena para lhe sugar o leite. É outro corte de paisagem [...]. O sofrimento aproximava-o assim da terra que o vira nascer e brincar feliz. Revela-o, claramente, “Adeus”, nesta expansão panteísta:

*“Recomeço de novo o meu caminho
Do lar deserto vou seguindo o trilho...
Já que nada me resta sobre a terra
Dar-lhe-ei meu cadáver... sou bom filho!... (GOMES, 1953, p. 34).*

⁴⁷⁴ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 35.

⁴⁷⁵ No poema “Murmúrios da Tarde” (1869) insinua-se, penetrada do odor das magnólias e de névoas frias, a atmosfera sulina que, um ano após, ainda dominava os pensamentos do poeta, quando este, como uma “sombra exilada”, perseguido pela “saudades das cidades vastas”, entrava nos sertões, em busca de saúde. Sua alma, irmã irrequieta do sol, enregelava-se “no hibernar Friul”: “*Minh’alma é rosa, que a geada esfria...*”.

Mais um elemento de análise pueril quando o crítico escolhe a expressão “da terra que o vira nascer e brincar feliz”. Nesta passagem, e em outras, é evidente que Gomes perscruta, em cada poema, a marca de que havia algo da vida familiar na produção de Castro Alves. E, mais uma vez sublinhamos, a forma de Gomes comprovar isso seria com a costumeira busca pelo pormenor nos versos do poeta condoreiro, para que pudesse articular o uso de determinado vocábulo ou imagem da terra a sua experiência pessoal.

Gomes apresenta, ainda, a crítica que Mário de Andrade faz em *Aspectos da literatura brasileira*, a Castro Alves, quando o paulista coteja a paisagem de Fagundes Varela à do poeta baiano. Segundo Mário de Andrade, se aparece uma cascata em Varela, esta seria um mistério psicológico, já em Castro Alves, uma pobre realidade. A crítica ao conterrâneo não agradaria, de todo, a Gomes que, embora concordasse com Mário de Andrade de que aquele poeta empobrecera os temas paisagísticos ao envolvê-los em uma realidade ligada, rigorosamente, à “exterioridade visual”, demonstrou ser contrário à posição do crítico paulista sobre um determinado aspecto⁴⁷⁶. Não era a primeira vez que Gomes, ao citar estudos de Mário de Andrade, marcaria com uma adversativa a posição deste: “Mas, quando Mário de Andrade alude às ‘palavras sem fluidez’ de Castro Alves não levava em linha de conta as incomparáveis transposições poéticas de *Sub Tegmine Fagi* e outros poemas, onde o imaginário supera francamente o visual”⁴⁷⁷.

Há intolerância de Gomes aos críticos que, segundo o próprio, não perceberam a delicadeza e a simplicidade dos sons da natureza decantados por Castro Alves: “Um de seus críticos unilaterais viu nele apenas um simples poeta condoreiro servido pelo arsenal de rimas campanudas. É que, aturdida pelo fragor de tão soberba sinfonia, a crítica de ouvidos moucos não percebeu o que havia de tão frágil e delicado nesse barulho sonoro”⁴⁷⁸. Assim, Gomes citaria, em trabalho minucioso, diversos poemas de Castro Alves reveladores de um retrato do sertão para mostrar que, em seus versos, não existiam somente as rimas retumbantes, alvo dos

⁴⁷⁶ “Se ele (Varela) fala numa braúna é braúna mesmo. Exigências lógicas da nomenclatura, palavras sem fluidez. [...] Assim a cascata de Varela é um mistério psicológico que interessa desvendar, ao passo que a braúna de Castro Alves é uma pobre realidade. Mário de ANDRADE, *Aspectos da literatura brasileira*, 1943.

⁴⁷⁷ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 39-40.

⁴⁷⁸ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 40.

desdêns dos críticos, mas também: o homem do campo, a sertaneja, a terra ao meio-dia, um crepúsculo, o sossego do mato, o sussurro de um bicho espavorido, o susto das rolas e a malícia dos bem-te-vis, a casinha de sapé. Além de diversos outros aspectos, recheados estes por uma natureza diversa daquela que a “crítica de ouvidos moucos”, segundo ele, não revelara.

4.5.3.2 Crítica imagética: Castro Alves e as imagens do movimento

Castro Alves sempre foi um protegido nas lides baianas, quiçá ainda hoje, e os ataques a qualquer aspecto de sua poesia eram recebidos com revide instantâneo. Tanto que, no ensaio seguinte, Gomes continuará seus estudos sobre Castro Alves, introduzido com uma ressalva à crítica⁴⁷⁹. Aquela atitude de grupo, muitas vezes reveladora de um regionalismo tacanho, poderia ser uma tentativa de um *tradicionalismo dinâmico*, de se preservar os eleitos de um cânone que não poderiam ser questionados e cuja interpretação não estaria isenta das paixões comuns de uma fronteira local.

No ensaio “As imagens do movimento em Castro Alves”, o crítico baiano trataria dos perigos da discriminação da poesia de Castro Alves, já que vários eram os caminhos para a sua compreensão, ao contrário da tendência de muitos, assinalara Gomes, em rotular apenas um deles, como, por exemplo, a poesia da fase condoreira. Em uma passagem da análise do crítico, podemos, mais uma vez, verificar a sua preferência:

Vários caminhos podem levar à compreensão de Castro Alves: o da mensagem cívica ou social sobreleva todos os outros, para os que nele querem buscar o homem de ação. Uns, preferem o lírico da ternura, e não me envergonha estar entre eles; outros, o condoreiro de rimas campanudas; e

⁴⁷⁹ “Incriminando-se Castro Alves por ausência de mistérios, quer-se, com isso, submeter um épico arrastado a todos os excessos pelo romantismo a uma escala que não lhe é própria de maneira alguma. Quer-se, enfim, exigir dele o que escapava francamente à órbita de suas volições de condor: a poesia pura. Esta é que permitiria o clima hermético, a penumbra, os meios tons, a subjetividade, que se procura erradamente em Castro Alves. Era ele sobretudo um visual, voluptuosamente empolgado pela intensa claridade dos trópicos [...] E quaisquer que sejam as suas limitações, em consequência disto, Castro Alves tem que ser julgado em si mesmo e não por qualquer preconceito exclusivista de escola de sua natureza”. Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 45.

outros enfim o político, o profeta da revolução, sem fazerem caso da qualidade de seus versos (GOMES, 1953, p. 46).

Se o lírico é o da preferência do crítico, este não deixaria de fazer uma ressalva, em outro momento do ensaio, a respeito daqueles que valorizavam o cunho político da poesia de Castro Alves e aqui vale registrar, pois demonstra a recorrente rejeição de Gomes àquele aspecto: “Toda ela [a poesia] é uma sugestão palpitante de vida que se irradia por todos os meios, e não somente em função de um idealismo moral ou político, como se tem procurado fixá-la, restringindo-a à esfera de uma efusividade messiânica” (GOMES, 1953, p. 47).

Dedicar-se, portanto, a apenas um daqueles elementos reduziria, segundo o crítico, o entendimento de outras dimensões do poeta: “E o poeta integral, aquele que está no centro de todos os movimentos do homem inquieto e destemido, solicitado pelas mulheres e pela tribuna pública?” (p. 46). Assim, para o analista, a unidade seria um elemento importante para a interpretação de sua poesia⁴⁸⁰, pois somente a “soma dos vários Castro Alves que assegura a permanência daquele único e fascinante poeta que, sem irritar ninguém, pôde vangloriar-se: ‘Posteridade, és minha!’” (p. 46).

Para fundamentar a sua análise sobre a vitalidade do poeta, valorizando a correspondência entre o espacial e o psíquico, o crítico recorreria a teóricos como Ortega y Gasset e Dilthey, este com base em Aristóteles. Isso para indicar que a poesia de Castro Alves estava em sintonia com a experiência vivida, tal como registrado no ensaio anterior, em que o crítico associa a presença da natureza sertaneja a dados da vida do poeta romântico⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ “Que é que estabelece a sua magnífica unidade? A ação, no sentido aristotélico deste termo, relativamente à poesia. Mas, acontece que, quando se fala nisso, o que se tem em mente é exaltar a vocação revolucionária de Castro Alves, refletida em seus versos candentes de combate e reivindicação social. O impulso romântico seria outro elemento de ação, vamos dizer automático. Porém, quando tudo fosse investigado nesse particular, algo ficaria pairando sobre as metáforas e as imagens com que a retórica do “romantismo convulsivo” o ajudou a levantar as suas mais ousadas construções: aquela prodigiosa mobilidade que vinha nele de legítima euforia vital”. Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 46.

⁴⁸¹ Eugênio GOMES, 1953, p. 46-7: “Porque, a correspondência entre o espacial e o psíquico em sua poesia resulta às claras daquela dilatação – a que aludiu Ortega y Gasset – da personalidade íntima, fazendo-a irradiar em todas as direções, em detrimento naturalmente de sua concentração interior. Mas, se como quer Dilthey, à raiz do pensamento de Aristóteles, a base de toda verdadeira poesia é a vivência, a experiência vivida, com os elementos de toda espécie que entram em relação com ela, como condenar Castro Alves por ter obedecido a esse imperativo irrefutável de sua própria existência?”

Associa, assim, àquele imperativo de uma vida dinâmica e da errância do poeta à constante presença de imagens também dinâmicas em sua elaboração poética.

Portanto, diante desse argumento, Gomes busca aquelas imagens, transcreve estrofes, contempla a escolha lexical para indicar as que dariam ideia de movimento em Castro Alves. O crítico observa que, ao contrário de Álvares de Azevedo, criador de uma “estética da morte” e inclinado às coisas estáticas, Castro Alves valorizaria a estética do movimento, da mutabilidade⁴⁸². Como é do feitio de Gomes, este tentará diminuir o grau dado por muitos críticos à poesia classificada como política ou de cunho moral, para ressaltar o que ele chama “o dinamismo do espírito do poeta”, não apenas do lado formal ou temático, mas do movimento⁴⁸³. Desta maneira, ele sugere o estudo da poesia de Castro Alves pela recolhida das imagens, já que estas revelariam a mobilidade presente em sua obra.

Eugênio Gomes não só sugere, como o faz, assinalando as metáforas em diversos versos transcritos para determinar a força do movimento na poesia de Castro Alves. Alguns poemas recolhidos pelo crítico mostram a recorrência de imagens representativas do movimento e da liberdade, símbolo da preferência do poeta condoreiro: a asa.

*Viajar! Viajar a brisa morna
Traz de outro clima os cheiros provocantes.
A primavera desafia as asas,
Voam os passarinhos e os amantes... (“Aves de arribação”)*

*...Como treme
No sono asa de pombo, assim tremia-lhe
O ressonar. (“Um raio de luar”)*

Meus amigos! Notai... bem como um pássaro

⁴⁸² Eugênio GOMES, 1953, p. 47: “Como Shelley, Castro Alves estava certo de que nada é mais durável que a mutabilidade: *‘Nought may endure but Mutability’*...”.

⁴⁸³ “É realmente a poesia de Castro Alves como um corpo jovem, jovem e varonil, sempre em ação, sempre em movimento. [...] Sem a compreensão disto talvez não se possa atinar com o segredo de sua superioridade sobre as modas literárias. Não é apenas a beleza formal que lhe assegura essa vitalidade. Nem os temas, embora alguns deles correspondam às mais nobres aspirações latentes de qualquer época. É sobretudo pela força dinâmica que o espírito de Castro Alves, fazendo-os repassar pelo sopro da vida ao ar livre. Isso é o que se depreende a um estudo mais demorado de suas imagens, quando se observa que as suas vivências mais poderosas eram aquelas que só podiam ser traduzidas em imagens do movimento”. Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 47.

O coração do morto volta ao ninho!... (“Quando eu morrer”)

Aliado a este aspecto intrínseco à obra, Gomes novamente apresenta o lado biográfico para explicar que a presença do movimento, muitas vezes, sucedeu-se não como retórica do romantismo. Para o analista, “corresponderia às suas vivências de gênio prófugo, ora ao sul, ora ao norte, em incessante e febril mobilidade”⁴⁸⁴. Assim, mais uma vez recorrendo ao registro das metáforas e símiles, Gomes procuraria demonstrar o dinamismo da poesia do escritor analisado:

O senso dinâmico de Castro Alves era um índice de seu extraordinário poder dramático, revelado em tantas composições, às vezes incidentemente.

[...]

Quando Castro Alves disse, noutro poema: “o sangue galopava-me as veias”, não criou uma imagem tão ousada; querendo, porém, descrever o calafrio recorreu a um símile imprevisto:

*“Qual murzelo do penhasco à borda
Empina-se e cravando as ferraduras
Morde o escarcéu;
Um calafrio percorre-lhe os músculos...”*

Será uma imagem de gosto duvidoso, mas é certo que exprime aquele senso de movimento, levado embora a uma amplificação extravagante (GOMES, 1953, p. 48).

O crítico acrescenta, ainda, que, paralelo ao uso de símiles, em versos nos quais aparentam ter quietude e calma, determinadas imagens dão a surpresa da mobilidade e do sono; assim, Gomes recolhe cinco versos para revelar o dinamismo contraditório daquela. Novamente o analista associa a criação do poeta a um momento particular da vida deste e, mais uma vez, não há como deixar de notar uma ingenuidade na análise do crítico.

[...] Observa-se que, embora o poeta esteja a desejar esse bálsamo para as suas atribulações, somente idealiza o sono em movimento e até lhe pede que

⁴⁸⁴ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 47-8.

o faça erguer-se prontamente assim que sua amante adormecida abra os olhos...

*“Mas quando, ao brilho rútilo
Do dia deslumbrante,
Vires a minha amante
Que volve para mim,
Então ergue-me súbito...”*

Enfim, o sono é mostrado como um agente ativo que, cautelosamente, pela noite a dentro, vai espremendo aqui e ali as suas dormideiras... É uma imagem dinâmica do “irmão da morte” (GOMES, 1953, p. 49).

De “O hóspede”, Gomes também indica o dinamismo dos termos usados pelo poeta para dar o impulso da estética do movimento:

*Quando a fanfarra tocas na montanha
A matilha dos ecos te acompanha
Ladrando pela ponta dos penedos*

“Fanfarra”, “matilha”, “ecos”, “tocas”, “ladrando” seriam as escolhas do poeta para garantir a vivacidade dinâmica, o barulho, o som. A ausência de elementos estáticos, dissonantes à experiência de vida de Castro Alves, permite atribuir a esse poeta a característica de ave errante e, mesmo diante de um tema que daria aquele tom da imutabilidade, como a morte, para Gomes aquele poeta conseguia garantir o ritmo da vida. Uma estrofe de “Quando eu morrer...” exemplificaria isso:

*Companheiro! Uma cruz na selva corta
E planta-a no meu tosco monumento.
Da chapada nos ermos...(O qu'importa!)
Melhor o inverno chora... e geme o vento,
E Deus para o poeta o céu desata –
Semeado de lágrimas de prata!...*

Desta forma, a morte, que poderia ter valor estático, na poesia de Castro Alves ganharia outra dimensão, por vir associada a termos indicadores da ideia de movimento, seja com a conspiração da natureza, seja com a escolha de verbos que possibilitam o espetáculo da mutabilidade: cortar, plantar, chorar, gemer, desatar, semear. A partir dessa constituição, o crítico observaria que este espetáculo seria “símbolo também da existência, efêmera e ardente como um meteoro...” do poeta. Gomes mantém, com isso, o seu argumento alinhavado, já que objetiva entrelaçar a obra de Castro Alves a sua experiência de vida.

Assim, com o registro de estrofes de poemas, o crítico delineia um estudo de cunho estético, com a busca de imagens específicas para, a partir daí, dar amplitude à compreensão da obra. Entretanto, percebe-se que o critério de estudo não atende ao geral, visto que acaba por desprezar outras dimensões da obra para cair no parcial, no detalhe, na especificidade de imagens em movimento. Gomes na verdade se trai, já que, inicialmente, criticara, acertadamente e como pontuamos, a tendência de análises de caráter particularista da obra de Castro Alves, mas sem conseguir, em seu ensaio, superar essa tendência.

4.5.3.3 Crítica genética

Além do estudo detalhado do uso de determinadas imagens em obras literárias, conforme vimos na parte anterior, também Gomes privilegia a crítica genética. Um exemplo desta é a análise que Gomes, no livro *Visões e revisões* (1958), faz de um rascunho de Castro Alves.

Intitulado “O esboço da *Ode ao dois de julho*”, o ensaio revela um estudo de confronto do rascunho com a versão definitiva, com observações sobre alterações de termos, rasuras, entre outros elementos, assim como o crítico fizera com *O Ateneu*, de Raul Pompéia, ao cotejar manuscrito e versão definitiva. Quanto a este tipo de cotejo, apreendemos, a partir da observação introdutória do ensaio de Gomes, como o caminho ainda estava incipiente, no final da década de 1950, sobre esse ato:

Não se costuma dispensar, entre nós, nenhuma atenção especial a rascunhos de poesias, mesmo de autores consagrados. As obras completas, já editadas, em regra, assinalam somente as variantes, quando ocorre serem confrontadas as diferentes cópias de uma mesma poesia. Mas, em tais casos, geralmente, a construção já se apresenta completa e íntegra, de modo que não se pode ter a impressão direta da operação mental que acompanha o *fiat* criador. Naturalmente, é raro os autores conservarem ou deixarem ver os rascunhos de seus versos. São os ‘andaimes do edifício’ que Olavo Bilac aconselhava a ocultar as vistas... (GOMES, 1958, p. 69).

Gomes mostra a necessidade de se conhecer aqueles “andaimes do edifício”, já que explicariam algumas escolhas ou exclusões das obras de poetas. Os tateios em busca de determinada forma, afirma acertadamente o crítico, possibilitam revelar a gênese e o andamento mental das suas ideias. O gosto de sondar esse processo de elaboração da obra condiz com a preferência do analista baiano em debruçar-se sobre o aspecto formal do fenômeno poético, em detrimento de investigações de fatos extraliterários. Assim, a análise dos esboços seria fundamental nesse sentido porque os rascunhos, segundo o crítico, possuem “elementos reveladores de minúcias sempre interessantes do processo estético de que nasce um poema”⁴⁸⁵. Gomes tenta demonstrar que, ao contrário do pensamento recorrente dos críticos de diversas épocas, entre eles, Ronald de Carvalho, o poeta romântico não escrevia versos acalorados e retumbantes sempre de maneira momentânea, improvisada. Esses versos muitas vezes eram frutos de uma elaboração pausada, com a observância meticulosa de forma e conteúdo:

Ronald de Carvalho sentiu nesse poema [“Ode ao Dois de Julho”] a explosão de um temperamento desenfreado e cheio de ardor, mas, a análise a seguir do rascunho da Ode esclarecerá que Castro Alves não disparava em idéias e pensamentos sem ter também os seus tateios, à procura de uma forma melhor (GOMES, 1958, p. 72).

⁴⁸⁵ Eugênio GOMES, *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: MEC, INL, 1958, p. 69.

Para ratificar aquela necessidade de análise do processo estético do poeta, Gomes descreveria o rascunho, revelando todo o aspecto formal do manuscrito de Castro Alves. Detalharia, também, as substituições realizadas pelo poeta para melhor narrar a luta, em 2 de julho, dos soldados baianos para a expulsão das últimas tropas portuguesas e que configuraria, de fato, a independência.

O crítico trabalha o ensaio sobre a ode de Castro Alves, entremeando com os estudos de escritores sobre o poeta: ressalvas de Joaquim Nabuco⁴⁸⁶ sobre a inspiração daquele; realces de Alberto de Oliveira e Agripino Grieco sobre a quarta estrofe da Ode; opinião de Ronald de Carvalho sobre o improviso dos versos de Castro Alves; enganos de Afrânio Peixoto na organização das *Obras Completas* do poeta. Assim, a presença desses escritores no texto vem ora para ratificar uma posição, ora para discordar de alguma leitura por Gomes considerada enviesada.

Em posse do manuscrito, primeiramente Gomes indicaria a sua materialidade: “O rascunho consiste em duas folhas escritas ou antes rabiscadas lado a lado, a lápis e a pena; a primeira, apresentando duas rubricas do poeta, a lápis, e, também assim, no verso, três cabeças desenhadas” (p. 73). Logo em seguida, o analista interpretaria a representatividade destes desenhos, de maneira pueril, supérflua; enfim, transparece uma análise forçada: “Tudo isso era mero devaneio do estudante que procurava descansar o cérebro agitado pela idéia de escrever mais uma ode sobre os heróicos feitos de sua província, divertindo-se em fazer tais garatujas” (p. 73). Gomes justifica a recorrência deste fenômeno dos rabiscos, informando ser universal, já que manuscritos de escritores como Dostoiévski também apresentavam tais traços, indicadores estes de suspensão temporária do processo criador. Gomes ainda desdobraria aquelas suposições, superficiais, complementando que “os três perfis desenhados pela mão de Castro Alves, nesse rascunho, seriam, talvez de colegas e lentes, surpreendidos numa sala de aula, porque o poeta compunha seus versos também nesses lugares, enquanto o professor dissertava sobre algum ponto desinteressante” (p. 73).

⁴⁸⁶ Eugênio GOMES, 1958, p. 81: “Neste ponto [supressão de uma estrofe], tinha razão Nabuco. Castro Alves depois de ter alcançado o sublime procurava exceder-se e a inspiração já o não acompanhava. Havia dado realmente o máximo”.

Após os informes sobre a materialidade do documento, o analista se atém a elaboração do poema propriamente dito, iniciando com o título, grafado simplesmente como “Dois de Julho”, e com a primeira estrofe que parecia estar, segundo ele, já concebida no espírito do poeta, por não possuir nenhuma substituição ou cancelamentos. Em seguida, revela as estrofes que possuíam as alterações e aqui transcrevemos como forma demonstrativa do esforço de Gomes na tentativa de descrever com fidelidade o documento:

A segunda estrofe não saiu tão prontamente como a anterior. O primeiro verso rabiscado: “Era aquela pergunta que pairava...”, sucedem-se isoladamente as palavras: “Por circo”, com as quais a imagem de circo romano, finalmente aproveitada, roçava a asa fugitiva na imaginação febril do poeta, e mais:

*A noite... A selva, o monte, os astros debruçados...
Naquele anfiteatro gigantesco...
Novo circo de Roma...Era o combate...*

Riscando, porém, cada uma das linhas, até aqui, continuou o poeta, em suas novas tentativas:

*Ai naquele sudário tão gigante
Que dir-se-ia arrancado ao firmamento...
Um dos gigantes da vitória ao grito...
Tinha de ir se enrolar em breve lá.*

Dois breves traços horizontais no espaço em branco, e prossegue:

*“Pen... Espetáculo gigante (cancelado) circo enorme
Da antiga Roma lutadores novos
Era (cancelado) Ferro a ferro batiam-se dois povos.*

Outro espaço, um pouco maior, e novo esforço para apreender a imagem do circo de Roma que ainda parece fugir às garras do condor:

*Era um Circo de Roma... (cancelado)
Qual... Quem vencerá? (cancelado)
Debruçados do espaço a noite e ostros (sic)
Viam (cancelado) Seguiam da peleja o incerto fado...*

Nessa altura, tinha enfim Castro Alves firmado o pé em terreno mais seguro, pois, esses dois versos, com a substituição de “espaço” por “céu” e de “ostro” (mero engano proveniente da pressa de grafar as palavras) por “os astros”,

são os que abrem a segunda estrofe da Ode. Faltava configurar no quadro a imagem do circo, e seguiram-se as palavras: *Qual de Roma no circo rebolcado...Por circo....* Mas, ainda uma vez, a imagem não se completa, e o poeta riscou-as, escrevendo a seguir:

*Ao clarão da metralha avermelhado
Do vasto anfiteatro da amplidão...
Por circo... a terra de um país enorme.*

Neste ponto, sustaram-se as tentativas, através do rascunho, para a composição da segunda estrofe, a qual em definitivo recebeu a seguinte forma:

*Debruçados do céu... a noite e os astros
Seguiam da peleja o incerto fado...
Era a tocha – o fuzil avermelhado!
Era o Circo de Roma – o vasto chão!
Por palmas – o troar da artilharia!
Por feras – os canhões negros rugiam!
Por atletas – dois povos se batiam!
Enorme anfiteatro – era a amplidão!*

(GOMES, 1958, p. 74-6).

Gomes mostra, assim, passo a passo, os tateios do poeta, os versos cancelados, para dar, após a demonstração do rascunho, o compósito final da estrofe. Discute ainda as alterações da terceira, quarta e quinta estrofes, indicando as mudanças ocorridas após aquele esboço e melhorias de versos e metáforas após as modificações⁴⁸⁷. Gomes procura mostrar com o confronto que o borbulhar do gênio não era tão espontâneo como era comum dizer, revelando o árduo trabalho de elaboração formal do poeta baiano.

Neste trabalho de comparação do rascunho, percebe-se que Gomes, na busca da disposição coerente dos versos e estrofes, mostra seriedade no trato com o documento. Para indicar duas tentativas de elaboração de uma estrofe, o analista descreve-as em seu ensaio:

Segue-se outra tentativa de fixação da ideia, já agora em demanda de um fecho à altura de tão significativo e formidável acontecimento. O lápis

⁴⁸⁷ Eugênio GOMES, 1958, p. 76-9.

nervoso recomeça a faina de acompanhar os vãos de um pensamento criador e grafa:

*Eras tu que entre gládios bipartidos
Entre os trapos (linhas canceladas)
Eras tu que cingindo o gládio roto...
E uma bandeira rota erguendo aos ares...
Dos mártires sublimes aos milhares
Fazias teu sublime pedestal...
Eras tu que te erguias radiante
Eras tu que brandias a bandeira
Condecorada e rota pela guerra...
E além dos morros da Columbia terra
Tu cujo pedestal eram pirâmides
Formadas dos cadáveres dos bravos...*

(GOMES, 1958, p. 78-9).

É perceptível que o comentário do crítico, que precede essa estrofe, revela a admiração pelo combate. Admiração do chamado heroísmo das tropas da Bahia transmitida a gerações de baianos que ainda hoje se referem ao combate como “significativo e formidável acontecimento”. Certo que Castro Alves imortalizou este acontecimento e, para um poeta aclamado pelas lides baianas, a sua “Ode ao Dois de Julho” perpetuaria aquele arrebatamento. Ao poeta também é reservada a insigne de admiração não apenas pela ode patriótica, mas em toda a relação de sua vida agitada com a obra explosiva e que, por isso, comumente passou a ser chamado gênio pelos críticos baianos, pelos seus “vãos de um pensamento criador”.

Retomando àquela citação do rascunho, sobre a elaboração do “formidável acontecimento”, Gomes informaria que:

Não era ainda a estrofe. Esta surgiu de uma nova tentativa, embora não cabalmente:

*Eras tu que com os dedos ensopados
No sangue dos avós mortos na guerra
Livre sagravas – a Columbia terra...
E em sangue batizavas o porvir
E ungias do porvir a geração
Tu que erguias – subida na pirâmide*

*Formada pelos mortos de Cabrito
Um pedaço de gládio no Infinito
Um trapo de bandeira n'âmplidão.*

Quem cotejar as duas estrofes – a do rascunho e a do texto definitivo – verá que, salvo pequena alteração, para melhor no 4º verso, a estrofe saiu realmente acabada à segunda tentativa de elaboração (GOMES, 1958, p. 79-80).

Esta última afirmação de Gomes virá seguida da discordância em relação à ordem que aparece na compilação das obras completas do poeta, organizada por Afrânio Peixoto. Após indicar que o manuscrito possuía um visto deste, “que costumava assinalar assim as peças consultadas para a edição das Obras Completas”, Gomes registra o engano do seu conterrâneo. Segundo o ensaísta, o organizador transcrevera uma estrofe que fora comunicada pela irmã do poeta, D. Adelaide Castro Alves Guimarães, como o fecho do poema:

*Povo! No aniversário deste dia
Que relembra os titães amortalhados,
Sejamos lisonjeiros dos finados,
Sejamos cortesãos dos mausoléus.
Lançai os louros – esta esmola enorme!
Na campa dos heróis... na Eternidade!...
Moços! Cantai na terra a Liberdade!
Povo! Cantai os mártires nos céus!*

Este parece ser aquele exemplo que o povo baiano teria seguido nas lisonjas ao acontecimento de 2 de julho, conforme indicamos anteriormente. Mas, retomando a discussão de Gomes, ele informa com detalhes que essa estrofe, que tinha sido suprimida, não correspondia à parte conclusiva da Ode:

O organizador das *Obras Completas*, que teve em suas mãos o rascunho, aqui analisado, pois até deixou lá sua rubrica, incidiu em ligeiro lapso a esse respeito. A estrofe supressa não seria o fecho; era a primeira da segunda parte da Ode, conforme o mesmíssimo rascunho, onde ela aparece, escrita à pena e horizontalmente no papel, sob numeração romana (II), acompanhada de outros versos ou frases soltas que, consideradas as alterações introduzidas à margem, são os seguintes: [...] (GOMES, 1958, p. 79-80).

Em seguida, Gomes indica aqueles versos. Eles revelam uma discussão ainda recente da historiografia quanto à data representativa da Independência do Brasil: setembro ou julho. Ao se considerar que a independência de um país se caracteriza, de fato, com a expulsão das últimas tropas da metrópole, a segunda data seria a mais plausível; se se considera o início das lutas, a primeira teria seu lugar, e foi a que vigorou. O que interessa assinalar é que a discussão entre as historiografias, baiana e paulista, já naquela época de Castro Alves se fazia presente. Os versos que Gomes apresenta do manuscrito, para questionar Afrânio Peixoto, contemplam esses embates. Na estrofe que se segue, o poeta baiano, que lera pela primeira vez a Ode em terras paulistas, registraria a irrelevância desses embates entre províncias do sul e do norte:

*O Ipiranga é irmão do Paraguaçu
O 7 de setembro é irmão do 2 de Julho...
Não há glórias de províncias só
Há glórias de um povo... Por que... No testamento
Filhos do norte ou do sul...
A todos coube a liberdade...
Atos pródigos da glória
Só com uma nação gastam os heróis
O Brasil é herdeiro augusto dos heróis
E sempre que estes pródigos sublimes... (CASTRO ALVES apud GOMES, 1958, p. 81).*

Após o registro dessa estrofe, o crítico considera que a sua supressão foi favorável, por ali o poeta ter perdido a inspiração, o que revelava o cuidado de Castro Alves na elaboração de sua obra poética. E assim conclui o ensaio:

A revelação desses restos desprezados da formosa “Ode ao Dois de Julho” evidencia, porém, que, deixando de aproveitá-los, o grande poeta dava uma prova incontestável de bom gosto. O que deve confundir a crítica que prefere apontar-lhe especialmente os desregramentos e as demasias comuns à inspiração romântica (GOMES, 1956, p. 81).

4.5.3.4 Análise temática em *Prata de Casa*

4.5.3.4.1 Examinando a autenticidade de um poema

Em *Prata de Casa*, ainda relativo a Castro Alves⁴⁸⁸, Gomes discorre sobre um poema desconhecido no qual figurava a assinatura do poeta. Intitulado “Não quero outro amor”, aqui também o registramos, já que a discussão de Gomes refere-se à autenticidade do poema e, por isso, durante a análise, há a necessidade de referência direta aos versos:

*Eu não quero outro amor; não quer a abelha
Um novo scepro se o primeiro cai;
Iramaia viúva nos desertos,
Peregrina chorando – a morte atrai.*

*Eu não quero outro amor; sou como o cervo
Que a raiz encontrou do gibatan;
Ali se abriga na floresta escura,
Lá viu-o a noite, e vê-lo-à a manhã.*

*Eu não quero outro amor; não quer a paca
Mais de um caminho, procurando o rio,
Ali a espera o caçador malvado,
Ali ferida, soluçou, caiu.*

*Eu não quero outro amor – sou como o índio
Que caminha buscando a Taracuá:
Afeito ao fogo da escolhida planta
Vai andando e rejeita o Biribá.*

*Eu não quero outro amor, não quer a planta
Outra seiva, outro sol, estranho chão:
Não cresce longe, mas definha e pende
Amando o sol que encubara o grão.*

⁴⁸⁸ Eugênio GOMES, “Poema atribuído a Castro Alves”, *Prata de casa*, 1953, p. 51-4.

*Eu não quero outro amor: sou como a seta
Que num vôo somente corta o ar;
Se perde o golpe tomba logo inerte
Entra o índio sem caça o tijupar.*

*Eu a vítima fui da seta ervada,
De plumas verdes, venenoso fio;
Mas não quero outro amor, ajoelho e beijo
O pó da campa que este amor abriu.*

*Porque eu sou como a abelha que rejeita
Um novo sceptra se o primeiro cai;
Iramaia perdida nos desertos peregrina, chorando a morte atrai (CASTRO
ALVES apud GOMES, 1953, p. 51-2).*

Gomes informa que esse poema constava na coletânea de recitativos de Veríssimo Bonsucesso⁴⁸⁹ que lhe caíra em mãos em 1943. Segundo o crítico baiano, mesmo tendo percebido a inferioridade dos versos, ele resolvera passar o poema para que Afrânio Peixoto analisasse a sua autenticidade. Gomes registra trechos da carta-resposta em que seu conterrâneo agradece o envio do recitativo, bem como dá o seu parecer sobre a legitimidade dos versos. Uma ironia perceptível no ensaio é quanto à justificativa de Gomes em enviar para Peixoto o poema – “dei-me pressa em passá-lo a uma grande autoridade sobre a vida e a obra de Castro Alves” – e a sua posterior rejeição do parecer quando o recebera. Não seria a primeira vez, como observamos no subtítulo 4.5.3.3, que Gomes apontaria as possíveis incongruências ou lapsos do seu conterrâneo. Talvez pelo fato de que, assim como Peixoto, ele também se enveredara nos estudos críticos e divulgação da obra do poeta romântico e, como era comum à época, os ciúmes existiam, com cada um se valendo de autoridade única referente a seus objetos de investigação.

Mostraremos, pois, as ressalvas de Afrânio Peixoto e os contrargumentos de Gomes. O parecer do primeiro foi negativo, embora deixasse, no final deste, o sabor da dúvida – “Vamos ver...” – e que indicava uma possibilidade de se averiguar, com mais rigor, os versos

⁴⁸⁹ Veríssimo BONSUCESSO, *O puff das salas*, Rio de Janeiro, 1879.

atribuídos ao poeta. Eis o registro dos dois vetos que intercalaremos com as observações de Gomes⁴⁹⁰, para melhor visualizarmos a oposição deste.

1º) Não figura em nenhuma das coleções das irmãs do poeta, que tive em mãos, e **delas não devia escapar nada**⁴⁹¹ de Castro Alves... (Afrânio PEIXOTO)

[...] a impressão que deixa sua carta é a de que ele estava na persuasão de haver coligido, nos dois volumes das *Obras Completas*, todas as produções de Castro Alves e, por isso, custava-lhe admitir a possibilidade da existência de coisas inéditas ou simplesmente ignoradas, que escapara à carinhosa vigilância das irmãs do poeta. Não devia escapar nada de Castro Alves às suas irmãs, acreditava o organizador de suas *Obras Completas*, mas quem poderia assegurar que não escapou mesmo, dada a vida deambulatória e boêmia do poeta? (Eugênio GOMES)

2º) Não é **alvesiana**, pelo estilo... O nosso C. A. era **milagrosamente** elegante na propriedade das imagens e esta: “Não quer a abelha um novo sceptro (que é? não sei... será ‘sceptro’?) se o primeiro cai”... E aquelas Taracué e Biribá, e tijupar, e iramaia, etc.? Não creio ou duvido...Mas vamos ver... ‘*On ne prête qu’aux riches*’. (Afrânio PEIXOTO).

A outra objeção de Afrânio Peixoto, baseada no gosto alvesiano, com a qual repeliu o poema “Não quero outro amor”, também é discutível. Não há dúvida de que Castro Alves era “milagrosamente elegante na propriedade das imagens”, mas é inegável que cometeu pecados de mau gosto, aliás, como todos os grandes poetas, especialmente da escola romântica. Suas tentativas de estilização de temas indígenas, como os poemas “*Immensis Orbibus Auguit*” e “*A virgem dos últimos amores*”, estão incontestavelmente nesse caso (Eugênio GOMES).

Os questionamentos de Gomes referentes aos vetos são pertinentes pela fraqueza da argumentação de Peixoto e, ao expô-la, revela pontos favoráveis à autenticidade da autoria. A observação do primeiro quanto aos pecados estilísticos de Castro Alves mostramos no estudo anterior, quando discute o verso suprimido da “Ode ao Dois de Julho”.

⁴⁹⁰ As citações foram retiradas do ensaio de Eugênio GOMES, “Poema atribuído a Castro Alves”, In: *Prata de Casa*, 1928, p. 52-3.

⁴⁹¹ Não há indicação se este destaque e o outro do segundo veto foi feito por Peixoto ou Gomes, mas provavelmente, pela discussão posterior, deve ser do último.

Ainda na esteira das ressalvas aos vetos de Afrânio Peixoto, Eugênio Gomes buscava, como de costume em seu trabalho de averiguar minuciosamente os dados, um pormenor bibliográfico que, para ele, seria ponto favorável à autenticidade do poema e que teria escapado ao outro estudioso de Castro Alves.

A coletânea de Veríssimo Bonsucesso, que a inclui, foi impressa, em 1979, na mesma oficina de A. A. de Cruz Coutinho, da qual saíram entre os anos de 1875 e 1882, três obras do poeta: *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1875), aliás, acabada de imprimir na tipografia de J. d'Aguiar; *Espumas Flutuantes* (1881), em quinta edição, e *A Cachoeira de Paulo Afonso* (1882), em segunda edição⁴⁹².

Utilizando-se ainda de um informe do próprio Afrânio Peixoto, em sua organização das *Obras Completas* do poeta, Gomes relacionaria as semelhanças daquele dado à natureza da obra em que fora publicado o tal poema atribuído a Castro Alves. Ou seja, o analista averigua que, assim como “Não quero outro amor” figurara em uma coletânea de recitativos de Bonsucesso, outros poemas também tiveram publicações semelhantes: “Note-se, também, que dois poemas de Castro Alves: “Consuelo” e “Fatalidade”, foram divulgados em primeira mão numa coletânea popular de cançonetas, monólogos, lundus, etc., publicada sem data, em São Paulo, alguns anos depois da morte do poeta”.⁴⁹³

Com isto, Gomes conclui o ensaio, informando ser natural os poemas de Castro Alves figurarem em qualquer coletânea da época, cabendo apenas verificar – e isso revela mais uma vez a dúvida quanto aos argumentos dos vetos do colega – a autenticidade de “Não quero outro amor” –, repassando a outros que se interessassem a investigação. No entanto, vale registrar que, fosse para amenizar as críticas ao seu colega Afrânio Peixoto, fosse para indicar

⁴⁹² Eugênio GOMES, “Poema atribuído a Castro Alves”, In: *Prata de Casa*, 1928, p. 52-3.

⁴⁹³ O crítico ainda complementa: “[...] como registra o próprio organizador das *Obras Completas* à página 23 do primeiro volume, na primeira edição”. Eugênio GOMES, 1958, p. 53.

ideias semelhantes à posição favorável àquela autenticidade, indica na única nota de rodapé⁴⁹⁴, na última página, a observação de Theodoro Sampaio sobre o assunto:

Defendeu por fim o arguto comentarista [Th. Sampaio] o princípio, implícito em nosso artigo, de que a poesia “Não quero outro amor” poderia figurar, embora em caráter dubitativo, na obra de Castro Alves, entre as demais também litigiosas, como os versos “Menina e Moça”. E conclui, com todo o acerto: “Se isto acontecer, em nada, a nosso ver, ficará prejudicado o valioso parecer de Afrânio Peixoto, que não chegou a manifestar-se definitivamente sobre o assunto, digno, sem dúvida, das atenções dos estudiosos de problemas dessa natureza” (GOMES, 1958, p. 54).

4.5.4.2 Nota sobre Luís Delfino

Em um ensaio curto, denominando-o inclusive como nota, Eugênio Gomes discorre sobre a obra poética de Luís Delfino, sob a perspectiva temática, apreendendo desta os aspectos estilísticos e de imagem. Antes de demonstrar como tais aspectos são perceptíveis nos versos do poeta, o crítico ressaltaria a sua imaginação capaz de não se perder, inclusive, em fórmulas rígidas como o soneto. Luís Delfino, na percepção de Gomes, estava desarmado da ênfase romântica.

Com esse afrouxar os laços com aquela escola, o poeta conseguira produzir, segundo o crítico, obras com qualidade atestada, principalmente por contemplar, com abundância e fluidez, elementos sensoriais. Assim, indica como marcas estilísticas do poeta a luz, a rima e a música, além dos aspectos temáticos associados, de certa maneira, aqueles elementos, como o perfume, o líquido, a deglutição e, inclusive, o humor especificado como grotesco.

Com destaque para as imagens olfativas em Luís Delfino, Gomes destacaria as percepções evocativas em sua obra, com indicações daqueles aspectos temáticos. Um deles seria o perfume, presente, de acordo com o analista, em boa parte da produção do poeta. Assim, o crítico destacaria alguns versos para comprovar as imagens explosivas que

⁴⁹⁴ O ensaísta ainda expõe, na nota final, as acepções de alguns termos do poema, com indicação dos dicionários e etimologistas que os colheram.

fundamentavam o uso daqueles elementos. Uma das imagens evocativas, advindas das sensações táteis e olfativas, Gomes registraria com a transcrição de *In her book*:

*Ela andou por aqui, andou. Primeiro
porque há traços de suas mãos, segundo,*

*porque ninguém, como ela, tem no mundo
este esquisito, este suave cheiro.*

Gomes compara esse poema ao “Soneto de Natal”, de Machado de Assis, em dois aspectos: primeiro, assim como este, “lembrado apenas pelo derradeiro verso ‘Mudaria o Natal ou mudei eu?’”, o poema de Luís Delfino também “vale sobretudo pelo primeiro quarteto”; segundo, porque a magia evocativa seria tão envolvente que, em ambos, “ninguém repara no prosaísmo de sua forma” (1953, p. 55-6).

A incidência de imagens associadas ao perfume, que segundo Gomes seria a obsessão de Luís Delfino, é registrada, com o adendo de que aquelas apareciam, inclusive, mediante o uso de sinestesias.

*O piano aberto, e a música que lias,
Tinham ainda o odor de sua voz. (“Come in”)*

*... o cheiro da luz harmoniosa
Canta da noite à plácida calada... (“Excelsior”)*

*...e ouço-lhe à boca silenciosa
o lírio do riso, a Ilíada do cheiro (“Inquietação do Universo”)*

No poema “Fatalidade”, o perfume é evocado como a linguagem reveladora de um segredo corporal:

*Ler através do perfume,
que todo o teu corpo exala,
o que diz e pensa, e fala
o teu livro virginal (GOMES, 1953, p. 56).*

Outros exemplos pontuais do elemento sensorial em Luís Delfino são registrados, bem como os efeitos conseguidos pelo poeta ao laurear de lirismos temas arriscados, quando se refere, inclusive, aos termos anatômicos do corpo feminino. Destes, destaca um sobre a imagem da orelha da mulher amada:

*É como um lírio em maio, há pouco aberto,
cujo nítido alvor – mistério e engano –
do sangue doutra flor se viu coberto (p. 56-7).*

Com menção a esses sonetos classificados como “anatômicos”, o crítico associa-os a certo humor grotesco do poeta. Fazendo referência a Pirandello, Victor Hugor e Shelley⁴⁹⁵, Gomes indica a malícia em alguns poemas de Luís Delfino, principalmente de sua fase derradeira. Se a incidência do perfume era perceptível em um momento mais lírico, a de caráter de absorção, como líquido e deglutição, conforme o crítico aponta no início do ensaio, estaria naquela fase final.

Tal como geralmente procedia em seus estudos críticos, Gomes procura, com transcrições de versos, ilustrar aquele caráter de absorção:

I – o líquido:

Outro exemplo curioso é o do soneto *‘Il ritratti’*, onde prepondera o elemento líquido, mais usado pelo poeta em suas distorções desse gênero:

*Venci! Também numa alegria louca
Abro ebriado a minha ardente boca,
Como vai sorver todo um regato:*

*E bebo num só beijo o corpo dela;
Pois que eu a tenho, tímida gazela,*

⁴⁹⁵ “[...] não é uma coisa séria, como diria Pirandello, o seu soneto *‘A unha do dedo mínimo do pé’*, tão embebido de malícia sensual, porosa, rosardiana. [...] Shelley comparou os poetas a camaleões, mas, para classificar o nosso aedo, forçoso é recorrer a um exemplo mais famélico da escala zoológica, tal o descompasso de sua voracidade metafórica... [...]”. Eugênio GOMES, 1953, p. 57.

Doce, branca a tremer no seu retrato...

Note-se o emprego da palavra 'beber', muito frequentemente em Luís Delfino, no sentido de comer. Mostra-o ainda, dentre outros, o soneto 'Com ela só':

*Quero vê-la de modo a que ninguém me veja:
Devorá-la talvez, como se engole o Cristo!
Mas faz-me em toda parte o mesmo, e em toda igreja:
O que eu quero de certo, ó! Jesus, não é isto.
Beber o seu corpo e sangue, enfim bebê-la toda...*
(GOMES, 1953, p. 58).

II – a deglutição:

O soneto 'Andando para o infinito' é um exemplo bem típico de sua antropofagia cósmica:

*O meu amor trabalha em refazê-la
Quando o gole ou de vez a vou haurindo...
Creio que engulo estrela sobre estrela,

Feita das carnes do seu corpo lindo:
Já não me afundo em céus: – para contê-las,
Sinto o infinito em mim abrindo... abrindo...*

No soneto 'Pintura irrealizável', repete-se a deglutição formidável de Gargantua:

*Estou tão cheio como se ingerisse
o céu todo de vez no meu caminho:
Levo estrelas em mim: mas vou sozinho,
seria um louco para quem me ouvisse...*
(GOMES, 1953, p. 57).

As imagens que remetem a líquido e à deglutição apresentam, assevera o analista, um toque de “malícia sensual”, certo humor. De maneira muito rápida, Gomes não deixa de aplicar o comparatismo, associando aquele aspecto às influências sofridas:

Aliás, o ‘humour’ peculiar a Luís Delfino é um ‘humour’ grotesco, em que o próprio poeta entra de corpo inteiro, com as siderações de uma fantasia cósmica, da qual Victor Hugo o contaminara, como a tantos outros.

Para não falar em Victor Hugo, encontram-se em Castro Alves imagens cósmicas, como a do poema “O vôo do gênio” (GOMES, 1953, p. 57-8).

Após isto, Gomes marca a distinção quanto à forma da imaginação em Castro Alves – com lógica própria, mas com arrebatamento adolescente – e em Luís Delfino – a fantasia lírica casada “prosaicamente a uma rotina preestabelecida de metrificação”⁴⁹⁶. Para o crítico baiano, em Castro Alves as palavras é que dominam o seu pensamento; já em Delfino, “o poeta parece divertir-se em blefar com idéias e mitos, em que ele já não acreditava e que eram utilizadas apenas para entreter o jogo pueril do verso”. Assim, Gomes estabelece que este último aspecto é que daria o humor grotesco ao poeta, possível de ser interpretado como uma “sátira ao romantismo mais inflamado, coisa explicável em quem, tendo sido um verdadeiro liquidatário do movimento aqui no Brasil, pode ultrapassar as suas limitações e transigir galhardamente com outras escolas” (GOMES, 1953, p. 59). O avanço do poeta nesse sentido seria considerado por Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*. O autor observa que Luís Delfino não possui elos com os simbolistas da época, mas apenas no sentido de viver em “tertúlias literárias, com os boêmios” e, mesmo assim, fora ovacionado por estes como o “príncipe dos poetas brasileiros”. Entretanto, Luiz Edmundo, ao descrever a poética de Delfino, revela a transição ali presente: “É um velho lírico que tange uma velha e fatigada lira, vindo dos tempos de Casimiro de Abreu e de Gonçalves Dias, vazando em estrofes que são urdiduras muito à feição parnasiana, uma triste e açucarada alma de sonhador”⁴⁹⁷. Nesta frase percebe-se a tentativa de mostrar que o poeta transige entre Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo. Eugênio Gomes também encontraria, mediante o estudo das imagens e temas na

⁴⁹⁶ “O poema desenvolve-se [‘O vôo do gênio’] dentro de uma lógica própria e irrefutável: a da visão interior, descrita em termos olímpicos, é certo, mas com aquele entusiasmo adolescente que reabilita Castro Alves de seus desgarres mais atrevidos de imaginação. Em Luís Delfino, não, a fantasia lírica, por absurda que seja, casa-se prosaicamente a uma rotina preestabelecida de metrificação a hora certa, e, sem embargo de atingir por vezes a um clímax de grande fulguração verbal, ordinariamente, não convence.” Eugênio GOMES, 1953, p. 58.

⁴⁹⁷ Luiz EDMUNDO. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, p. 679, vol. III.

obra de Luís Delfino, elementos como a sátira e associações antropofágicas que o distinguiriam dos outros poetas românticos. Ou seja, percebera aquele momento de transição e que ultrapassava o Simbolismo naquela época recente na produção literária brasileira.

4.5.4.3 A gênese de ‘Ouvir estrelas’ de Bilac: análise de um soneto ‘enjeitado’

No ensaio “A propósito de um soneto de Bilac”⁴⁹⁸, Gomes apresenta um soneto disperso de Olavo Bilac, fora do rol dos poemas comumente divulgados pelo poeta. Antes de apresentar tal soneto, o crítico observou que uma análise estilística dos versos de Bilac revela a mecanização de seus temas. A partir disso, Gomes registraria que, primeiramente, a preocupação verbal e irrefletida do poeta, concernente à forma, empobrecera seus sonetos. Segundo, que o tom ligeiro e despachado de alguns poemas de Bilac, justificado, no olhar do crítico, pela atividade jornalística do poeta, prejudicava a excelência daquele como prosador e versejador.

Assim Gomes, destoando da recorrente aclamação da crítica sobre tudo o que aquele poeta parnasiano publicava, apontaria alguns problemas. Um deles refere-se a versos produzidos sob o calor das circunstâncias, a propósito daquela atividade jornalística repleta de sátira política e propaganda. Mas, neste sentido, o crítico não se mostra irredutível em menoscar esse conjunto, mostrando a volatibilidade da produção literária, a recepção da obra pelo leitor. Ilustrando, portanto, com Boccaccio – imortalizado pela narrativa licenciosa – e Byron – reputado mais pelas composições líricas que pelas sátiras aos críticos –, Gomes informa que a “história literária contém exemplos desconcertantes sobre as variações a que está sujeita a apreciação da obra de um autor com o correr dos tempos” (p. 62). Percebe-se, desta forma, que o crítico, recorrendo às surpresas as quais estão sujeitas a obra de um artista na posteridade, enxerga a possibilidade de Bilac ser reconhecido por um dado que o próprio analista considera menor, isto é, as produções de sátira social e política e outras distintas da sua composição lírica.

⁴⁹⁸ Eugênio GOMES. *Prata de Casa*, 1953, p. 61-4.

Outro problema que o crítico baiano aponta no ensaio diz respeito, conforme observamos inicialmente, à preocupação do poeta com a forma, devido a sua orientação estética: “[...] algumas variantes mostram [...] que o desenho formal do poema era um agregado de palavras sonoras, em que as imagens podiam ser substituídas por coisas inteiramente diferentes, sem causar a menor perturbação”⁴⁹⁹. Gomes fizera um artigo em 1942 sobre essa facilitação percebida na poesia de Bilac e, reportando àquele artigo, ratifica o que pensa sobre a fragilidade ou superficialidade na elaboração dos versos, já que a fórmula permite tudo o que for possível.

O crítico baiano acredita que só uma devassa em jornais, em busca dos poemas escritos pelo poeta, mesmo sob pseudônimo, possibilitaria acompanhar todo o caminho de Bilac para poder compreender o momento em que atinge “a relativa perfeição de seus derradeiros sonetos”⁵⁰⁰. Neste sentido é que Gomes apresenta um deles, na tentativa, segundo ele, de compreender a gênese de outros sonetos posteriores. Assim, apresenta-o dando primeiramente os informes de sua publicação: três anos antes da estreia em livro, de Bilac, ele publica em *A Estação*, no dia 30 de setembro de 1885, o soneto “Vox Dei” e que, posteriormente, não constaria entre os seus versos definitivos.

Após esses informes materiais, Gomes transcreve o poema, indicando o mérito deste por conter o germe do “Ouvir estrelas”, mas a aproximação é pouco desdobrada pelo crítico. Vejamos o que ele sinaliza após a transcrição do soneto:

*Quando o poeta – alma em flor – canta inspirado
Pelo delírio que o arrebatava e exalta,
Tudo: – as flores, a luz, as aves, a alta
Serrania, a colina, a gruta, o prado,*

*O abismo e o céu, o oceano e o sol que esmalta
A cordilheira, o rio que encrespado
Como um manto de prata desdobrado
Pelas campinas espumeja e salta;*

⁴⁹⁹ Eugênio GOMES, “A propósito de um soneto de Bilac”. In: *Prata de Casa*, 1953, p. 61.

⁵⁰⁰ Eugênio GOMES. “A propósito de um soneto de Bilac”. In: *Prata de Casa*, 1953, p. 62.

*O raio, o vento, o inseto, a águia – as sombrias
Asas nos céus amplíssimos abrindo –,
Tudo isso escuta as suas profecias...*

*Enquanto para ouvi-las e entendê-las,
Todos os anjos se debruçam rindo
Nos varandins dourados das estrelas...*

Percebe-se que realmente houve aproveitamento para a elaboração posterior de “Ouvir estrelas”, principalmente de elementos da última estrofe de “Vox Dei”, mas talvez este só servisse para esse propósito, pois a série de enumerações que se entrelaça e desemboca na “chave de ouro” enfada o leitor. Gomes percebera isso e, apesar de indicar que este processo “representa uma tentativa de inovação da técnica ainda imprecisa de Bilac: a da enumeração de vários elementos da natureza com pausas rítmicas assentando em artigos e conjunções, intencionalmente empregados para produzir efeito especial”, ele afirmaria que o poeta não conseguira dar a “plasticidade rítmica que a inovação exigia”⁵⁰¹.

Levando em conta essa análise estilística do soneto, Gomes não se furtaria, ainda, e como não é raro em seus ensaios, em apontar as influências daquele processo: Victor Hugo e Petrarca⁵⁰². Em um estudo crítico sobre os sermões de Vieira, presente em uma antologia organizada pelo próprio crítico e que analisaremos posteriormente, Gomes observaria, em nota, uma influência do pregador na constituição do soneto “Ouvir estrelas”.

“O rústico acha documentos nas estrelas para sua lavoura e o mareante para sua navegação e o matemático para as suas observações e para os juízos. De maneira que o rústico e o mareante, que não sabem ler nem escrever, entendem as estrelas; e o matemático, que tem lido quantos escreveram, não alcança a entender quanto nelas há. Tal pode ser o sermão: – estrelas que todos vêem, e muitos poucos as medem” (VIEIRA, Sermão da Sexagésima, V, apud GOMES, 1995, p. 128).

Quando publicado pela primeira vez, em jornal, o soneto “Ouvir estrelas”, de Olavo Bilac, trazia como epígrafe a frase de Vieira: “*Estrelas que todos vêem*”. Observe que a imagem, já criticada, de um ouvido “capaz de ouvir e

⁵⁰¹ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953.

⁵⁰² Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 63.

entender estrelas”, se tornará mais clara e compreensível atentando-se no sentido do verbo “entender”, que o pregador emprega mais de uma vez nessa passagem do Sermão (GOMES, 1995, p. 128).

Ao discutir o poema “Vox Dei” a partir de seus elementos constitutivos, como linguagem e tema, Gomes ressaltaria neste último aspecto a falta de originalidade na escolha temática, pois o poeta aproveitara o mito de Orfeu, “celebrado em prosa e verso em todas as literaturas” (p. 63). Mas, mesmo diante de um soneto sem novidades nos dois campos, linguagem e tema, Gomes conseguiria no confronto entre os dois poemas, estabelecer relações plausíveis para se compreender a trilha de aperfeiçoamento das composições posteriores de Bilac. Para o crítico, o “Vox Dei” era fundamental para revelar o progresso técnico do poeta, bem como para mostrar uma ideia que foi desdobrada em soneto futuro: o “Ouvir estrelas”. Vejamos, portanto, como Gomes percebe as relações intrínsecas entre poema-gênese/poema-variante:

Entre os dois poemas há relações visíveis; a começar pela atitude de escuta, naquele, o elemento passivo sendo as coisas da natureza e, neste, o poeta, que se queda a ouvir estrelas. Outra relação é a estabelecida pela frase inicial do último terceto de ‘Vox Dei’: ‘Enquanto para ouvi-las e entendê-las’, a qual desperta imediatamente a lembrança do último terceto de ‘Ouvir estrelas’:

*E eu vos direi: ‘Amai para entendê-las!’
Pois só quem ama pode ter ouvidos
Capaz de ouvir e de entender estrelas.*

Portanto, o cotejo do analista se instaura mediante o plano evocativo que ambos os sonetos reavivam na memória do leitor. Gomes ressaltaria, enfim, a relevância do “poema enjeitado” na sua condição de documento para se entender a atividade artística do poeta. Decerto, e como já dito, o soneto interessa mais por curiosidade de se observar a gênese do seu poema “Ouvir estrelas” e, mesmo assim, em um único verso de “Vox Dei” e menos pelo conjunto, caracterizado por tema sem inovação e ausência de plasticidade rítmica. Embora não possamos negar, mesmo diante de uma comparação um pouco forçada, a existência de atitude de escuta visível em ambos os poemas.

4.5.4.4 Arthur de Salles

Gomes dedicaria um ensaio a um poeta baiano que traduzira Shakespeare: Arthur de Salles⁵⁰³. Este publicava poemas em periódicos baianos na mesma época que o crítico e foi um dos colaboradores da revista modernista *Arco & Flexa*. A amizade devotada de ambos geralmente era percebida nos relatos do crítico e mesmo quando este realizava algum estudo sobre a produção poética ou de tradução daquele, recorrente era aparecer algum dado de natureza particular da relação fraterna.

No caso específico do ensaio “Arthur de Sales”, que figura no livro *Prata de casa*, aquela relação é ressaltada no intróito. O que geralmente não faltava nas referências era sobre o fascínio do amigo pelo mar e a paixão por Shakespeare, esta também compartilhada pelo ensaísta e, na verdade, sob influência daquele contato com o velho poeta baiano. E é referente ao mar que Gomes introduziria o estudo sobre Arthur de Salles, observando a tristeza deste, quando visitava o antigo lugar onde passara a infância, diante do aterramento ali feito que impedia a aproximação do mar.⁵⁰⁴ Um dado que é visível no ensaio pode ser associado à posição *tradiccionista dinâmica* de Gomes, também comungada por Arthur de Salles, ao se referir a configuração espacial da cidade: o progresso em detrimento da feição tradicional da urbes.

É um dos mais velhos sobradões [onde Artur de Sales (sic) passara a infância], a cuja soleira vinha bater antigamente o mar, no Cais Dourado, local do mais típico da Bahia, que o progresso reduziu a uma praça como as outras.

[...] Os armazéns do Porto eram a seus olhos os postos avançados da civilização, agressiva que dia a dia transformava a nossa querida urbe

⁵⁰³ Arthur Gonçalves de Salles (1879-1952). Possui cinco publicações: *Sangue máo* (1928), *Poemas regionais* (1948), *Macbeth* (tradução de 1948) e a póstuma *Obra poética de Arthur de Salles* (1973). Cf. Maria da Conceição Reis TEIXEIRA; Rita de Cássia Ribeiro de QUEIROZ. “Poesia e prosa de Arthur de Salles: sob a análise da crítica textual”. In: Aleilton FONSECA (org.). *O olhar de Castro Alves: ensaios críticos de literatura baiana*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2008, p. 140-53.

⁵⁰⁴ “O amor de Salles pelo mar vem de infância, pois o poeta passou boa parte de sua vida em uma casa próxima ao Cais Dourado. Assim, há uma vasta produção com poemas de temáticas do mar.

arrastando-lhe as igrejas, os solares tradicionais, e até o mar que vinha bater junto das casas (GOMES, 1953, p. 65).

E é pelo influxo do mar que Gomes apresenta a atividade artística de Arthur de Salles, articulando-a com dados biográficos. Segundo o crítico, após perder aquele mar, o poeta encontrara outro na Vila São Francisco, no Recôncavo Baiano, onde fora trabalhar e cujo mar buliçoso e verde recheara a sua imaginação em atitude contemplativa e que possibilitara que ele, nas palavras do amigo e com uma dose de exagero, enriquecesse “a literatura brasileira com alguns dos mais belos poemas marinhos que já se escreveram neste lado do Atlântico”⁵⁰⁵.

Ainda no itinerário biográfico de Arthur de Salles, Gomes insere em seu relato um dado histórico, mas sem desdobrar motivos e posições:

Com a revolução de 1930, interrompeu-se abruptamente aquele idílio, e o poeta viu-se transferido com a escola rural, em que ensinava, para longe do ‘salso elemento’. E foram necessários muitos anos para que voltasse a residir em Salvador, restituindo-se finalmente às praias de seu mar natal (GOMES, 1953, p. 66).

O ensaio de Gomes é, na verdade, uma apresentação de seu amigo poeta que, embora atuante na Bahia, não era conhecido em outros espaços. O crítico indica seu trabalho de tradutor de Shakespeare, principalmente da obra *Macbeth*. Associa a concentração de Arthur de Salles a esta peça a um fato particular: a perda de um filho. Assim, continua o ensaísta, o tradutor-poeta, marcado pela tristeza e isolado na solidão de um convento próximo a uma escola rural onde trabalhava, possuía a predisposição para realizar tão difícil empresa. Mas Gomes informa a paixão de Arthur Salles pela obra de Shakespeare desde a época que se conheceram, em 1922. Registra, assim, o processo do poeta na tradução de *Macbeth* e as dificuldades de elaboração e de publicação, desse trabalho e de outros. Para Gomes, a atmosfera de tragédia de *Macbeth* possibilitou ao poeta o nascimento do poema dramático

⁵⁰⁵ Eugênio GOMES, “Arthur de Sales”, *Prata de casa*, 1953, p. 66.

Sangue mau, escrito entre 1924 e 1925. É neste que o crítico fica centrado no ensaio e, como de costume, primeiramente fornece os dados materiais da obra:

E, tal qual o livro de estréia [*Poesias*], foi publicado pela Imprensa Oficial do Estado, com a mesma apresentação gráfica de um relatório de repartição pública. A segunda edição, lançada poucos anos depois, em 1936, não lhe deu ainda vestidura condigna. Uma e outra parece terem circulado apenas na Bahia (GOMES, 1953, p. 67-8).

Em seguida, aponta o aspecto temático que explicaria o título: “O poema inspira-se numa superstição muito generalizada, no Recôncavo Baiano, da influência fatalista do sangue, dito “sangue mau”, sob cujo efeito negativo a adversidade resulta inevitável” (p. 68). A essa credence comum em terras baianas, Gomes relataria a ação dramática, apresentando ao leitor basicamente o substrato do poema e sem permitir a curiosidade, se este era o propósito de divulgação, necessária ao leitor. Após a resenha, transcreve algumas passagens do poema, nas quais o pescador, vítima do “sangue mau” da companheira, relata os sofrimentos durante o casamento, como foi abandonado por ela, o juntar-se a outra mulher e, com isso, o reencontro com a sorte. O passado seria mero elemento de recordação para relatar a um parceiro de pescaria:

Aqui no mesmo ofício
de mexer mar e lama. Esperando a maré.
Andei de rastro mas agora estou de pé.
Um mal, que tudo arrasa,
muito tempo morou dentro da minha casa...
E eu fiquei: como Job, arrasado na vida.

[...]

Primeiro,
Espedaçado, ali, nas pedras, meu saveiro.
E depois, lá se foi a saúde perdida.
As canoas que tinha,
as redes, tudo foi se acabar na mezinha.
E a doença me roendo e o azar me acompanhando,
E a miséria batendo à minha porta, espiando,

Com vontade de entrar. Sangue mau, meu amigo,
sangue mau da mulher. O maior inimigo...
fogo que esturricou toda a minha fortuna,
e quase me esturrica a vida...

A escolha de alguns termos – “roendo”, “espiando”, “esturricou” – nesse trecho sinaliza certa sintonia com as apropriações do Modernismo, no uso menos formal do trato linguístico, bem como uma preocupação em privilegiar temas próximos à realidade local, como a superstição do Recôncavo Baiano sobre o sangue ruim. Mesmo com a presença desses elementos, porém, o resultado não traz o impacto, com a monotonia de um final feliz. Mas seja pela amizade de longa data, seja pela tentativa de divulgar o poeta em outros espaços, não se pode deixar de notar, a partir daqueles versos escolhidos pelo ensaísta, que os elogios finais de Gomes, no ensaio, são demasiados. Claro que na produção poética de Arthur de Salles, dizer que a recorrência do tema do mar é evidente, ou a principal, não há dúvida. Mas informar que, caso o poeta fosse reconhecido, “quando se falasse em poetas do mar, no Brasil, o nome do admirável poeta baiano havia de ser proferido entre os primeiros”, não deixa de ser um exagero de amigo. O tratamento do tema e da linguagem, apesar de nesta se perceber ensaios de ruptura com o passadismo, é feito sem sobressaltos. Logo, no plano da composição poética, Arthur de Salles deve ao seu companheiro de discussão de Shakespeare e do mar, as seguintes palavras:

Não conheço melhor animatografia da vida e do ambiente marinho do nosso litoral, em nossa literatura, do que aquela que Arthur de Sales conseguiu realizar em seu poema. E, não obstante, se afirmássemos que “Sangue mau” permanece inédito, pelo menos para a maior parte do país, não diríamos coisa absurda (GOMES, 1953, p. 69).

E, mesmo após seu contrerrâneo ter escrito tais palavras, nesta época provavelmente uma homenagem ao amigo morto recentemente⁵⁰⁶, a superstição do “Sangue mau” parecia ter acompanhado o poeta pós-morte, mantendo-o ainda, fora da Bahia, desconhecido. Em outras

⁵⁰⁶ Nas correspondências expedidas por Eugênio Gomes, quando diretor da Biblioteca Nacional, há no ano de 1952 um telegrama de condolências à viúva de Arthur de Sales. “Correspondências 66, 1, 001, n. 012”. BN: setor de manuscritos.

regiões seu nome, em algum momento, fora lido nesse ensaio do dileto amigo que, pelo teor, tinha realmente o propósito de divulgação e homenagem. E nada mais justo, afinal, a amizade valeria a Gomes o aproveitamento temático do mar em *Moema* – e a herança da paixão por Shakespeare.

4.5.4.5 O mundo das sereias

A primeira parte de *Prata de Casa* é finalizada com um ensaio sobre a presença do tema das sereias em alguns poetas⁵⁰⁷. Abrindo com uma epígrafe de D. H. Lawrence, escritor ao qual Gomes dedicaria um livro com o seu nome, ele expõe a relação água/mulheres nuas com os símbolos que advêm do mundo das sereias, desde Ulisses até poetas como Oscar Wilde, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardozo.

Do escritor inglês, D. H. Lawrence, ele destacaria o subterrâneo das metáforas, muitas vezes usadas, segundo o crítico, de maneira “estouvada” em versos como:

*...antras vadias como moças nuas,
brincando de esconder nas bocainas.*

Nessa associação de antras e moças nuas, Gomes acredita que o poeta, pretendendo ultrapassar a símile e distanciar-se da retórica como ornato, acaba perdendo-se nos desvãos do deslumbramento.

O que importa, para Gomes, no ensaio “O mundo das sereias...”, é mostrar como o tema de mulheres nuas, a banharem-se, está diretamente ligado a símbolos como o da sereia. De Drummond, ele observa, por exemplo, o encanto do tema que se perpetua, embora a ferrugem do tempo pareça a tudo desgastar:

Bem, forçoso é recuar um pedaço no tempo e no espaço, à cata da chave que abre o compartimento mágico de outras gerações. E, infelizmente, Auden já o

⁵⁰⁷ Eugênio GOMES, “O mundo das sereias”, *Prata de casa*, 1953, p. 71.

disse, “o tempo que se cansa de tudo, corroe todas as fechaduras e atirou fora a chave, por brincadeira...”. Mas, se a chave foi jogada fora, nem por isso o poeta deixará de recriar o seu mundo e reintegrar-se no encantamento de sua remota visão que não o deixa, embora sob diferentes disfarces. Foi o que permitiu Carlos Drummond de Andrade escrever:

*“Dos subterrâneos
a chave era nossa
como na cascata
a moça indelével
se banhava em nós
espaço e miragem
se multiplicando nos áureos tempos”.*

De Joaquim Cardozo, o ensaísta também acentua a constância do tema da sereia em seus poemas como elemento fundamental da imagem do Nordeste:

*Idílio de amor perdido,
encanto de moça nua
na água triste da camboa;
em Junhos do meu Nordeste
fantasma que me povoa.*

O poeta quer apreender esse fantasma e, Proteu, torna-se água e luz para que lhe não fuja outra vez a moça nua da camboa, perenemente

*Banhada e refletida,
Nas águas e na luz de minha vida*

Mas, em vez dela, entram em cena os peixes vorazes que vêm devorar a visão, e o poeta, vendo apertar o cerco em torno de si, resigna-se a desaparecer com ela no antro das sereias:

*Eu quero é dormir
No frio das águas
Nos braços das algas
No amor das sereias
Dos mares sem fim
(GOMES, 1953, p. 73).*

Com isso, o crítico recupera os poemas, de um e de outro, intercalando aqueles com suas análises para apenas mostrar o fascínio do mito no imaginário dos poetas, os quais ele transcreve os versos. Gomes chega ao termo de poetizar a sua escrita, como se ele mesmo fosse tomado pelo fascínio do tema. Percebe-se que este é um recurso deliberado de Gomes para revelar que o símbolo e o mito são irrecusáveis em qualquer esfera. Assim, o ensaio é escrito com uma linguagem cheia de enleios, como se o ensaísta também estivesse possuído pelo canto das sereias que provocara o outro poeta, perdendo-se, ele próprio, naquilo que criticara em D. H. Lawrence.

Ó, a fascinação da “moça indelével” a esconder-se aqui, a ressurgir ali, mas sempre imersa na corrente da lembrança! Mar, curva de rio, cascata, fonte, não importa onde teve o poeta a revelação de sua presença arisca e fugidia; ela o acompanhará, com os seus sortilégios, indefinidamente pelo tempo a fora (GOMES, 1953, p. 73).

Mas a forma como ele mistura uma crítica, arrisquemos dizer, poetizada, demonstra certo vazio, como se o propósito do ensaio fosse demonstrar a recorrência do tema pelo tema, sem outra preocupação mais ampla.

PARTE II

4.6 “Brás Cubas à roda da vida”

4.6.1 Crítica biográfica

O ensaio de abertura da segunda parte de *A prata de casa* é dedicado, mais uma vez, ao escritor de predileção do crítico: Machado de Assis. Com uso da crítica biográfica, Gomes associa a concepção das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* à resistência daquele romancista a viagens: como a doença o obriga a fazê-las, o resultado seria um desdobramento para um tom pessimista em seus romances derradeiros. O livro seria produto, enfim, do estado de

espírito de Machado de Assis⁵⁰⁸. Assim como Xavier de Maistre viajou, em sua doença, à roda do quarto, a ligação de Machado com Brás Cubas se dará, segundo o crítico, com a advertência inicial da obra de que o personagem viajou, mas à roda da vida, e quando a morte o encontra, Gomes afirma que Brás Cubas já estava cansado de viajar à roda do quarto.

Neste trabalho de associações no ensaio denominado “Brás Cubas à roda da vida”, Gomes faz cotejos de atitudes do personagem com as do próprio romancista, em relação a viagens.

Sob o pretexto de que não estava a escrever um diário de viagens, o autor-defunto foge à descrição de suas excursões pela Europa, depois de formado em Coimbra, cingindo-se a referir ou narrar algumas de suas viagens. E é aqui, nesse corte de narrativa, que se define o que para o romancista fora uma espécie de tortura: viajar.

[...]

Quanto a seu personagem, salvo aquelas que o romancista omitiu sumariamente da narrativa, as viagens se particularizam por estarem sempre associadas a algum acontecimento lamentável (GOMES, 1953, p. 78).

Em “O idealismo artístico de Machado de Assis”, Gomes entrelaça, nos contos e romances do escritor, as ironias e pensamentos deste sobre a arte e a tentativa de aperfeiçoamento técnico. Para o crítico, a criação de personagens artistas, medíocres e impostores, revela a preocupação de Machado de Assis à questão do levar a sério a arte literária. Entre os diversos personagens citados no ensaio, Gomes toma Romão como alter-ego não apenas daquele escritor, mas de todo artista dominado por um grande idealismo, no que diz respeito ao trabalho literário, sob a perspectiva estética:

Na pintura do estado de espírito do mestre Romão, introduziu Machado de Assis o sonho de todo artista dominado por um grande idealismo, refletindo talvez sua própria insatisfação do escritor, para quem a arte era labor de

⁵⁰⁸ “O medo de morrer fê-lo decidir-se até a viajar... E o livro dito póstumo é o melancólico produto do estado de espírito de quem acabara de sofrer a pirraça da morte, no qual, entre outras reações, prepondera indistigável horror às viagens”. Eugênio GOMES, “Brás Cubas à roda da vida”, *Prata de casa*, 1953, p. 75.

grave responsabilidade que nem sempre permitiu atingir a meta correspondente às suas aspirações (GOMES, 1953, p. 108).

Ao refletir sobre a condição dos artistas que figuram nos contos de Machado de Assis, Hélio de Seixas Guimarães⁵⁰⁹ observa que, invariavelmente, são pobres-coitados envolvidos com falta de talento ou frustração, no que diz respeito ao público. Ou seja, há, segundo o analista, e com indicação dos estudos sobre o assunto de Eugênio Gomes e outros, também uma frustração de expectativa do artista-personagem machadiano, já que o público real não corresponde, para ele, com o público desejado. Assim, para Hélio Guimarães, o conflito do artista, refletido naquela galeria de personagens dos contos estudados por ele, não se dá apenas no plano dos ideais inatingíveis, mas por conta, também, em seu contato com a sociedade, principalmente no que diz respeito a reconhecimento e popularidade.

Na leitura de Hélio Guimarães, há algumas atualizações referentes ao tema, mas em outros momentos, há ratificações de análises já realizadas, com diálogos perceptíveis com Eugênio Gomes⁵¹⁰, Lúcia Miguel-Pereira e Antonio Candido, por ele também citados. Referente ao primeiro, os pontos de contatos não são pequenos, mas vale registrar um deles. Quando analisa, por exemplo, aquele conflito do artista em seu embate com a falta de talento e com o tipo de público, Hélio Guimarães observa que há uma mudança de postura no tom dos narradores, que vão do irônico para o compassivo e grave, dos últimos, com a presença de

⁵⁰⁹ Nesta esfera do idealismo artístico de Machado de Assis, Hélio Seixas Guimarães sugere, além do ensaio de Eugênio Gomes sobre o assunto, os estudos de Antonio Candido e de Lúcia Miguel-Pereira: “Os contos que tratam sobre o fazer artístico como revelador de um idealismo artístico de Machado de Assis, e que seriam lugares privilegiados para a expressão do tema recorrente da perfeição inatingível, foram bem estudados por críticos como Lúcia Miguel-Pereira, Eugênio Gomes e Antonio Candido”. O de Eugênio Gomes encontra-se em *Prata de casa*, p. 103-16. Hélio de Seixas GUIMARÃES, “Pobres-diabos num beco”, *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, n. 6/7, p. 147 [nota de rodapé].

⁵¹⁰ O diálogo com as análises do crítico baiano pode ser percebido, entre outras passagens, nesta: “Assim, parece-me que a leitura contrastada dos contos e romances pode iluminar reciprocamente as inquietações e reflexões sobre o fazer crítico contidas nesses dois gêneros [contos e romances] que Machado de Assis praticou durante quase quatro décadas. Em linhas gerais, pode-se dizer que há nos romances uma dramatização constante sobre suas próprias condições de possibilidades, estruturada a partir do embate entre narradores [...] e leitores. Já no conto, Machado de Assis tende a refletir mais direta e explicitamente sobre a situação difícil do artista; este aparece quase sempre referido, por narradores em terceira pessoa, como personagem frustrado, habitante de ambientes pouco favoráveis à arte e não raro fascinado pela ligeireza e o brilho fácil do mundo emergente do espetáculo, do entretenimento e da celebridade.” Hélio de Seixas GUIMARÃES, “Pobres-diabos num beco”, *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, n. 6/7, p. 144.

certa simpatia até por parte daqueles⁵¹¹. Gomes também observara sobre este ângulo: “Em ambos [*Um homem célebre* e *Cantigas de Esponsais*] prevalece o tema do conflito entre a ambição e o ideal, mas, em nenhum caso, Machado de Assis foi implacável com o artista que, sem alarde nem falsas atitudes, atravessa a existência embevecido numa aspiração superior às suas possibilidades”⁵¹².

Assim, embora timidamente, e muitas vezes de maneira indireta, a crítica literária recente vem ampliando, atualizando ou aparando arestas de elementos já tratados por Gomes àquela época.

4.6.2 Crítica temática

No mesmo ensaio sobre a relação das viagens em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o crítico aproveita para se utilizar da crítica voltada para a análise do uso de imagens, assim como fizera em seu estudo sobre Castro Alves. As metáforas que indicavam ideias de imobilidade ou de morte eram logo esvanecidas ou atenuadas, segundo Gomes, com o jogo de antíteses e contrastes do romancista. Machado de Assis despistava o leitor com o uso de uma imagem que desse outra ideia, a de mobilidade. Para melhor visualização do argumento desse jogo em Machado, Gomes cita trecho do capítulo “O emplasto”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

... um dia de manhã, estando a passear pela chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (Machado de ASSIS).

⁵¹¹ Hélio de Seixas GUIMARÃES, “Pobres-diabos num beco”, *Teresa*: revista de literatura brasileira, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, n. 6/7, p. 147.

⁵¹² Eugênio GOMES, “O idealismo artístico de Machado de Assis”, *Prata de Casa*, Rio de Janeiro: A Noite, 1953, p. 107.

A partir desse trecho, Gomes aponta os contrastes na maneira como o narrador traça o caminho das figuras até se transformarem na ideia fixa: “Note-se o contraste: a lépida idéia transforma-se na imagem petrificada de uma esfinge, mas não sem ter contribuído com as suas ‘cabriolas de volatim’ para renovar o estilo e torná-lo mais ágil” (GOMES, 1953, p. 81).

O crítico direciona seu estudo para o uso das imagens por Machado a fim de justificar o que dissera sobre o autor no início do ensaio: que este tinha horror à viagem. Para o crítico, havia uma realidade mental em Brás Cubas, e também no romancista, que “prefere as imagens de movimento, porque esvoaçar ou viajar em espírito é um modo de poupar-se a qualquer transferência de locomoção. As asas da metáfora levam-no providencialmente a realizar toda a sorte de peripécias sem sair do lugar [...]”⁵¹³. Assim, articula um dado biográfico do escritor àquela realidade do personagem. Também no ensaio seguinte, sobre “Machado de Assis e Nova Friburgo”, Gomes retoma esse dado biográfico para ratificar a aversão do romancista em sair do Rio de Janeiro. Quando o fazia, afirma o crítico, era em situação de doença, fosse dele, fosse da esposa Carolina.

Gomes escreveu também um ensaio sobre “A metáfora de Machado de Assis”, privilegiando a vertente estética. Para o crítico, sem um estudo metuculoso das metáforas empregadas em seus romances, não será possível entender o estilo incomparável do escritor.

Não há dúvida de que a luz das associações estéticas é que melhor revela o progresso realizado gradativamente pela metáfora sobre o pensamento e a arte do criador de Brás Cubas. A essa luz, verifica-se que a metáfora, em regra, utilizada apenas como um elemento de efeito puramente ornamental, acaba adquirindo extraordinária importância no mecanismo do estilo e do espírito criador de Machado (GOMES, 1953, p. 97).

A partir disso, Gomes observa que o uso de metáforas vivas dava a Machado um estilo inconfundível, por articulá-las, de maneira contrastante, à linguagem corrente da ficção e à realidade subjetiva⁵¹⁴. Esta sensibilidade estética, segundo o analista, evidencia-se no capítulo

⁵¹³ Eugênio GOMES, 1953, p. 81.

⁵¹⁴ “Nas *Memórias Póstumas*, Machado pôde introduzir metáforas vivas, vivas e ativas, a estabelecerem sensível contraste com aquela camada subjacente e fofa da linguagem usual da ficção. [...] Foi a desenvolver metáforas

“O delírio”, no qual abundam símiles e diversos desdobramentos de metáforas. Para ratificar estas relações, Gomes articula o procedimento do escritor a algumas referências daquele capítulo:

Esse admirável capítulo é uma sequência vertiginosa de imagens e símiles, onde a visão do escritor parece às vezes irromper, antes da metáfora, do que esta daquela. Assim, logo inicialmente, quando Cubas tem a sensação de estar transformado na “Suma Teológica”, de Santo Tomás de Aquino, isso resultava de simples associação intelectual muitas vezes repetida no livro: o das edições humanas (GOMES, 1953, p. 98).

Gomes procura associar algumas metáforas ao gosto de Machado em registrar o aspecto temporal. Destaca, assim, não apenas a presença daquelas no capítulo acima referido, quando o narrador informa poder fixar a condensação viva dos tempos, o desfile dos séculos, mas também no livro *Esau e Jacó*. Assim, o crítico insiste na metáfora temporal, indicando a seguinte passagem da obra: “O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada”⁵¹⁵.

E assim, Gomes colhe inúmeras metáforas da obra de Machado para demonstrar que o manejo exemplar destas possibilitou ao romancista um estilo inconfundível, na qual residiria a originalidade do escritor. Mas a análise apenas das imagens não poderia, decerto, contemplar a obra machadiana em todas as possibilidades.

4.6.3 Crítica estética

Apoiado em uma análise estética, Gomes ressaltaria alguns recursos perceptíveis em *Esau e Jacó* e outras obras machadianas, tais como a relevância do uso de reticências para a suspensão do pensamento e a relação desta com os aspectos da constituição de caracteres dos personagens que se movem na trama. Gomes observa que a aplicação daquele recurso serviria,

que Machado conseguiu, naquele romance, explorar exaustivamente a realidade subjetiva, criando enfim um novo método estético nesta direção.”. Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 98.

⁵¹⁵ ASSIS apud GOMES, 1953, p. 98-9.

inclusive, para indicar aquela simpatia do escritor pelo silêncio. Ou seja, para o crítico aquele uso preencheria o demasiado ou descabido no enredo e poderia ser interpretado simplesmente como sugestão do tipo “o silêncio diz tudo”. Como em *Espelho contra espelho*, também em *Prata de casa* percebe-se que o crítico pontua as aproximações de Machado de Assis com as técnicas de Sterne, Fielding e outros, mas não deixa de recorrer, também, a explicações pelo temperamento do escritor. Assim, ainda referente ao uso das reticências, Gomes associaria este à aversão de Machado de Assis aos excessos, aos falastrões, tanto na vida real, quanto em sua ficção. Ao compor os personagens cheios de loquacidade, argumenta Gomes, Machado delinea-os como loucos, inconvenientes.

O romance *Quincas Borba* confirma uma observação que o livro das *Memórias Póstumas* permite fazer: a de que a loquacidade, na ficção de Machado de Assis, é um traço antipático ou mesmo indesejável, frequentemente atribuído a personagens anormais ou meramente aborrecíveis (GOMES, 1953, p. 90).

Assim, em “Os silêncios de Brás Cubas”, Gomes trabalha a ideia de que Machado de Assis não compartilhava a simpatia pela loquacidade, já que a discrição era a sua marca e os personagens falastrões eram caracterizados como loucos ou aborrecidos. O fato disso figurar em sua obra não permite, entretanto, que o crítico deduza a aversão do romancista a esta característica. Gomes, rendido a esse argumento, indica obras que exemplificariam a necessidade ou a angústia dos silêncios: *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba*, *D. Casmurro*, *Memorial de Aires* e alguns contos, como *Uns braços*. Listando uma galeria de falastrões dessas obras, Gomes mostra o contraponto do silêncio em outras duas, *D. Casmurro* e *Memorial de Aires*. O primeiro, com silêncios mortificadores de uma vida que se desenvolve, segundo o crítico, em silêncios trágicos:

Com a criação de D. Casmurro a valorização do silêncio, em Machado de Assis, encontrou um agente ultra adequado. Casmurro é o “homem calado e metido consigo”, cujo drama de vida se resume numa suspeita que se vai desenvolvendo em silêncio, um silêncio trágico. Os melhores momentos de

“suspense”, no romance, têm esse fio imponderável a prolongar indefinidamente os seus efeitos (GOMES, 1953, p. 91).

Destes, o ensaísta destaca dois momentos que dariam uma condensação dramática do silêncio: o “monólogo inaudível” de Bentinho ao imaginar que, se a mãe morresse, a ideia de seminário seria eliminada e a entrada de Capitu que flagra Bentinho dizendo ao filho que não era seu pai. Neste último caso, Gomes transcreve a frase do narrador: “seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentira, se pode chamar um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises”.

O segundo romance, o crítico observa que nele Machado foi capaz de captar o “melancólico silêncio de uma existência crepuscular”, a de Aires:

Aires chegara à idade em que o homem passa a observar a vida, serenamente, entretendo-se em ler o silêncio sob que se dissimula o sentimento mais íntimo ou a ação interior, mal esboçada no gesto ou no olhar (GOMES, 1953, p. 92).

Neste sentido, Gomes registraria a passagem da observação do sexagenário Aires diante do esforço de Tristão e Fidélia, na tentativa de ocultar o sentimento mútuo em presença do tio dela:

A agitação interior transtornava os cálculos, e os olhos contavam os segundos. Quando falavam pouco ou nada, o silêncio dizia mais que palavras, e eles davam por si pendentes um do outro, e ambos do céu. Foi o que me pareceu (GOMES, 1953, p. 92).

Gomes tenta mostrar que o silêncio era o fim lógico do livro, em que o romancista põe em cena os dois velhos, Aguiar e D. Carmo, sentados, olhando-se silenciosamente: “Consolava-os – conclui o romancista – a saudade de si mesmos”.

Também fazendo uso de uma linguagem poética neste ensaio, tal como fizera em em “O mundo da sereia...”, Gomes observa que em *Memórias Póstumas* existem silêncios

memoráveis como o despertar de Brás Cubas após o expressivo e eloquente delírio. Assim, nesta busca de elementos mínimos, como o silêncio na obra machadiana, Gomes a analisa de maneira simplista que se mostra, também, em sua observação poetizada: “Ó, os silêncios de Brás Cubas! Silêncios para dissimular. Silêncios, tão mais frequentes para encurtar conversa. Há um obstáculo a vencer em suas narrações?” (GOMES, 1953, p. 90).

4.6.4 Crítica comparatista

Gomes retoma a sua base comparatista nesta parte II do livro *Prata de Casa* e, novamente, sobre Machado de Assis e suas fontes⁵¹⁶. Em “Voltaire e Machado de Assis”, o ensaísta dá a Alfredo Pujol o crédito de ter sido o primeiro a indicar as fontes literárias de Machado de Assis, sem tentar diminuir a sua grandeza. De fato, esse biógrafo do romancista expõe o elo de Machado com figuras da tradição literária, mas com realce sobre o livre curso de ideias dadas pelo escritor que possibilita que este transcenda artisticamente a qualquer uma das sugestões aproveitadas⁵¹⁷. Mesmo indicando aquela vantagem de Pujol, Gomes afirma não entender como o crítico não incluía Voltaire nos modelos franceses utilizados pelo romancista, já que era extremamente evidente, sem disfarces inclusive, – insiste Gomes – a influência do filósofo.

Assim, o crítico baiano volve-se à obra a fim de configurar aquela evidência e registra um pormenor que considera ser crucial para ratificar a forte presença do filósofo na obra de

⁵¹⁶ “Na obra de Machado de Assis verificou o Sr. Eugênio Gomes influência de Lamb, Shakespeare, Swift, Sterne, Thackeray, Dickens, Voltaire, Hugo, Schopenhauer, Gogol (alguns deles, leituras preferidas do escritor brasileiro; alguns deles, escritores de mentalidade, temperamento e estilo diametralmente opostos aos de Machado de Assis). Outros estudiosos ampliaram a lista [...]. Enfim, o sr. Agripino Grieco encontrou no romancista brasileiro traços de Heine, Diderot, Sue, Mérimée, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Feullet, La Fontaine, Ovídio, Baudelaire, Maupassant, irmãos Goncourt, Rivarol, Barres, Karr etc., além da influência de certos escritores brasileiros, ao ponto de o nome de d. Carmo (em *Memorial de Aires*) lhe lembrar a presença de uma Carmo no romance *O Grande Circo* de Gervásio Lobato (quem foi?). De fato, o Sr. Agripino Grieco, espirituoso como sempre, forneceu uma caricatura perfeita do método do Sr. Eugênio Gomes. Otto Maria CARPEAUX, “A propósito de influência”, *O Estado de S. Paulo*, 7 jan, 1961. In: *Ensaaios reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2005, p. 579.

⁵¹⁷ Alfredo PUJOL, *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

Machado de Assis: no escritório de Brás Cubas havia um busto de bronze de Voltaire como a rir de sarcasmo quando aquele conversava com Quincas Borba sobre a teoria dos Humanitas⁵¹⁸. Mas a simples menção disso não poderia ser tratada como uma influência cabal de Voltaire. Gomes insiste, porém, que ela exista: “o que parece obstar a identificação imediata é a co-existência de outros elementos filosóficos ou pseudofilosóficos, com os quais a imaginação criadora do romancista pôde mesclar as idéias de Voltaire” (GOMES, 1953, p. 93). Para comprovar a presença “ostensiva” desse filósofo no aproveitamento artístico de Machado, Gomes entremeia a sua análise com transcrições de passagens de *Memórias Póstumas* que, a seu ver, evidenciariam aquela ideia do mundo de Pangloss, como o otimismo gritante em *Cândido*.

O capítulo XLIX das *Memórias Póstumas*, e cujo título é “A porta do nariz”, desenvolve-se ostensivamente à base dessa teoria de Pangloss, que ali é citado. Mas, já no capítulo XXXVI, refletia-se a tendência otimista do mestre de Candide na idéia de que “*as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar*. Daqui infere a seguir o romancista, que “*a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre*” (GOMES, 1953, p. 95).

Para tentar identificar o traço do otimismo ingênuo do personagem da obra de Voltaire, no romance, Gomes coteja a diferença de grau quanto à absorção de sugestões estrangeiras em Machado e, na busca minuciosa de registros no romance, estabelece a costumeira relação de influências:

O fato é que o relativismo filosófico que o escritor brasileiro assimilara tranquilamente de Montaigne não ajudava tanto as explorações favoráveis à ironia como o princípio de Leibniz, tendenciosamente ajeitado pelo espírito zombeteiro de Voltaire (GOMES, 1953, p. 94).

⁵¹⁸ “Não pode passar despercebido ali um pormenor intencional e gravativo: o único objeto individualizado da sala de estudo de Brás Cubas, quando este conversa em sua casa com Quincas Borba, no capítulo CXL, é o daquele Voltaire de bronze que parecia sublinhar a palestra com um risinho de sarcasmo...”. Eugênio GOMES, 1953, p. 93.

Enfim, Gomes trabalha ainda sob o signo de literatura-fonte, literatura-assimiladora, e para enfatizar a influência de Voltaire sobre Machado, indica outra obra deste romancista para ratificar a apropriação do livro daquele filósofo. Com isto, continua o crítico, Machado elabora perfis de alguns personagens, inclusive, com referências diretas, no enredo, à obra de Voltaire:

Para se ter uma idéia de que o romancista brasileiro não desejava esconder os traços de sua impregnação voltaireana, é preciso lembrar que a carta de Rubião sobre a morte de Quincas Borba repete mais ou menos aquela frase: “*A última palavra dele foi que a dor era uma ilusão e que Pangloss não era tolo como o inculcou Voltaire*” (GOMES, 1953, p. 96).

4.6.5 Xavier Marques

4.6.5.1 Crítica estética... cinquentenário de Jana e Joel

No ensaio “O cinquentenário de *Jana e Joel*”, são evidentes algumas posições sobre arte e linguagem em Eugênio Gomes. Xavier Marques fora um dos romancistas criticados, em época de efervescência do Modernismo, pela sua prosa considerada passadista, mas, assim como Castro Alves era defendido nas lides baianas, aquele escritor também tinha seus cultuadores.

No início do ensaio, Gomes apresenta a obra *Jana e Joel*, informando que, em seus cinquenta anos, tivera três edições e uma tradução francesa e, a isto, margeia o assunto da raridade de se conseguir tal atributo em sua terra: “Não é pouco para uma obra de ficção, numa época em que as vozes da província raramente logravam repercutir em todo país”. Ainda indica, como de costume, a presença do influxo da língua castiça de Manoel Bernadez na constituição de sua novela. Assim, Gomes discute a linguagem da obra, com referência a alguns termos arcaicos e em desuso, bem como registra que ali havia vocábulos típicos de uma localidade.

Quando se sabe que a novela foi escrita numa região da Bahia, onde os remanescentes da linguagem portuguesa da época colonial, erudita ou popular, ainda circulavam, a esse tempo, com relativa frequência e naturalidade, não será para surpreender que lá se encontrem alguns vocábulos e locuções fora de uso. O leitor moderno topará também com termos náuticos que lhe serão pouco ou nada familiares e outros que, comuns à zona do Recôncavo Baiano, ainda não foram incorporados talvez a nenhum léxico (GOMES, 1953, p. 118).

Mesmo diante dessa aparente dificuldade, o crítico observa que essa não impediu que a novela fosse assimilada, por possuir traços de universalidade.

Quanto ao tema, o “idílio antes campestre que praieiro”, Gomes registraria outra influência, a de Bernardin Saint-Pierre, em *Paul et Virgine*, embora esclareça que a novela não foi recortada servilmente deste e que poderia o autor baiano ter, na verdade, aurido a sugestão de outra obra, *Daphnis e Cloé*.

No estudo de Gomes sobre Xavier Marques, podem ser identificadas duas ressalvas referentes ao campo artístico e à conjura de um espaço baiano naquela época:

1- aos modernistas: a língua castiça de Xavier Marques

No ensaio, percebe-se o retorno daqueles embates típicos do grupo de Chiacchio. Gomes observa, por exemplo, que Xavier Marques escrevia em estilo muito elaborado e, fosse por isso, fosse pela sua defesa pública da língua nacional, em *A arte de escrever*, sofrera o crivo dos modernistas: “Como se isso não bastasse para o expor à indiferença ou ao motejo daqueles que pretenderam renovar a nossa literatura, escrevendo errado, o romancista baiano defendeu ostensivamente a cultura da língua nacional, procurando resguardá-la da confusão estabelecida em torno da chamada língua brasileira” (GOMES, 1953, p. 117).

Xavier Marques era amigo de Gomes, este um frequentador de sua residência, no bairro S. José, em Salvador. Registramos, neste trabalho, que diante da ausência do romancista, Gomes queixa-se de saudade e por estar desambientado diante da atmosfera literária baiana. Portanto, nada mais compreensível na cultura da cordialidade – Gomes

costumava dedicar ensaios aos amigos, como Adelino Magalhães, Artur Sales e outros – que o crítico também dedicasse um ensaio sobre a obra de Xavier Marques.

2- ao progresso: primitivismo *versus* desenvolvimento

Em “Arthur de Sales”, conforme vimos, Gomes sinalizaria a mudança da urbe baiana com o progresso que aterrava mares e destruía sobrados da tradicional cidade. Outro elemento de certa resistência a mudanças, o desejo de harmonia típico do *tradicionalismo dinâmico* defendido há quase três décadas antes da elaboração desse ensaio, revela-se quando, ao arrolar o enredo de *Jana e Joel*, em “O cinquentenário de *Jana e Joel*”, o crítico informou que Itaparica perdera a primitividade, pois “o progresso escorraçou os fantasmas e os gênios alados da ilha. Rasgaram-se lá novas ruas e talvez já tenha sido construído algum sólido edifício de cimento armado”.

A isto, subsiste a esperança do crítico referente a um retorno ao mundo idílico de *Jana e Joel*: “Contudo, a alma humana é teimosa. Não faltaria quem, pelos tempos afora, vá buscar em *Jana e Joel* o que já não houver na ilha para subtrair às decepções da vida e à hostilidade do progresso industrial...”⁵¹⁹. Nessa crítica a um progresso que destrói elementos de primitivismo, não há o meio-termo de aceitar que a renovação é necessária, aliada à tradição, mas sim, transparece o ato de negar o progresso industrial, com seus elementos desagregadores da natureza.

Aliado ao desejo de recuperar o passado, com seus “fantasmas e os gênios alados”, também aparece o anseio do mundo mítico do folclore. Neste sentido, Gomes faz o elogio à obra de Xavier Marques por apresentar esse universo. Assim, realça o conto *A noiva do golfinho*, e elogia a estilização através da forma literária de lendas e histórias. Nesta obra, que remete à lenda do boto, Gomes analisa as simpatias de Xavier Marques por Ibsen e uma possível influência que tivera da Ellida para a constituição de seu personagem. O romancista brasileiro narra o drama de Marina e a concentração dramática desta se aproxima, de acordo

⁵¹⁹ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 120.

com o crítico, à da personagem de Ibsen, Ellida. Nesse sentido, nas aproximações que Gomes estabelece, inclusive referente à temática, é visível o procedimento do comparatismo, no qual elege o estudo de fontes: “Xavier Marques recriou a lenda do boto, provavelmente sob a impressão de uma peça de Ibsen, ‘A dama do mar’, onde a contribuição do folclore é palpável” (GOMES, 1953, p. 124).

Ao apontar essa aproximação, o crítico, entretanto, não deixa de ser favorável a uma diferença entre o dramaturgo Ibsen do baiano. Para Gomes, a obra do primeiro se complica quando elege, na constituição do enredo, elementos extraliterários, com a valorização de uma causa social em detrimento da especificidade da obra:

Está visto que Ibsen empregou o tema mítico em função de suas idéias concernentes à emancipação social da mulher. A ânsia insofrida de Ellida pelo mar é um símbolo de sua insatisfação e inconformidade com a vida real. Por fugir à opressão que a torna incompatível com o ambiente local, ela deixaria resolutamente o lar, abandonando-se a um desconhecido. É o caso de Marina, a protagonista do conto de Xavier Marques, com a circunstância de que a transposição do escritor baiano mantém o mito em sua pureza essencial, sem resquícios de qualquer particularismo ideológico (GOMES, 1953, p. 124).

Embora aponte, na comparação acima, que ambas as personagens tentam fugir de um mundo opressor, Gomes conclui que a de Xavier Marques mantém o mito, ou seja, a obra não se desdobra para os elementos além de sua especificidade literária e, ao ver do crítico, seria um ponto positivo. No trecho, percebe-se uma sugestão de que Ibsen considerou a obra como um fim para expôr posicionamentos ideológicos.

4.6.6 Crítica comparativa

4.6.6.1 James Joyce e Adelino Magalhães

Análises de obras sob a perspectiva estética são realizadas por Gomes e este parece querer, em seu papel de crítico, abster-se de trazer para a interpretação elementos considerados

extrínsecos à obra que pudessem evidenciar “qualquer particularismo ideológico”. Desta maneira é que ele transita pela obra de James Joyce, na qual pondera sobre determinados recursos de estilo e linguagem. Para o trabalho neste sentido, o crítico segue a mesma perspectiva da vertente crítica que insere *Ulysses* como produto do Simbolismo, provavelmente advindo de sua leitura do crítico americano, Harry Levin, que intermedia a obra de Joyce entre o Naturalismo e o Simbolismo, conforme assinalaremos depois. Entretanto, Gomes comete alguns exageros quanto à valorização dos aspectos linguísticos como cabais para a sustentação da obra quanto à originalidade. Edmund Wilson duvidava, inclusive, que Joyce tivesse sido “bem sucedido no tocante a todos os artifícios verbais de *Ulysses*”⁵²⁰ e, sem diminuir a inventividade ali expressa, privilegiaria outras camadas do texto. Entretanto, em seu ensaio *James Joyce*, identifica “desdobramentos de outros textos, outras leituras-escritas, infundáveis palimpsestos da cultura”⁵²¹, como bem observa João Alexandre Barbosa sobre aquele ensaio.

Gomes, por sua vez, destaca que:

A suma da arte simbolista, representada pela obra mais significativa de James Joyce, é um exemplo vivo de como os jogos de vocábulos ainda interferem com os processos mais complexos da criação literária. Sem isso, isto é, sem as aliteraões, sem as novas combinaões verbais, às vezes tão esdrúxulas, sem as ambigüidades, sem os trocadilhos, enfim de toda natureza, que é que ficaria de original no *Ulisses* ou no *Finnegans Wake*? (GOMES, 1953, p. 128).

Diante disso, o crítico parece não compreender o alcance da obra de Joyce e, por isso mesmo, apropria-se de uma análise estilística, como jogo de imagens, contradições em um texto literário, para se servir de uma obra na dimensão da de *Ulisses*. É evidente que tais recursos recheiam a obra de James Joyce, mas ficar restrito a estes, na crítica literária, é insuficiente. Podemos perceber que, na verdade, Gomes resiste diante do poder de ruptura que

⁵²⁰ Edmund WILSON. “James Joyce”. In: *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959, p. 24.

⁵²¹ João Alexandre BARBOSA, “A Paixão crítica”. In: MEYER, Augusto. *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. xxiii-xxiv.

aquela obra traz em si em termos de revisão de procedimentos literários. Mas Gomes, ao analisar Adelino de Magalhães, surpreende por, em sua exposição, apresentar a leitura equivocada sobre o escritor brasileiro e que poderia, muito bem, ser associada a sua própria quanto a James Joyce, como verificado no trecho acima. Registremos, portanto, seu intercurso pela compreensão da obra de Adelino de Magalhães:

[...] Há, nessa obra, um áspero caráter de documento em bruto, a exhibir o *status nascens* de uma criação obscura, mas irreprimível e vigorosa, que não pode ser assimilada pelo leitor que não se decida a abrir mão de um ou outro preconceito estabelecido pelo hábito.

alguns críticos de maior influência, cuja opinião podia despertar o interesse do nosso mundo letrado, não parecem terem feito qualquer esforço para a compreender. E é tão fácil e cômodo recusar o que não consulta às exigências do nosso gosto pessoal!... Julgaram-na sumariamente pela exterioridade insociável e até certo ponto inconveniente segundo as leis da moral e da estética, sem se aperceberem talvez de que essa obra é daquelas que, pela revelação de um raro fenômeno de ordem psicológica, exigem antes compreensão que julgamento (GOMES, 1953, p. 131-2).

A resistência anteriormente apontada também se observa, inclusive, a propósito de expor sobre um aspecto de certa insignificância, o trocadilho, em *Ulysses*: “Se compararmos esse estonteante jogo (de vocábulos e idéias) com os de uma peça de Oscar Wilde, logo veremos que o trocadilho em nosso tempo, seja pela mão de Joyce ou de Pirandello, reflete bem a insânia progressiva do mundo. E só a bomba atômica dará fim lógico às suas peripécias”⁵²². Aquele recurso seria representativo de um mundo em caos, de uma linguagem caótica. Ainda sob o signo da análise da linguagem, é que Eugênio Gomes aproximará a obra de Adelino Magalhães à de Joyce, dando crédito ao primeiro pelo uso de uma linguagem experimental, inclusive, segundo Gomes, à frente do outro.

PARTE III

⁵²² Eugênio GOMES, “O trocadilho e suas peripécias”, *Prata de casa*, 1953, p. 128.

A última parte do livro *Prata de Casa* é dedicada a exames comparativos entre escritores, como Shakespeare e Vieira, Adelino Magalhães e James Joyce, e também levantamentos e problemas existentes quanto ao assunto das traduções referentes às obras de Shakespeare e de Machado de Assis. Nos dois casos, percebe-se em Gomes a manutenção de procedimentos de confrontos entre textos, com transcrições de passagens das obras e a eleição de critérios nos quais a especificidade dos elementos constituintes do texto, como estilo, linguagem, imagens, vigora.

Primeiramente, mostraremos como Gomes articula a produção literária de Adelino Magalhães a uma atmosfera artística mundial, com caracteres de uma arte experimental. O crítico baiano alinharia, neste sentido, a literatura daquele escritor brasileiro a James Joyce e Virgínia Woolf.

Em seguida, indicaremos os ensaios referentes à tradução, com a observância de que Gomes privilegiava em sua análise o cotejo entre original e texto traduzido a fim de indicar juízo de valor referente à fidelidade ao primeiro (estilo, linguagem), bem como os problemas pertinentes a esta atividade. Além disso, trataremos das relações temáticas que o crítico encontrou entre Antonio Vieira e Shakespeare.

4.6.2 Adelino Magalhães

Em *Prata de casa*, Eugênio Gomes re-publica a sua introdução à obra completa⁵²³ de Adelino Magalhães. Amigo do escritor, frequentava, por vezes, as rodas de conversas literárias em que aquele figurava, junto com Andrade Muricy. Nas correspondências expedidas por Gomes, quando diretor da Biblioteca Nacional, há registros de convites às conferências e

⁵²³ In: Introdução às *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Zélio Valverde, 1946, e mais tarde em *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, com o mesmo título que figura em *Prata de casa*: “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”.

exposições promovidas pela instituição, bem como cartas quando o crítico baiano estava em Nova York, o que comprova as relações com o escritor⁵²⁴.

O propósito exposto em sua crítica é mostrar que, assim como Joyce⁵²⁵, Adelino Magalhães também fizera uma literatura experimental e, assim como ocorrera com aquele, também revelar as incompreensões dos outros colegas quanto à leitura das obras de Adelino Magalhães⁵²⁶, pelo insólito e estranho que ela parecia apresentar. Gomes concorda com Andrade Muricy quanto a dar a Adelino Magalhães o título de precursor de teorias características da moderna literatura europeia⁵²⁷. Andrade Muricy também o compara a Lima Barreto, demonstrando certo exagero ao afirmar que, “contemporâneo do doloroso Lima

⁵²⁴ Em 8 de junho de 1955, Eugênio Gomes expede correspondências convidando para ato de inauguração referente à exposição comemorativa do centenário de morte do poeta Junqueira Freire, não apenas a Adelino Magalhães e Amando Fontes, mas também a outros colegas e conterrâneos ligados à vida política e à literária. Com muitos da lista, Gomes tinha contato e, como já apontamos, alguns facilitaram a ele a inserção em cargos: Simões Filho, Clemente Mariani, Senador Juracy Magalhães, Pedro Calmon, Péricles Madureira de Pinho, Octávio Mangabeira, Homero Pires. *Correspondência expedida pelo diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1,001 n. 015. 08 jun. 1955.

⁵²⁵ “A expressiva denominação de “ilha” (*ile* Joyce), com a qual Thibaudet quis caracterizar a singularidade do autor de *Ulisses* aplica-se igualmente a um escritor brasileiro”. Eugênio GOMES, “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”. *Prata de casa*, 1953, p. 132.

⁵²⁶ “Não há nenhum meio-termo na obra de Adelino Magalhães, o que explica as diferentes reações que ela já provocou entre os nossos críticos. [...] As inovações que Adelino destemerosamente lançou com a sua obra não correspondem às tendências da literatura convencional, sendo, portanto, compreensível que ela tenha sido objeto de repulsa e desagrado”. Eugênio GOMES, “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”. *Prata de casa*, 1953, p. 131-2.

⁵²⁷ Gomes se refere ao ensaio “Testemunho”, de Andrade Muricy, publicado em *A nova literatura brasileira*: Porto Alegre: Globo, 1936, e transcrito para a *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. Andrade Muricy observa que Adelino Magalhães “tem influído; tem sido largamente imitado; tem sido imensamente negado e omitido. Um precursor que é por gente autorizada reconhecido também como um realizador [...]. Nada depõe mais em favor dele do que a sua mística literária. A sua concepção de arte é, nesse sentido, hegeliana e romântica. Está convencido, profundamente, da nobreza da Arte. Tão fundo vai essa fé, que por ela temos explicada a sua atitude de revolta contra o puritanismo ininteligente que condenou seus livros por imorais, antes que os “modernistas” tratasse de ultrapassá-los, quando do estrangeiro veio, afinal, a moda do imoralismo e da libido [...]. A altivez violenta [...] levou-o a extremos no referente à língua, campo no qual as suas inovações são personalíssimas: neologismos, principalmente substantivos rudemente deformados para se acomodarem às exigências das flexões de conjugação verbal”. No final do ensaio, Muricy reafirma: “Não se demarcou ainda o lugar certo desse estranho Adelino Magalhães, na literatura brasileira. Esse lugar está, entretanto, bem marcado: primeiramente o de precursor, e precursor no sentido próprio; não no de alguém que, tendo aprendido alhures, haja iniciado conscientemente um movimento como fez Oswald de Andrade, com a poesia *Pau Brasil* e a *Antropofagia*. Adelino Magalhães foi precursor imediato do ‘supra-realismo’, do ‘populismo’, e do ‘simultaneísmo’, filho da velocidade moderna. Segundo: o de realizador, cuja densidade expressional não foi ainda ultrapassada”, p. 1.037-8; 40.

Barreto, a obra deste parece linear e simplista comparada com a polifonia caótica, bisantina (sic) e bárbara, a um só tempo, das *Visões, Cenas e Perfis*”⁵²⁸.

A identidade que ambos, Muricy e Gomes, possuem quanto ao que se refere não apenas ao escritor Adelino Magalhães, mas também à arte – afinal eles eram colaboradores na revista *Festa* –, é visível, na trilha que Gomes segue, naquele testemunho de Muricy. Tasso da Silveira também se une ao grupo dos críticos de Adelino Magalhães e foi ele quem, antes de Muricy, afirmara ser aquele o precursor do suprarrealismo no Brasil e no mundo, como observara Murilo Araújo⁵²⁹. Gomes acredita que a tendência presente na obra de Adelino Magalhães se deu mais por intuição que por imitação, justificada, por uma entrevista feita ao escritor⁵³⁰, em que este informaria não conhecer autores como D. H. Lawrence, Proust, Joyce, Virgínia Woolf e outros, cuja elaboração de obras consideradas como “moderna literatura experimental” é concomitante à de Adelino Magalhães.

O crítico baiano, na defesa da força criadora daquele escritor como totalmente instintiva, discorre sobre a identidade com Joyce e D. H. Lawrence, mas Muricy, em 1936, já tinha se antecipado a essa questão: “Mais do que escritor, Adelino Magalhães é autor. O que importa, antes de tudo, é o espírito de sua obra. Seria útil ler *Ulysses*, de James Joyce, e *O amante de Lady Chatterley*, de Lawrence, antes de tomar conhecimento dessa obra vertiginosa anterior, aliás, àquelas”⁵³¹. Assim, Gomes segue as deixas de Muricy para também tratar das semelhanças dos autores europeus com a obra daquele brasileiro. Com isso, registra não

⁵²⁸ Andrade MURICY, “Testemunho”. In: *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p. 1.039.

⁵²⁹ Murilo ARAÚJO, “A visão transfiguradora do real”. In: *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p. 1.043.

⁵³⁰ “Coincidu (o termo é aqui empregado intencionalmente), coincidiu aparecerem justamente nesse período de fermentação intelectual os volumes basilares da obra criadora de Adelino Magalhães. *Casos e impressões*, a primeira, é de 1916; *A hora veloz* saiu em 1926. Seria preciso admitir que o escritor estava rigorosamente em dia nem só com a nova literatura européia em formação, mas sobretudo com as teorias psicológicas que essa literatura se propôs ilustrar, para se considerar sua obra como um produto de mera imitação. Não há nenhuma indicação aí de que Adelino estivesse sequer informado do que se passava além do Brasil, neste sentido. Em conversa com o escritor, não uma, senão várias vezes, convenci-me de que não conhece nenhuma das obras modernas, com as quais as suas criações se identificam através de tal ou qual característica de técnica, método e idéias”. Eugênio GOMES, “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”. *Prata de casa*, 1953, p. 133.

⁵³¹ Ensaio “Testemunho”, de Andrade Muricy, publicado em *A nova literatura brasileira*: Porto Alegre: Globo, 1936, e transcrito para a *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. A citação foi retirada desta última fonte, p. 1038.

apenas posições do escritor inglês quanto às sugestões de autores para a elaboração de sua obra, mas a afirmação de Muricy quanto a ela ser intuitiva. Por isso, Gomes aproxima-os tanto ao impressionismo, quanto ao conceito bergsoniano da intuição⁵³². O crítico transcreve também trechos de ambos que comprovariam a sua assertiva de identidade:

Veja-se a seguir como Adelino e Lawrence se identificam quando, com o instrumento dúctil que manejam, eles descem à análise das sensações:

Exemplo de Lawrence:

“Dir-se-ia que cada nervo do seu corpo possuído de demência entrava de repente a dar gritos agudos e discordantes”. (The lovely lady).

Exemplo de Adelino:

“Um cheiro de urina, muito irritante, picava o nariz, abria-se pelo ser todo do Cruz, num adejamento de asas espinhosas, asfixiando-o quase”. (Casos e impressões, “O feliz acaso”)
(GOMES, 1953, p. 136).

Pelo visto, aproxima-os tão somente pelas sensações, pois em nada mais se assemelhavam aqueles trechos de ambos.

Gomes recorre a resenhas de algumas obras do escritor e traça paralelos quanto ao mundo introspectivo e ao monólogo interior de Virgínia Woolf. Além disso, apresenta trechos exemplificadores de ambos, tal como fizera no cotejo com Joyce. Assim estabelece, ao longo do ensaio, as aproximações de Adelino Magalhães com aqueles escritores. Observações de Virgínia Woolf, e outros, sobre a nova forma de se fazer literatura, naquele momento, servem como argumentos para Gomes mostrar que, de maneira intuitiva, aquele escritor brasileiro

⁵³² “[...] as suas (de Adelino e D. H. Lawrence) construções representam a realidade exterior e a psíquica imediatamente. Esse comportamento ilustra às claras o conceito bergsoniano da intuição: uma sorte de simpatia intelectual pela qual o indivíduo se introduz no interior de um objeto para coincidir com o que existe de único e inexprimível”. Eugênio GOMES, “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”. In: *Prata de casa*, 1953, p. 136.

estava em sintonia com os novos processos de uma literatura experimental, dentre eles, o monólogo interior e o método *put-everything-in*, também empregados em *Ulisses*:

A concepção de vida, implícita em *Ulisses*, tornou-a Joyce bem mais clara na sua obra seguinte, *Work in progress*, através do seguinte conceito: ‘*We may come, touch go, from atoms and ifs, but we are pressurely destined to be odds without ends.*’ Cingindo-se a esse princípio os escritores passaram a descrever as minúcias da vida cotidiana através de infinitos detalhes e o resultado é que criaram uma nova espécie de realismo, o realismo meticuloso (não confundir com o da escola naturalista), e, em consequência, um novo método de apreensão artística, pitorescamente designado por método de *put-everything-in*. A prática desse método deu lugar a terríveis subversões da linguagem, valores e hierarquias, e visto que os escritores se dispuseram a fixar livremente, não somente o que estava sucedendo, mas **tudo** o que estava sucedendo, foram qualificados de absurdos, imorais ou monstruosos (GOMES, 1953, p. 138).

Gomes registra a recepção desse livro pela crítica europeia, pontuando a perplexidade desta diante do insólito presente na obra e, por isso mesmo, considerando-a uma aberração⁵³³: “Shane Leslie viu nele uma Odisséia de esgoto; D. H Lawrence, uma grosseira *olla putrida*; H. G. Wells, o resultado de nauseante ‘obsessão cloacal’ e Gerald Gould uma simples cesta de papéis servidos”. A incompreensão quanto a um grupo de escritores, como Yeats, T. S. Eliot, Gertrude Stein e Joyce, advém geralmente da crítica inglesa e por esta não ter tido tanta familiaridade em estudos sobre o Simbolismo. Isto porque, argumenta Edmund Wilson, este movimento é um fenômeno francês e, no caso específico de Joyce, por ter realizado boa parte da obra no Continente, mal vivendo na Inglaterra, e por ter trabalhado dentro da tradição ficcional francesa mais do que da inglesa, o escritor irlandês converteria para a sua obra elementos daquele movimento⁵³⁴.

⁵³³ “O *Ulisses* foi o produto mais ousado do *put-everything-in*”. Eugênio GOMES, “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”. *Prata de casa*, 1953, p. 138-9.

⁵³⁴ Cf. Edmund WILSON. “James Joyce”. In: *O castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959, p. 37.

Assim, na década de 1930, portanto, Edmund Wilson acentuaria na obra de Joyce a extensão do Simbolismo⁵³⁵, visto que o escritor fizera uso de métodos desse movimento “para diferenciar suas diversas personagens e seus variáveis estados mentais”⁵³⁶. Gomes, em 1953, também indicaria as aproximações da obra com aquele movimento, mas relevaria os jogos da linguagem como justificativa. Dentre os estudos sobre o escritor irlandês elencados por Gomes, ele elegeria a leitura de um crítico americano que fugiria àquela recorrente classificação da análise europeia sobre a aberração no livro do irlandês. A síntese do ecletismo de *Ulisses* realizada por Harry Levin seria, portanto, indicada como perfeita para Gomes: “O livro de Joyce é uma Suma ilusória e eclética do seu tempo: a *montage* de cinema, o impressionismo em pintura, o *leit-motiv* em música e o vitalismo em filosofia”⁵³⁷.

Na década seguinte a esta referência, Otto Maria Carpeaux, a propósito da tradução do livro *Ulysses*⁵³⁸ por Antonio Houaiss, também assinalaria o estudo de Harry Levin como um dos melhores. A justificativa para esse juízo se deve, segundo Carpeaux, pelo fato de Levin situar o estilo da obra como síntese de naturalismo e do simbolismo. Joyce, admirador de Ibsen, naturalista; e de Yeats, simbolista, teria mediado sua obra a partir daquelas duas instâncias. A diferença na leitura de Carpeaux em relação a de Gomes é que, para ele, “se fosse só isso, *Ulysses* seria apenas um grande documento do passado literário; e sabemos que Joyce é, ao lado de Kafka, o escritor mais influente da vanguarda de nossa época”⁵³⁹. Esse crítico acrescenta que pode ali haver o naturalismo pela presença de tudo o que é feio, grotesco na vida e na língua, mas o simbolismo transfigura este aspecto das realidades que aparecem como “desrealizadas”.

⁵³⁵ “Em *Ulysses*, ele [Joyce] explora conjuntamente, como nenhum escritor cogitara de fazer antes, os recursos do Simbolismo e do Naturalismo”. Edmund WILSON. “O Simbolismo”. In: *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959, p. 24.

⁵³⁶ Edmund WILSON. “O Simbolismo”. In: *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959, p. 24.

⁵³⁷ LEVIN apud GOMES, 1953, p. 38-9.

⁵³⁸ Otto Maria CARPEAUX, “*Ulysses* enfim traduzido”. In: *Ensaios reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora; Topbooks, 2005, p. 732, vol. II.

⁵³⁹ Otto Maria CARPEAUX, “*Ulysses* enfim traduzido”. In: *Ensaios reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora; Topbooks, 2005, p. 732, vol. II.

Mas o que se torna imprescindível neste jogo de estilos, comentaria Carpeaux, é que o simbolismo de Joyce “também inclui todas as trivialidades da vida dublinense de 1904, realizando o maior milagre da arte: dar ao contingente uma vida eterna”. Edmund Wilson dissera em seu estudo sobre o escritor irlandês que o *Ulysses* de Joyce era uma Odisséia moderna e, deste modo, didaticamente, correlaciona o tema e a forma das duas obras⁵⁴⁰. Carpeaux, por sua vez, compararia o *Ulisses* de Joyce a outra obra clássica e menos sugestiva que a *Odisséia*. Para este crítico, o livro do irlandês era a *Divina Comédia* do nosso tempo, que tem “pouco de Paraíso, mais do Purgatório e muitíssimo do Inferno”⁵⁴¹.

Uma das identidades de tendência de Adelino Magalhães, feita por Gomes, é referente a Joyce, mas o crítico exagera ao afirmar que, pelo fato de o *Ulisses* ter sido escrito de forma deliberada e a obra do escritor brasileiro ser intuitiva, a este deve-se o crédito de originalidade.

Essa síntese do ecletismo da obra de Joyce não difere absolutamente daquela que se poderia fazer da obra de Adelino Magalhães, com a circunstância de que, onde o escritor procedeu de maneira deliberada, o escritor brasileiro geralmente agiu por força de intuição, o que imprime às suas construções um cunho mais vivo de originalidade. Não se cogita, aqui, é claro, de estabelecer o grau de superioridade que distingue, no plano da criação estética, um autor do outro (GOMES, 1953, p. 139).

Andrade Muricy anteriormente também ressaltara a posição do autor brasileiro em relação aos europeus, embora a observação seja referente à época que a obra fora lançada: “Nunca será demais lembrar a prioridade, no tempo, das criações do brasileiro sobre as daqueles europeus e isso sem nenhum intuito nacionalista”⁵⁴². Muitas vezes, por ser amigo do escritor, como foi o caso de Artur de Sales, Gomes procura mostrar a relevância com exageros que, em outros momentos, em estudos de escritores que não são seus amigos, não aparecem.

⁵⁴⁰ Edmund WILSON. “James Joyce”. In: *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959, p. 138.

⁵⁴¹ Otto Maria CARPEAUX, “*Ulysses* enfim traduzido”. In: *Ensaios reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora; Topbooks, 2005, p. 732, vol. II.

⁵⁴² Andrade MURICY, “Testemunho”, In: Adelino MAGALHÃES, *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p. 1038.

Registramos, em outro momento, certa inabilidade de Gomes em ler a obra de James Joyce, ficando na vacuidade crítica, sem saber como adentrá-la. O fato de apenas analisá-la em seus elementos intrínsecos, como a observância do uso de determinadas técnicas e do método *put-everything-in*, reduz o seu alcance. Isto porque, ao desconsiderar a realidade exterior, Gomes inevitavelmente estava desprezando as condições nas quais a Europa vivia e que pudessem permitir que escritores subvertessem, com sua linguagem, a leitura do mundo de então.

Gomes aproxima a obra de Joyce à de Adelino Magalhães, tanto em relação ao retrato total do homem comum, quanto a uma análise espectral de suas cidades, Dublin e Rio de Janeiro, respectivamente. Também afirma ser o impressionismo, em função de uma análise introspectiva e em termos de monólogo interior ou silente – que Gomes dá a Adelino a prioridade da adoção, no Brasil⁵⁴³ –, que possibilita a comunicação entre os escritores. Tudo isso refletiria, em ambos, nas distorções no plano da linguagem e na rebeldia contra as formas tradicionais⁵⁴⁴. A todo o momento isto seria destacado, mediante apresentação de elementos da estrutura, do enredo, da linguagem, da forma. Vejamos, no caso específico de Adelino Magalhães, como isto se evidencia no ensaio de Gomes:

A linguagem de Adelino Magalhães reclama estudo à parte, mas para salientar-lhe apenas outro aspecto, observa-se a sua excêntrica particularidade notadamente em certas desinências verbais e, sobretudo, no emprego às vezes abusivo do adjetivo adverbializado ou composto. Neste último particular, ordinariamente, o gosto do leitor não se concilia com o do escritor

⁵⁴³ Cf. Eugênio GOMES, 1953, p. 143.

⁵⁴⁴ “O trato desenvolto da língua, em Joyce e em Adelino, permitiu inovações de toda a sorte, neste sentido, a delatarem o esforço de ambos para imergir na matéria de maneira ativa ou dinâmica. Correm por conta desse processo arbitrário e temerário incontáveis achados com os quais o leitor dificilmente poderia condescender.

“Exemplo de Joyce:

“*He clasped his paunchbrow with both birthaiding hands*”

“*Ele apertou a sua fronte grávida com duas mãos ‘fórceps’*” (*Ulisses*)

“Exemplo de Adelino:

“O gorducho de cara raspada e rubra entrou, ofegante, como se uma rajada de atividade universal ainda estivesse a se cataclismar dentro dele! Parecia, à primeira vista, que a energia de todos os mundos havia afluído para os olhinhos pretos daquele carão e que todo aquele ser estalava telegraficamente”. (*Na Redação de ‘O justiceiro’*). Eugênio GOMES, 1953, p.141.

[...]. Em Adelino, essa tendência é sensivelmente agravada pela superabundância de suas invenções verbais⁵⁴⁵.

Diante disso, Gomes traz mais uma vez à tona os ingleses, para demonstrar que o metafísico Thomas Browne, que ele chama de pai espiritual de Sterne, seguira processo parecido ao escrever de maneira diferente do que a regra ditava. Segundo Gomes, Browne usava deliberadamente palavras que pudessem surtir o efeito que ele desejava que tivessem. Novamente no uso de comparações, e referente a Adelino, Gomes acredita que o escritor brasileiro conseguira ultrapassar Browne, pelo fato de exagerar na abundância de suas invenções verbais. Portanto, seguindo seu característico estilo, o crítico retira da obra *Tumulto da vida*, trechos exemplificadores: “o vulto mulatamente adiposo”; “... E desmergulhando do seu seio uma bola de papel, que as mãos-escafandros desfizeram em vários fragmentos”; “– Ora! Ora esta,´ beíçolou a outra, com os olhos muito redondos de surpresa” (GOMES, 1953, p. 141).

Esse parece ser um estudo mais substancial de Gomes, em que, apesar de limitar-se a uma crítica estética e tentativa frustrada de dar um parecer sobre James Joyce, não traz a ingenuidade da análise ou a vacuidade em suas conclusões como fizera em relação a Castro Alves, conforme mostramos. De um modo ou de outro, o importante é observar que, embora Gomes fizesse análises que, muitas vezes, revelavam não ter compreendido a literatura daqueles europeus citados ou fazendo uso de procedimentos críticos não condizentes com uma obra como a de Joyce, ele estava em contato com uma literatura de veio distinto, marcadamente inovadora.

4.6.3 Traduções... a fidelidade ao texto

Em “Tradução e traição”, ensaio escrito em 1965, Augusto Meyer trataria sobre as escolhas semânticas de alguns tradutores que revelam, segundo ele, certo descuido e pressa diante da obra de origem. Assim, a propósito da tradução de *Vita nuova*, de Dante, ele

⁵⁴⁵ Eugênio GOMES, 1953, p.141.

indicaria como o termo *labbia*, presente no verso “*e par che de la sua labbia se mova...*”, aparece vertido em outras línguas, destacando, entre eles, os enganos de Dámaso Alonso e de Ronald de Carvalho.

O que *labbia* não pode chegar a ser nunca, em tempo algum, é *lábios*, como querem os nossos tradutores apressados [...]. Compreendo muito bem que alguns tradutores, animados de puro entusiasmo poético, mas incautos e despreparados quanto às traições semânticas da linguagem arcaica, tropecem nestes enganos de modo inevitáveis. Mas custa a crer que um mestre como Dámaso Alonso, em seu famoso ensaio sobre métodos e limites estilísticos, *Poesia Española*, venha a escorregar no mesmo descuido⁵⁴⁶.

Continua com informes sobre problemas na tradução de Dámaso Alonso e, assim como Gomes, discute a seriedade que deve ter o tradutor perante a obra a ser traduzida: “Tudo isso mais uma vez recomenda muita cautela; principalmente muita desconfiança, no que se refere não só à integridade dos textos, mas à grata ilusão de um fácil domínio desses mesmos textos”. Assim, indica que, se pode existir deformações do próprio leitor no que diz respeito à interpretação, pode ainda existir “o vício de origem muitas vezes do próprio texto”. Em outro ensaio⁵⁴⁷, embora afirme que não existe tradução perfeita, coteja – da mesma maneira que Gomes ao analisar as traduções à obra shakespeariana – trechos da fonte e da tradução realizada, revelando pontos específicos de escolhas lexicográficas e semânticas, inclusive, quanto à tradução de expressões populares e gírias. Percebemos, portanto, que na década de 1960 cresciam as discussões referentes a esse trabalho de tradução: Haroldo de Campos, conforme já apontamos, Augusto Meyer e Eugênio Gomes levantaram as dificuldades e problemas concernentes à tradução.

Os ensaios que Gomes dedica às traduções, na parte III de *Prata de Casa*, referem-se a Shakespeare e a Machado de Assis, com levantamento das existentes e das dificuldades em encontrá-las sem problemas. No caso do ensaio “Traduções do Hamlet”, por exemplo, Gomes

⁵⁴⁶ Estas citações de Augusto Meyer foram retiradas de “Tradução e traição”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. 142-3.

⁵⁴⁷ Cf. Augusto MEYER, “Argot e Tradução”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. 145-7.

atém-se a enumerar o itinerário da tradução de *Hamlet* em língua portuguesa⁵⁴⁸ e indicar aqueles que não o fizeram bem⁵⁴⁹; em *Henrique IV*, por sua vez, traça os paralelos entre original e tradução. Quanto ao romancista brasileiro, o crítico analisa as realizadas em língua inglesa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Gomes debruça-se, inicialmente, sobre a eleição, por parte do tradutor, de determinado tipo de linguagem em detrimento de outra. Da peça *Henrique IV*, por exemplo, o crítico defenderia a necessidade de traduções atualizadas, visto que as vertidas para o português seiscentista perderam o interesse do público. Em defesa daquela necessidade, o crítico comentaria que, inclusive, os próprios ingleses preocupam-se nas adaptações da obra do dramaturgo em linguagem moderna. Esta crítica também figuraria em outro livro posterior a *Prata de Casa, Shakespeare no Brasil*, no qual Gomes, mais uma vez, comentaria os defeitos e as qualidades das traduções referentes ao dramaturgo inglês.

O crítico coteja traduções entre original e texto traduzido para mostrar os acertos ou as possíveis impropriedades cometidas pelo realizador da atividade. Primeiramente, Gomes se concentra na tradução referente a 1ª e a 2ª partes de *Henrique IV*, lançada aquela época no país sob a responsabilidade do tradutor Carlos Alberto Nunes. Apesar de apontá-la como modelo a se impor no Brasil no que diz respeito ao assunto, o crítico assinala as suas restrições centradas nos elementos constituintes do texto e indica que os lapsos cometidos devem-se ao fato de o tradutor não ter recorrido previamente aos estudos shakespearianos, “sem a qual, por melhor que seja o conhecimento da língua inglesa, nenhum tradutor estará livre de consecutivos tropeções” (GOMES, 1953, p. 171). Vejamos alguns desses lapsos apontados pelo crítico:

⁵⁴⁸ “Quando se pretende saber qual é ou quais são os melhores tradutores das peças de Shakespeare, em nossa língua, é que se torna realmente sensível a falta de um levantamento bibliográfico das traduções existentes, tanto em Portugal como no Brasil. Veja-se o que ocorre com a peça *Hamlet*, da qual é geralmente maior o número de traduções. Quantas existem? *That is the question..*”. Eugênio GOMES, 1953, p. 157.

⁵⁴⁹ “E o que é de lamentar é que a editora portuguesa, responsável pela difusão das peças de Shakespeare em vernáculo, tivesse deixado de parte uma tradução dessa qualidade para confiar tão grave tarefa a um Dr. Domingos Ramos, cuja absoluta falta de honestidade pode ser aquilatada mediante o simples cotejo de sua tradução com a de Émile Montégut. Traduzir inglês... do francês, não é coisa rara, aqui e em outras bandas. Mas, a desfaçatez daquele falso erudito vai muito além. [...]”. Eugênio GOMES, 1953, p. 159.

I – Materialidade da obra

Inicialmente, observa-se a falta de uma introdução crítica ou simplesmente esclarecedora sobre a peça, falta que é agravada com a ausência absoluta de notas sobre certas expressões e particularidades do texto que, sem isso, não somente deixam de produzir o efeito apropriado, como, em várias passagens, resultam francamente obscuras e incompreensíveis (GOMES, 1953, p. 164-5).

II – Estilo e linguagem

Os diálogos em verso, constituindo quase metade do contexto, traduziu-os o Sr. C. A. Nunes em decassílabo branco [...]. Corre-lhe o verso facilmente, mas com algumas incoerências em matéria de métrica [...]. Por que razão não a traduziu o Sr. C. A. Nunes toda em prosa? A indagação é irreprimível quando se observa que, apesar da naturalidade de seus versos, na maioria dos casos, é visivelmente por efeito da disciplina métrica que sua tradução aparece aqui e ali afeada de arcaísmos e outros vícios de linguagem, perfeitamente evitáveis como estes:

Por minha alma, a sabendas, quantas vidas... (Pág. 21)

Mas a todos tratardes como imigos... (Pág. 90)

Jamais me privará desta honra avita... (Pág. 204)

(GOMES, 1953, p. 165-6).

Outra impropriedade que Gomes destaca na tradução, e ainda no que concerne à linguagem, é quanto ao critério arbitrário de praticar um hibridismo de estilo, com mistura de uma linguagem arcaica com o coloquial. Para aquele crítico (1953, p. 166), não se deve existir meio-termo quando se trata das peças de Shakespeare e, quando o tradutor o usa, é seguindo “um critério individual, naturalmente arbitrário”.

Outro dado que Gomes aponta é quanto a substituições e/ou mutilações perpetradas pelo tradutor de partes do texto original, além de indicar algumas incorreções quanto a significados de expressões à época de ocorrência das cenas da peça.

III – Não fidelidade ao texto original

Assim, quando à abertura da primeira parte o tradutor atribui ao rei Henrique a seguinte frase:

*“A guerra, como face em bainha velha,
Não mais o dono há de ferir”* (Pág. 9).

Deste modo, mutila-se de começo a imagem do original: *“The edge of war, like na ill-sheathed knife/No more shall out his master”*.

Outra frase do Rei Henrique, à segunda cena do terceiro ato, igualmente sem rigorosa concordância com o original:

*Há muito por fazer; vai, que eu te sigo:
Nossa demora é a vida do inimigo.* (Pág. 73)

A primeira frase é, na verdade, uma paráfrase excessivamente banal para substituir a pitoresca metáfora do texto: *“Our hands are full of business...”*.

Também nessa passagem o tradutor preferiu parafrasear: “se as promessas feitas de parte a parte se cumprirem”, onde estava: *“If promises be kepts on every hand”*, mas é claro que aí não se perdeu quase nada.

[...]

Voltando-se à frase inicial do Rei Henrique, verifica-se que, este, na tradução, interpela:

*Dizei-me, caro primo Westmoreland,
O que esta noite fez nosso Conselho
Em prol de tão grandiosa e cara empresa* (Pág. 10)

A frase original: *“What yesternight our council did decree”*, não foi ali traduzida com propriedade, até porque ninguém, referindo-se a um conselho, vai perguntar o que ele fez, e sim, o que resolveu e decidiu, e não o outro significado do termo “*decree*”

(GOMES, 1953, p. 166-7).

O ensaísta também coteja as versões de diferentes tradutores, ora para apresentar a validade de uma forma em detrimento de outra, ora para indicar que os tradutores incorreram em deturpações. Assim, compara algumas passagens do brasileiro C. A. Nunes com a tradução do português Henrique Braga. Gomes busca, em cada uma delas, o termo adequado ou inadequado para o registro das imagens shakespearianas, tanto referente à linguagem quanto à atmosfera histórica condizente com a época retratada nas cenas.

Nas citações a seguir, quanto à escolha de uma tradução mais plausível com o original, percebe-se que as observações de Gomes são pertinentes. Dos inúmeros exemplos fornecidos pelo crítico, destacaremos dois de cada confronto.

IV – Diferença entre tradutores

1º exemplo:

Não é menos imprópria a expressão “desafeto” empregada numa passagem em que fala Westmoreland, à 1ª cena do 1º ato: “Worcester sempre em tudo é vosso desafeto”. Observando o texto: “... *this is Worcester,/ malevolent to you in all aspects...*”, será forçoso admitir que o tradutor português Henrique Braga deu melhor sentido a essa frase: “Worcester, sempre malevolente a vosso respeito”. Tradutores franceses e espanhóis preferiram o vocábulo hostil (GOMES, 1953, p. 167).

2º exemplo:

A exclamação do Príncipe, à 2ª cena do 1º ato: “*Come, roundly, roundly*”... traduziu-a o Sr. C. A. Nunes: “Arredonde logo o discurso, etc.”. É um colapso de naturalidade que podia ter sido evitado, aí sim, com uma simples paráfrase, como a de que ainda Henrique Braga lançou mão, sem deixar de trair a procedência lusitana: “Vamos, fala sem rodeios, sem ambages”. Frise-se que o verbo “arredondar”, em nossa língua, exprime coisa diferente e até oposta à do sentido daquela frase do Príncipe. Arredondar um discurso significa especificamente embelezá-lo, e não é isso o que se pede ali (GOMES, 1953, p. 167).

V – Semelhança entre tradutores:

1º exemplo:

Novamente o Príncipe Henrique em sua derradeira fala à 2ª cena do 1º ato:

*Com isso imitarei o sol radioso
Que consente que nuvens desprezíveis,
Ante o mundo, etc. (Pág. 18)*

Por que “nuvens desprezíveis”? O texto original refere-se a “*the base contagious clouds*”. Henrique Braga traduziu por “nuvens baixas

carregadas”. Ambos os tradutores se afastaram aqui sensivelmente do original, porque, como registra G. I. Kittredge, a expressão “*contagious*”, aplicada a nuvens, originava-se da crença supersticiosa à época isabelina de que havia miasmas pestíferos disseminados no nevoeiro e nas nuvens. Essa particularidade não escapou a outros tradutores, como Montégut (“*vils ET contagieux nuages*”), Marin, (“*viles nubes ponzoñosas* “) e Pietro Bardi (“*nubi basse e malefiche* “) (GOMES, 1953, p. 168).

2º exemplo:

Não é também feliz a tradução brasileira nesta passagem de Hotspur, à 3ª cena do 1º ato:

*Para prová-lo, basta uma só língua
De todas as feridas, que têm boca* (Pág. 22)

Henrique Braga parafraseou razoavelmente bem: “Para provar a verdade disso basta que fale uma das muitas eloqüentes feridas, etc.”. Não é preciso mais para conservar o contorno principal da imagem (GOMES, 1953, p. 168).

4.6.3.1 A tradução inglesa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Além das traduções referentes a Shakespeare, Gomes escreve um ensaio sobre as traduções da obra de Machado de Assis, mas concentra a sua atenção nas vertidas em língua inglesa. Indica, assim, o lançamento nos Estados Unidos de *Dom Casmurro*, por Helen F. Caldwell; as traduções, em alemão e castelhano, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e, referente a esta obra, o crítico afirma que ela encontrara um bom tradutor na pessoa do norte-americano William I. Grossman. E é na tradução deste que Gomes se dedica ao longo do ensaio.

Gomes observa que Grossman afirmara sobre a pouca dificuldade durante o trabalho de tradução: primeiro, por tê-la confiado a um brasileiro nas dúvidas que o assaltavam; segundo, porque, conforme o tradutor, a forma daquele livro parecia a que melhor se ajustava ao idioma inglês. Quanto a este dado, Gomes observou que já tinha ressaltado isso em estudo

sobre a influência anglo-saxônia “pelo que se infere especialmente daquele livro [*Memórias Póstumas*], tanto atuou sobre o pensamento como sobre o estilo do nosso grande escritor”⁵⁵⁰.

Ao dizer que toda tradução, mesmo cuidadosa, não escapa a alguns lapsos, Gomes pontuará alguns da tradução do norte-americano que seriam mais passíveis de reparo. Assim, até o final do ensaio, percebe-se que evidenciar falhas é a preocupação de Gomes. Cada uma destas acompanha a indicação dos capítulos, com o cotejo do original e da tradução inglesa, a exemplo de como fizera ao analisar as traduções de C. A. Nunes sobre *Henrique IV*. Dos inúmeros problemas apontados por Gomes, registremos alguns retirados de seu ensaio sobre a tradução de W. Grossman.

I – Provável descuido de revisão

A um texto do começo do capítulo XI (“O menino é o pai do homem”, deu o tradutor a seguinte interpretação: “*I grew naturally, as the magnolias and the cows grow. Perhaps the cows are less restless, than was I in my infancy*”. O animal porém designado no texto brasileiro é o gato (“*cat*”), e não vaca (“*cow*”), como por descuido saiu na tradução (GOMES, 1953, p. 178).

II – Escolha inadequada de adjetivo

Também o adjetivo (“matreiro”), usado, naquela passagem, pelo romancista, pede um equivalente que não a palavra “*troublesome*”. Aliás, sete linhas abaixo, o tradutor emprega o adjetivo “*shrewd*” que estaria a calhar igualmente naquele tópico (GOMES, 1953, p. 178).

III – Diferença de sentido de expressão

Primeiramente Gomes narra uma cena do livro para, em seguida, transcrever o original e a tradução em inglês:

Quando o pai de Brás Cubas procura persuadi-lo da conveniência de esposar a filha de um político prestigioso, sublinha que “todo homem público deve ser casado”, frase que, na tradução, está assim: “*Every public official should be married...*”. No capítulo seguinte, por: “dispus-me aceitar o diploma e o

⁵⁵⁰ Eugênio GOMES, 1953, p. 178.

casamento, Virgília e a Câmara dos Deputados”, insere a tradução: “*I was ready to accept both public Office and marriage, Virgília and the deputyship...*”

Depois, indica o problema da expressão escolhida pelo tradutor:

Em ambos os casos, confunde-se a vida pública (no sentido mais amplo desta expressão) com a carreira burocrática, contrariamente à idéia do romancista quando se referiu a “homem público”. Trata-se na verdade da “*public life*”, particularmente de “*political career*”, e não de “*public Office*” (GOMES, 1953, p. 179).

IV – Supressão de textos

Não foi traduzido inteiramente o texto, no capítulo CXXIX (“Sem remorso”: “Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem Lady Macbeth...”. A tradução reduzindo-o, diminuindo com isso um traço característico da forma do romance: “*I should not like to have been Achilles nor Lady Macbeth*”.

[...]

Outro final suprimido é o da primeira sentença do capítulo CXXXVII (“A barretina”, na tradução, onde as palavras “e mil outras coisas tristes” não foram aproveitadas.
(GOMES, 1953, p. 179-80).

Apesar de indicar os problemas que aponta, Gomes mitiga a sua dureza, elogiando a atividade do tradutor: “São pouco deveras os lapsos dessa tradução, que deve ser acolhida com os melhores encômios por seu teor de fidelidade”⁵⁵¹.

4.6.3.2 Estudo comparativo: Vieira e Shakespeare

⁵⁵¹ Eugênio GOMES, 1953, p. 181.

Entre os ensaios sobre as traduções, Gomes entremeia uma aproximação entre Shakespeare e Vieira. A primeira dela diz respeito ao gosto pela concisão, embora as contradições sejam várias. O crítico explica que isso se deve ao público, um tanto iletrado, expectador das peças e frequentador das pregações do último. Segundo Gomes, isso exigia do dramaturgo e do clérigo concessões de toda natureza.

A segunda aproximação apontada por Gomes diz respeito ao livro comum entre eles: a bíblia. Neste caso específico, o crítico estabelecerá um estudo comparativo, pontuando a relação de proximidade entre o que Shylock, personagem de *O mercador de Veneza*, expõe sobre a santidade do lucro – justificada pela parceria entre Labão e Jacó –, e o sermão de Vieira referente ao mesmo caso bíblico. O padre usa-o para acusar a dissociação de atos e palavras dos pregadores e das pessoas ilustres. Além da bíblia, Gomes aponta o contato que ambos tiveram de autores em comum, como Aristóteles, Sêneca, Cícero, Quintiliano e outros.

O crítico delineia seu estudo comparativo, com a apresentação eminentemente à base de confrontos, a fim de verificar a aproximação quanto ao estilo do bardo inglês e do padre luso-brasileiro⁵⁵². Eis uma das articulações de Gomes: primeiramente, registra a sátira de Vieira às exagerações dos pregadores da época no gosto de satisfazer os ouvintes⁵⁵³, dando-lhes um “espetáculo barato”:

“*Há pregadores* – denunciou corajosamente Vieira, no famoso ‘Sermão da Sexagésima’ – *que vêm ao púlpito, como comediantes*”.

E, exclama, em certa altura, indignado com a falta de naturalidade daqueles comediantes do burel:

⁵⁵² “O notável estudo da Irmã Miriam Joseph, há pouco reeditado, sobre os componentes e as ligações originárias da arte e da linguagem de Shakespeare, constitui talvez o mais seguro roteiro para a identificação de tais fontes na obra shakespeariana. E, particularmente para as nossas letras, seria tarefa sedutora a de fixar, rastreando aqueles caminhos, as possíveis aproximações entre a arte do dramaturgo e a do pregador lusitano. [...] Mas, não custa fazer ligeira digressão em torno desse tema de estudo comparativo, em grande parte concernente a estilo e que outro poderá levar a melhor termo”. Eugênio GOMES, 1953, p. 173.

⁵⁵³ “Será porventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão empecado, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afetado, um estilo tão encontrado a toda arte e a toda a natureza? Boa razão é também esta. O estilo há de ser muito fácil e muito natural. Por isso Cristo comparou o pregar ao semear: *Exiit, qui seminat seminare*. Compara Cristo o pregar ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte.[...]”. Antonio VIERA, “Sermão da Sexagésima”, V. In: Eugênio GOMES (org.). *Vieira: sermões*. 12. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995, p. 125. [Col. Nossos Clássicos, nº. 11].

“Na comédia o rei veste como rei, fala como rei; o laçao veste como laçao, e fala como laçao; o rústico veste como rústico, e fala como rústico; mas um pregador, vestir como religioso, e falar como... não o quero dizer por reverência do lugar. Já que o púlpito é teatro, e o sermão comédia, se quer, não faremos bem a figura?”.

Por Hecuba! não é isso que parece ressoar da crítica do grande jesuíta? (GOMES, 1953, p. 173-4).

Em seguida, Gomes estabelece o ponto de contato daquele com Shakespeare quanto à maneira como se manifesta a ideia da expressão, unidos também pela presença do elemento “comediantes”:

Com efeito, quem tiver em mente a fala em que Hamlet se dirige aos comediantes do rei, aconselhando-o a desempenhar os seus papéis sem exagerações, logo perceberá que o dramaturgo e o pregador estavam defendendo idêntico princípio sobre a arte de elocução, no palco e no púlpito. Há expressões de um e outro, neste particular, que se conciliam e se entrelaçam, filiando-os a um postulado clássico (GOMES, 1953, p. 173-4).

Neste sentido, assim como em muitos outros exemplos, o crítico apresenta um cotejo de estilo, pelo traço, também da aproximação:

Naquele mesmo sermão, prega Vieira a arte desafetada e, em seguida, recai no estilo arrebicado. Mas, nessa contradição, também incidiu frequentemente Shakespeare, sobretudo, no *Hamlet*, onde o ideal de concisão e brevidade – “*Brevity is the soul of wit*” – está em manifesto contraste com a superabundância verbal dessa tragédia, que é a mais extensa e prolixa de suas peças (GOMES, 1953, p. 174).

Gomes desenvolve este contraste, explicando que o dramaturgo tentava incutir o apreço pela concisão sem parcimônia de palavras, assim como Vieira construía sermões, com circunlóquios e redundâncias, muitas vezes por necessidade do público-ouvinte, embora condenasse o uso imoderado da palavra. Para ratificar isso, Gomes cita uma frase do sermão:

“Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, obras”, e de Shakespeare “*Words, words, words...*”.

Outra aproximação é de ordem da linguagem: o uso do termo “todo” em Shakespeare e em Vieira, como proveito de cunho dramático e truque estilístico, respectivamente. Desta forma, Gomes rastreia em *Macbeth* e no sermão XXVII, proferido em Salvador, exemplos da presença daquele recurso enfático para ressaltar totalidade e grandeza. No primeiro, indica que:

[...] Shakespeare tirou igualmente os melhores proveitos de cunho dramático desse recurso, tendo-o aplicado nada menos de duas vezes em *Macbeth*, pela boca de Lady Macbeth. No 2º ato: “*Todo o oceano do grande Netuno poderá lavar este sangue da minha mão?*” No último ato:

“*Ainda um cheiro de sangue*”. *Nem todos os perfumes da Arábia serão capazes de purificar esta pequena mão*” (GOMES, 1953, p. 175).

No caso do pregador, o crítico indica, logo após a observação acima, que:

Vieira imprime a mesma ênfase à palavra “todo”, seguindo evidentemente um truque estilístico da época: “*Se todo o mar se convertera em prata, e toda a terra em ouro: se Deus criara outro mundo, e mil mundos [...]; todo este preço não seria bastante para libertar do cativo do demônio, e do pecado, uma alma por um só momento*” (GOMES, 1953, p. 175).

4.6.3.3 Crítica estilística: sermões de Vieira

Em um livro de antologias da série Nossos Clássicos, em um estudo crítico dedicado aos sermões de Vieira⁵⁵⁴, Gomes o faz ainda sob a perspectiva estilística, pelos sermões serem abundantes em símbolos e a riqueza vocabular permitir ao crítico divagar sobre as relações metafóricas na parenética vieiriana.

⁵⁵⁴ Eugênio GOMES, (org.), *Vieira. Sermões*. 12.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995, [Nossos Clássicos], n. 11.

O ataque revestiu-se de um significado excepcional, porque, na verdade, esse famoso sermão resume inteiramente o método parenético de Vieira, constituindo-se verdadeira arte de pregar. Quanto à estilística, antes de qualquer outro pormenor, revela notar a efusividade do elemento imagístico, entrecruzando-se por todo o discurso os símiles, as metáforas e alegorias, com tal profusão de volutas ou arabescos [...]. Tal Sermão permite um estudo da prosa e da parenética de Vieira, em quase toda a sua estonteante diversidade de aspectos, tornando-se particularmente indicado para o exame do emprego da metáfora, do respectivo desenvolvimento em alegorias, além de vários outros recursos oratórios (GOMES, 1996, p. 16-7).

Inclusive, o crítico questiona os prefácios às obras de Vieira do prof. Hernani Cidade e do escritor Antonio Sérgio, pela recorrência destes em assinalar a presença do conceptismo na obra do pregador. Para Gomes, o fato de estabelecer uma linha do barroquismo, em seus sermões, advinha de um critério preconceituoso por parte dos críticos, que a “deixava defeituosa e inadequada”. Para Gomes, a identificação do cultismo não deve ser diminuída, mas analisada em parceria com o conceptismo⁵⁵⁵.

De maneira semelhante a este estudo comparativo entre Shakespeare e Vieira, naquele outro livro⁵⁵⁶ Gomes buscava, também, analisar os componentes do estilo de Vieira. Assim, parte do uso abundante da metáfora e das alegorias do padre que, apoiado no “terreno instável do tropológico ou analógico, pertinente às Escrituras”, dá aos sermões plasticidade a seus raciocínios. No início da parte II do Sermão da Sexagésima”, no qual Vieira registra que “O trigo, que semeou o pregador evangélico, diz Cristo que é a palavra de Deus”, Gomes indicaria, em nota, que ali estava uma exemplificação daquele terreno: “Observe, no desenvolvimento da metáfora da semente em várias alegorias, que a imaginação do pregador

⁵⁵⁵ “Todavia, o problema dessa caracterização [do barroquismo de seus sermões] apresenta enorme complexidade, devido à coexistência de cultismo e conceptismo nesses sermões. Pode admitir-se que o pregador haja pago maior tributo ao conceptismo, e disto deixou grande abundância de exemplos, mas, do ponto de vista formal, será por enquanto temerária qualquer generalização absoluta, por não haver ainda uma análise específica e definitiva de todos os componentes do estilo de Vieira [...]”. Eugênio GOMES (org.) “Apresentação”. In: *Vieira. Sermões*, 1995, p. 13-4.

⁵⁵⁶ Eugênio GOMES, (org.). *Vieira. Sermões*, 1995, p. 14.

não se desprende jamais completamente da parábola evangélica em que se fundem as suas digressões” (GOMES, 1995, p. 112).

Percebe-se, com isso, que a proposição da análise estilística, já observável na apresentação do livro, é exposta por Gomes durante a transcrição dos sermões. Ainda referente ao sermão da Sexagésima, o crítico exemplifica um dos momentos daquela imaginação plástica em Vieira:

Assim há de se pregar. Hão de cair as coisas e hão de nascer; tão naturais que vão caindo; tão próprias que venham nascendo. Que diferente é o estilo violento e tirânico que hoje se usa! Ver vir os tristes passos da Escritura, como quem vem ao martírio; uns vêm acorrentados, outros vêm arrastados, outros vem estirados, outros vêm torcidos, outros vêm despedaçados; só atados não vêm (VIEIRA, *Sermão da Sexagésima*, V, apud GOMES, 1995, p. 126).

Assim, por estar sua imaginação poética totalmente associada às Escrituras, com perfeito paralelismo, impossível foi, segundo Gomes, à Inquisição condená-lo no “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda”: “Neste jogo encontra-se o aspecto mais interessante da parenética vieiriana e, em face de algum acontecimento histórico, tomava as mais intrincadas direções para a justificação de um fracasso ou de um triunfo político” (GOMES, 1995, p. 12). Gomes considerava o exame daquele sermão imprescindível pelo fato de retratar as relações de Portugal e Brasil unidos contra os “inimigos da Fé”. Assim, Gomes se expressa: “Vamos lendo todo o salmo, e em todas as cláusulas dele veremos retratadas as da nossa fortuna: o que fomos e o que somos”. Finalizando dessa maneira a apresentação, o crítico parte para a antologia dos sermões⁵⁵⁷.

⁵⁵⁷ A apresentação do livro é dividida em “Situação histórica” e “Estudo crítico”. As antologias são organizadas nesta ordem: “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as da Holanda”; “Sermão do Mandato”; “Sermão da Sexagésima”. Em seguida aparecem as bibliografias do e sobre o autor; julgamento crítico – limitada a apresentar trechos de poetas, pensadores, críticos sobre Vieira e sua obra –, mapa situacional e sugestões de leitura.

Percebe-se que o crítico tende a elogiar de maneira incisiva o padre, tomando-o como herói na causa dos negros e índios⁵⁵⁸ e no seu “infatigável desempenho de uma legítima e abnegada missão cristã”⁵⁵⁹. Esta frase de Gomes revela uma leitura particularizada no sentido católico, em que trata, de maneira idealizada, a vida de Vieira associada aos seus sermões. Apesar disso, o seu estudo crítico encontra-se, ainda, em circulação e é adotado em escolas que, muitas vezes, trabalham a obra de Vieira eminentemente pelas questões da gramática e, avançando mais um pouco, pelas perspectivas metafóricas, em detrimento das relações que ela apresenta referente à sociedade da época e o seu poder clerical. A ilação de ambos os aspectos é essencial para o entendimento do método parenético de Vieira, principalmente para o seu sermonário político, uma vez que isolar um dos aspectos impede a compreensão do todo. No entanto, valorizam-se, no trato com a antologia, algumas observações de Gomes sobre os componentes da língua que nela se registram como:

“E que sobre mirrados, sobre afogados, sobre comidos ainda se vejam pisados e perseguidos dos homens” (VIEIRA, “Sermão da Sexagésima”, I, apud GOMES, 1995, p. 110).

Note a ambigüidade do verbo “pisar”, empregado aí na acepção de magoar, melindrar, ofender (GOMES, 1995, p. 110).

“Por que vos esqueces de tão religiosas misérias, de tão católicas tribulações?” (VIEIRA, “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as da Holanda”, II, apud GOMES, 1995, p. 37).

Repare no efeito retórico da adjetivação (GOMES, 1995, p.37).

“[...] aquelas poucas que se pegam ao tronco e se converteram em fruto, só essas são as discretas, só essas são as que duram, só essas são as que aproveitam, só essas são as que sustentam o Mundo” (VIEIRA, “Sermão da Sexagésima”, I, apud GOMES, 1995, p. 112).

Atente na repetição do advérbio e do pronome “só” e “essas” (GOMES, 1995, p.112).

⁵⁵⁸ Eugênio GOMES, *Vieira. Sermões*. 1995, p. 15

⁵⁵⁹ Eugênio GOMES, *Vieira. Sermões*. 1995, p. 15.

Mas o estudo de Gomes ultrapassa essas simples busca de elementos da língua e de acepções de termos. A sua significação vem, também, de uma leitura sobre as posições do pregador quanto à metrópole, dos ataques e contra-ataques a seus opositores de ideias, na colônia portuguesa e fora desta⁵⁶⁰. Isto no que se refere, principalmente, à tentativa do clérigo em melhorar as condições dos desprotegidos. Neste caso, Gomes procuraria tratar, no *Sermão da Sexagésima*, do conflito entre jesuítas e colonos e indicar, também, os problemas de Vieira com outra ordem religiosa, os dominicanos. Apesar destas entradas, Gomes não se furta de apresentar, como critério privilegiado de análise, o viés estilístico, tal como assinalamos nos trechos transcritos.

4.6.4 Ainda gastando a “prata de casa”: o livro *Aspectos do romance brasileiro*

O livro *Aspectos do romance brasileiro*, publicado cinco anos após *Prata de casa*, corresponde a uma série de ensaios, fruto de conferências dadas na Universidade Federal da Bahia. Eugênio Gomes, ainda na linha comparatista, apresenta os mesmos procedimentos de análise e de divulgação de autores estrangeiros percebidos em seus estudos desde a década de 1930. Mantém a pesquisa minuciosa, na busca do pormenor da obra literária, no que diz respeito à temática, à estilística e aos processos de constituição, embora se perceba também a justaposição da crítica psicológica.

Os aspectos do romance brasileiro são apresentados, no livro, mediante registro de escritores do cânone brasileiro, sendo que estes dão nomes aos capítulos. Gomes segue uma ordem diacrônica de acordo com a periodização em que os romancistas e poetas

⁵⁶⁰ Na primeira parte do “Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda”, a propósito da passagem “Ocorre aqui ao pensamento o que não é lícito sair à língua, e não falta quem discorra tacitamente, que a causa desta diferença tão notável foi a mudança da monarquia. Não havia de ser assim (dizem) se vivera um D. Manuel, um D. João o terceiro, ou a fatalidade de um Sebastião não sepultara com ele os reis portugueses.”, Gomes notificaria que “o sebastianismo, já chamado ‘a criação lusitana da miséria e da saudade’, teve em Vieira um de seus partidários, dissimulado até certa altura”. Eugênio GOMES, 1995, p. 26.

contemplados aparecem na cena literária brasileira, ou seja, os aspectos levantados pelo crítico margeiam o romantismo e o pré-modernismo.

4.6.4.1 José de Alencar e aspectos do seu romantismo

O ensaio de abertura de *Aspectos do romance brasileiro* é sobre o romantismo em José de Alencar, com destaque para as filiações do escritor, em que Gomes realça a presença de determinada influência romântica europeia, distinta da escolha de outros escritores românticos brasileiros. Influência que, segundo o crítico, explicaria algumas deformações estéticas de sua obra. Haroldo de Campos, em ensaio sobre os ganhos para a literatura de uma obra inaugural como *Iracema*, discute as recorrentes posições críticas em forçar o tom das influências de José de Alencar.

No caso específico de Chateaubriand, indicaria que aquele romancista brasileiro, inclusive, ultrapassa-o, pois “radicaliza e subverte *Atala*”. Para Campos, os excessos cometidos por críticos sobre *Iracema*, com registro passivo de fontes e influências sem a busca dos elementos positivos que a obra teve, impediriam que notassem a sua substância e o caráter de subversão metafórica e temática nela inseridos. Todo o ensaio de Campos demonstra os aspectos inovadores, na forma e no conteúdo, da obra alencariana, indicando, ainda, que aquele escritor “afasta-se de Chateaubriand, que, em *Atala*, professara usar o *style indien*, temeroso que seu relato virasse algo incompreensível para o leitor [...]”; preocupação esta que não acometeria o autor de *Iracema*, observa o crítico, já que faz uso de uma ideia de ‘tradução’ como *estranhamento* do idioma vernáculo⁵⁶¹. Assim, “Alencar, ‘tradutor criativo’, transgredir o paradigma de *Atala* em mais de um sentido. No lingüístico, ao invés de civilizar a linguagem indígena, como se propõe fazer Chateaubriand, busca tupinizar o português”. Quanto ao plano ideológico (religioso e ético), Campos aborda que em *Atala* a mestiça prefere o envenenamento a render-se ao Deus que não era dela. Em Alencar, por sua vez, aponta que

⁵⁶¹ Cf. Haroldo de CAMPOS, “*Iracema*: uma arqueografia de vanguarda”. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 133.

este, libertando-se dos preconceitos e do substrato conservador de sua época, constrói o livro com sinal trocado em relação a Chateaubriand: a índia, além de violar o interdito da própria tribo, é “uma figura feminina capaz de iniciativa amorosa e realização sexual”⁵⁶².

Haroldo de Campos também indica a “livre inventiva poética” que, segundo ele, foi incompreendida, vítima da sisudez interpretativa de estudiosos como Roberto Schwarz e Mattoso Câmara Jr.⁵⁶³. Decerto Campos, dispondo como denominador comum para a sua análise o “contributo inventivo de uma obra” e o que esta traz de experimentações, trabalhou de modo satisfatório, e nos domínios da metalinguagem, os processos explícitos e implícitos em *Iracema*. Assim, a reavaliação desse livro deu a este o lugar que lhe cabia no quadro da literatura brasileira, após tantos embates, mas as restrições a alguns planos da obra podem também ser perfeitamente aplicáveis ao debate do projeto estético de Alencar, como fizeram os críticos por ele citados.

Duas décadas antes dessas considerações de Haroldo de Campos, resvaladas para aspectos positivos sobre a obra alencariana, Eugênio Gomes abordara sobre o romancista de maneira distinta. As preferências temáticas do escritor, como a infância, a natureza, o índio, a linguagem são tratadas no ensaio. Mas aos elementos intrínsecos o crítico associará o caráter psicológico do cearense, viés este criticado por Haroldo de Campos nos estudos de Alencar, na escolha de seus temas, na constituição dos personagens e no uso da linguagem metafórica. A plasticidade e o vigor descritivo destacados por Gomes na obra do romancista também são apontados por Augusto Meyer quando estabelece relações entre *O Guarani* e as novelas de cavalaria. Essas características são tão marcantes e resvalam com tanto empenho para

⁵⁶² Os trechos fazem parte da nota de rodapé 3. Haroldo de CAMPOS, “*Iracema*: uma arqueografia de vanguarda. In: *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 133.

⁵⁶³ Em notas de rodapé, assim Haroldo de Campos situa essa crítica: “Roberto Schwarz, bom discípulo lukasiano, atento do mestre em *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, vai até ao destempero, numa inventiva ao gosto da velha crítica silvioromeiriana: ‘tem sempre’ (NB: a obra de Alencar, sem exclusão de *Iracema*) ‘um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem’” e “Mattoso não se refere explicitamente a Alencar, mas verbera a técnica ‘ingênua e simplista’ para a depreensão da etimologia das palavras tupis, de que o autor de *Iracema* foi praticamente convicto”. In: In: *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 128-34.

impressionar o leitor que, assevera ainda Meyer, isto passa a sensação de ter uma dimensão maior do que propriamente “desenvolver uma tese, ou mensagem, dentro do programa literário americanista, à feição de Magariños Cervantes, por mais que ele queira dar-nos a entender o contrário”⁵⁶⁴.

No decorrer da exposição, é perceptível que Gomes não é seduzido por elogios fáceis da crítica simplesmente pelo escritor cearense ser partícipe de uma tradição literária brasileira, embora Gomes use como sugestão a imagem figurativa da índia alencariana em seu próprio livro de poesia *Moema*.

4.6.4.2 Leitura pelo caráter psicologizante

Eugênio Gomes atribui à obra de Alencar um caráter psicologizante, principalmente nos temas referentes à infância, revelador, segundo o crítico, de uma tendência do romancista em criar *alter-ego* nas personagens crianças. A duplicidade apareceria como representativa de situações concretas e psicológicas do autor, fruto das alegrias, decepções na infância ou mesmo como característico de um orgulho exacerbado. Baseando-se no veio psicanalista francês, Gomes observa que “a imaturidade mental do indígena e das crianças seria o traço de relação que os havia de colocar em determinado plano psicológico na ficção alencariana” e que “em alguns personagens, justamente os mais expressivos, está refletido o caso individual do romancista”⁵⁶⁵.

Para o crítico, Alencar não passaria de um retratista que evitava elaborar de maneira mais apurada o aspecto psicológico de seus personagens. Assim, Gomes debruça-se sobre a constituição desses para indicar se eram planos ou densos, retirando da obra exemplos, registrando expressões. O intuito do crítico era demonstrar que em Alencar tudo se reduzia à natureza, na ação de seus personagens, principalmente pela escolha, por parte do romancista,

⁵⁶⁴ Augusto MEYER, “Alencar”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. 297.

⁵⁶⁵ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 32-3.

daqueles vocábulos típicos da botânica, para associar ao amor, aos atos, às características⁵⁶⁶. Neste caso, sem muita paciência e certa ironia, o crítico observa, inclusive, como o elemento vegetal não apenas invade os saraus em forma de mulheres, mas serve para descrever o coração, as atitudes, as paixões.

Seja Diva ou Emília, Amélia ou Lucíola, a personagem alencariana resulta em monstro gentil, sendo inútil querer encontrar certos movimentos de qualquer delas sob o brilhante reclamo dessa exuberante retórica. O romancista colocava a floresta nos salões e os salões na floresta [...] (GOMES, 1958, p. 44).

Gomes não se furta, assim, em transcrever trechos dos romances de Alencar nos quais pudesse mostrar as exagerações do escritor.

“O vestido era de escominha rubescente, formando regaços onde brilhavam aljôfares de cristal; nos cabelos castanhos trazia uma grinalda de pequenos botões de rosa, borrifados de gotas de orvalho. Um poeta diria que a moça tinha cortado seu trajo das finas gazas da manhã; ou que a aurora vestindo as névoas rosadas, descera do céu para disputar as admirações da noite” (ALENCAR, *Senhora*, apud GOMES, 1958, p. 44).

“Sua frase corre como o regato que serpeja, ou salta como o rio que se despenha da cascata; às vezes se eleva ao cimo da montanha, outras desce e rasteja como inseto, sutil, delicada e mimosa” (ALENCAR, *O Guarani*, apud GOMES, 1958, p. 42).

“Quando uma planta delicada nasce entre a sarça, muitas vezes o fogo queima-lhe a rama e hastil; ela desaparece, mas não morre, que a raiz vive na terra; e às primeiras águas brota e pulula com toda a força de vegetação que incubara no tempo de sua mutilação” (ALENCAR, *A viúvinha*, apud GOMES, 1958, p. 43).

A busca de exemplos nos romances é acompanhada pela demonstração visível de antipatia a esse processo de Alencar. O analista diria que: “se isso não resultasse em sacrificar

⁵⁶⁶ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 42-3.

a realidade humana em seus movimentos naturais, ainda bem, mas a verdade é que a visão da floresta, ou antes, a comparação pela comparação, impediu o romancista de fixar profundamente os seus personagens” (GOMES, 1958, p. 44-5). Ao apontar essa fraqueza na constituição da obra do romancista, Gomes tentaria justificá-la, tirando o fundo de possível intuição do artista:

Esse processo, porém, decorreu de sua deliberada preocupação de fazer um tipo de romance entre poema e crônica, hibridismo que o livrava da tortura de dissecar os sentimentos ou palmear a crosta áspera da realidade sem a idéia de fazê-la parecer encantadora (GOMES, 1958, p. 45).

Para fundamentar a leitura de que o fenômeno de escolha dos personagens de Alencar, principalmente das crianças retratadas – demonstrativo, segundo o crítico, do imperativo narcisístico que recheava as páginas do escritor –, decorria de certa deformação da psicologia ou do temperamento de Alencar, Gomes recorreria a estudos de linhas psicanalistas e fenomenológicas da experiência estética. O primeiro teórico a ser por ele usado é Van der Walls, que adverte serem as necessidades afetivas determinantes para a interpretação da realidade. Assim, a vida afetiva é gerida por uma interpretação infantil da realidade, cujo senso desta mesma realidade é pouco desenvolvido.

Desta maneira, Gomes articula o estado da alma infantil com a psicologia do romancista, quando pequeno, e sua transposição para o universo ficcional. O segundo citado, Mikel Dufrenne, afirmará que a fixação da psicologia das experiências infantis é decisiva porque o homem repete a criança⁵⁶⁷ ou, como diria Wordsworth, o menino é o pai do homem. Baseando-se nesses estudos, percebe-se que, quase na década de 1960, Gomes ainda estaria contaminado com uma abordagem de cunho psicológico na análise de escritores que, segundo ele, conscientes ou não, usariam este atributo essencial na elaboração de suas obras.

⁵⁶⁷ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p.32. De Van der Walls, Gomes cita a *Revue Française de Psychanalyse*. T. XIII, n. 4, 1949; de Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Presses Universitaires de France, 1935.

Além desses estudos, Gomes mais uma vez apropria-se da análise de Araripe Junior para ratificar seu argumento sobre o caráter do personagem Mário, de *O Tronco do Ipê*, como duplo de Alencar: “Observa-se que, neste ponto, o crítico [Araripe] admite a possibilidade de que a experiência individual do romancista houvesse entrado na formação desse personagem psicológica e mentalmente deformado”⁵⁶⁸. Em seguida, Gomes revelaria a sua concordância quanto à assertiva daquele crítico: “Enfim, o sentido dessa criação torna-se incompreensível sem a sua identificação com o romancista, de que é um desdobramento moral, como se pode depreender desse retrato compósito de Mário”⁵⁶⁹. Assim, o crítico baiano ilustraria as relações intrínsecas entre criador e criatura, transcrevendo um longo trecho⁵⁷⁰ de *Tronco do Ipê*, para mostrar as aproximações de Alencar com a caracterização que este fizera do personagem, chamado por Araripe de “Hamlet-mirim”.

A demonstração da suposta duplicidade é feita, no estudo crítico, mediante o uso de um apanhado de trechos da obra alencariana⁵⁷¹, tal como indicara anteriormente o excesso botânico do romancista. Em seguida, Gomes mostraria que a constituição de determinado personagem adveio da própria natureza psicológica do romancista.

Exemplo I: Gomes articula essa relação a um trecho do livro *Sonhos d’ouro*

Uma das personagens mais significativas de sua ficção é aquela do primeiro capítulo de *Sonhos de ouro* (sic) em que o romancista, desdobrando-se na

⁵⁶⁸ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 34.

⁵⁶⁹ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 35.

⁵⁷⁰ “o caráter de Mário tinha singularidade, que frisara perfeitamente a comparação rústica de Eufrosina. Esse menino frio, de poucas palavras, movimentos graduados, que parecia querer tomar uns ares ridículos de homem sério; essa natureza de ordinário inerte ou pelo menos tolhida, tinha intermitências incompreensíveis, durante as quais se operavam as expansões enérgicas e vigorosas de seu organismo. Era o gamo, condenado por muito tempo à imobilidade, que uma vez solto, arroja-se por despenhadeiros e precipícios. Nada o detinha então; arrostava o perigo e vencia o obstáculo com agilidade e impavidez admiráveis. Havia nesse corpo uma superabundância de seiva, que precisava desperdiçar, para não ficar sufocado. Depois voltava à sua habitual calma e sisudez. Embora essas alternativas fossem o efeito de uma idiosincrasia moral, filha da natureza e também da educação, contudo Mário já governava seu caráter; o que prometia para mais tarde o homem de boa têmpera, capaz de grandes cometimentos”. ALENCAR, *Tronco do Ipê* (sic), apud GOMES, 1958, p. 35-6.

⁵⁷¹ *Sonhos d’ouro, Minas de Prata, O Tronco do Ipê*.

personalidade de Roberto, divaga, claramente, tocado pela nostalgia do mundo perdido da infância (GOMES, 1958, p. 29).

“Todos nós temos em nossa alma um cantinho, que, apesar dos anos, da experiência e dos trabalhos, fica menino até que enfim o homem volta à primeira infância. Nesse cantinho dormem as ilusões ingênuas, as esperanças infindas, a fé robusta e sobretudo certos laivos de loucura que tonificam a razão. É aí, é justamente nesse santuário da infância, que nos momentos de crise, quando sustenta alguma luta com a fortuna; ou vencedora para fortalecer-se com a seiva primitiva, e renovar o embate, que o invade” (ALENCAR, *Sonhos d’ouro*, apud GOMES, 1958, p. 29).

Exemplo II: elemento narcisístico: Alencar e seu duplo

Entendido, aliás, que o personagem Ricardo é o duplo lírico, como o menino Mário o é do caráter resoluto e indomável de Alencar – muitos outros personagens, sem excluir alguns tipos de silvícolas, poderiam ilustrar essa duplicidade individual do romancista através de suas criações. Duplicidade que, em regra, contribui para reduzir a verossimilhança desses personagens (GOMES, 1958, p. 35; 38).

O crítico explica, com isto, a escolha do cearense pela escola romântica e não outra: o fato do escritor ter sua imaginação exacerbada; mas, mesmo com essa justificativa, o crítico condena o estilo de José de Alencar⁵⁷². Assim, denuncia a preocupação ornamental e a defasagem da forma, com o uso de uma linguagem poética no romance, além de apontar o caráter narcisístico que vigorava no estilo. Segundo o analista, Alencar via-o como uma

⁵⁷² “O estilo era o instrumento mágico com que a fogosa imaginação do romancista operava esse milagre. Entretanto, não é sem o mais significativo impulso psicológico que o estilo de Alencar impera como um grande senhor em sua ficção, a ponto de produzir uma espécie de hipnose no espírito dos leitores, em prejuízo naturalmente da ação interior da narrativa.

Nada mais prejudicial com efeito à forma do romance do que o estilo, que se faz mediante um ritmo melódico demasiadamente envolvente ou com particularidades vocabulares ou fraseológicas que denunciam a preocupação ornamental. Que, em suas origens, o romance tivesse o ritmo poético, a forma lírica, entende-se, mas a sua evolução para o realismo psicológico, desde o século XVIII, corrigiu-lhe, até suprimir, com Stendhal, o tom melódico.

A verdade é que José de Alencar tinha no estilo uma fonte de Narciso sobre a qual se debruçava com o maior enlevo.”. Eugênio GOMES, 1958, p. 30-1.

maneira de extravasar o seu eu, o seu orgulho, as suas nostalgias do tempo de criança, as suas dores. Vejamos como Gomes apresenta dados biográficos da infância do romancista que justifiquem aquilo que ele chama de “imperativo narcisístico” de Alencar.

O menino que viu encantado os campos nativos, quando atravessava os sertões do Ceará e da Bahia, mas também o menino que sentiu o seu orgulho machucado e ferido, quando perdeu transitoriamente o posto de monitor escolar.

No seu inconsciente, esse último episódio influiu tanto sobre a sua conduta do homem público e as reações de escritor, quanto a decepção de Swift, quando, em pequeno, numa pescaria, o peixe que havia fisgado lhe saltara das mãos voltando à água.

A personalidade emocional do romancista tinha, com efeito, na infância, o espelho em que se mirava incessantemente.

Eis porque, na sua percepção da vida e do mundo, o criador de Iracema trai visivelmente a tendência narcisística⁵⁷³.

Nesta articulação, em que traz inclusive um escritor inglês para cotejar uma decepção na infância, há, decerto, um forçar o tom nesse paralelo com o narcisismo, em que o crítico procura apontar o que ele acredita – e defende – ser um traço marcante do homem-artista. Além disso, apesar de ter apontado a defasagem de Alencar no uso de um estilo exacerbado, que tivera o seu fim com o realismo psicológico, Gomes finge ignorar que a inserção de determinados elementos pelo romancista poderia ser fruto das ideias circulantes no momento. A escolha dos temas indicados no ensaio e a influência europeia não eram, inclusive, fatores exclusivos do cearense, mas da maioria dos escritores da época. No final do ensaio, insinuará isso, mas sua crítica, ao longo dele, é que pesará: o exagero do retrato, em detrimento da densidade dos personagens⁵⁷⁴; a retórica exacerbada de José de Alencar.

⁵⁷³ Eugênio GOMES, “José de Alencar”. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958.

⁵⁷⁴ Para aquela falta de densidade na constituição dos personagens, Gomes observou que: “O romancista só fixava a personalidade humana de maneira linear, tanto que o fato da coexistência de vários personagens num só homem, embora assinalado, não modificava esse processo simplista de representação”. Eugênio GOMES, 1958, p. 48.

Apesar de afinar isso tudo ao movimento romântico e aos autores de influência do escritor, tais como Chateaubriand, Hugo e Dumas, o saldo da crítica é o defeito de técnica que aponta, embora indicasse que isto fizesse parte da proposta de nacionalismo na qual o artífice cearense estava imbuído. Assim, no final do ensaio, Gomes tenta dar um tom menos duro a sua análise sobre o escritor, indicando a sua relevância para a constituição de uma literatura brasileira: “Dominado evidentemente pelo nobre ideal de escrever a saga brasileira, não deixara escapar nada: a lenda, a História, a vida colonial, a política, os costumes, a vida social, tudo enfim que já prefigurava o quadro de nossa nacionalidade” (GOMES, 1958, p. 51). O crítico delinearía, portanto, as fases de Alencar, a partir da indicação de suas obras, que comprovavam o seu vínculo com um projeto nacional⁵⁷⁵. Consideraria, neste sentido, o projeto de nativismo e de registro de linguagem como elemento positivo em sua obra, apesar da crítica à retórica por si mesma e à efusão de retratista da natureza, com o excesso de pintura descritiva. Gomes parece corroborar com o que o autor de *Canaã* dissera, em 1929, a respeito da obra alencariana. Graça Aranha, em ensaio publicado em *Movimento brasileiro*⁵⁷⁶ sobre José de Alencar, salvaguardando as obras indianistas, já teceria críticas ao excesso de descritivismo nos romances de ambiente do escritor, sendo inferior nas figuras e nas paisagens. Estas últimas, para o ensaísta, são acadêmicas, inexpressivas, convencionais: “Sente-se nelas, ora uma pieguice com a Natureza, ora um esforço para exprimir a seiva e o tumulto brasileiro, esforço para o trágico e o violento, que não atinge o fim emotivo que rebusca”. Quanto às figuras humanas, “são desenhadas academicamente. São frias, literárias, de um modelado retórico e banal. Expressam-se sem naturalidade, pernósticas e convencionais”. Análise esta muito próxima da realizada por Gomes, Graça Aranha ainda

⁵⁷⁵ “Está fora de dúvida que José de Alencar considerava sua obra como fator primordial da criação realmente orgânica da nossa literatura. Essa grande obra abrange efetivamente as fases iniciais da nossa formação étnica e social: a primitiva, que se reflete especialmente em Ubirajara; a da nova gestação, com a presença do elemento invasor, tão vivamente dramatizada em *O Guarani* e em *As minas de prata*, e, finalmente, a fase que defluiu de nossa independência política, seguindo-se o predomínio do espírito mundano e social e a caracterização mais definida dos costumes brasileiros, que inspiraram *O tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho*”. Eugênio GOMES, 1958, p. 50-1.

⁵⁷⁶ *Movimento Brasileiro*: Rio de Janeiro, Ano I, n. 3, p. 4-7, mar. 1929. Depois o ensaio foi publicado em *Obras completas*, Rio de Janeiro: INL, 1968, p. 884-90. Organização de Afrânio Coutinho, sendo a fonte das citações neste trabalho.

distingue a composição dessas figuras nos tipos de romance: “Pelo excesso de poesia, compreende-se este convencionalismo nas falas de Peri ou Iracema, mas em outros personagens, portugueses ou brasileiros, o tom enfático e declamatório é intolerável”. Atribui isso tudo à falta de técnica artística e, como Gomes apontaria também, ao temperamento do romancista que recai no exibicionismo artístico e no artificialismo: “uma exterioridade do seu temperamento eloqüente e pouco concentrado, sinal da teatralidade do compositor e do cenógrafo [...]. O processo de Alencar é, geralmente, o da comparação e da imagem e as suas comparações e imagens convencionais, literárias, infelizes. Pobreza irremediável de um genial criador da vida”⁵⁷⁷.

Augusto Meyer, por sua vez, apresenta uma leitura distinta⁵⁷⁸ a de Eugênio Gomes e Graça Aranha. Embora corrobore a efusão imaginativa ou plasticidade descritiva de Alencar, apontada por Gomes, e também destaque o “fogoso temperamento” daquele, quando o assunto é a proposta do escritor sobre um romance histórico ou um projeto nacional, o que se percebe, continua Meyer, é apenas aquela mente de criação espetacular e fantasiosa: “Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricos, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista” (MEYER, 1986, p. 298). Com base em Sérgio Buarque de Holanda, confere a vacuidade referente à consciência nacional diante do dilema dos “desterrados em nossa terra”. Assim, a leitura de Meyer avança em relação a de Gomes por mostrar que, no desconcerto daquela época, se víamos a paisagem, mas não a interrogávamos, ou se “não chegamos a ver e sentir como *novo* e *singular* o que era nosso, à sombra de Bernardim e Chateaubriand, não foi possível esboçar o romance brasileiro” (p. 302-3). Diante do impasse do projeto, Meyer analisa com justeza as motivações e como isso se apresentava no plano estético, plausível de ser aplicado na obra de Alencar:

⁵⁷⁷ Graça ARANHA, “José de Alencar”. In: *Obras completas*. Organização: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: INL, 1968, p. 887-9.

⁵⁷⁸ Augusto MEYER, “Alencar”. In: *Textos críticos*. Organização: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986, p. 295-306.

Tudo isto correspondia ao *vazio brasileiro*, à tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas. Daí o nosso verbalismo engenhoso e farfalhante, mais acentuado no Romantismo, que lhe era propício, aquela inevitável cesura entre conteúdo e forma, em que a expressão quase sempre carece de uma necessidade funcional e íntima, e há talvez mais engenho e arte que poesia e verdade, ou genuína poesia (MEYER, 1986, p. 304).

Assim percebemos que a articulação de Meyer, conforme referimos, acrescenta satisfatoriamente dados apresentados por Gomes. Este revela as inconsistências estéticas da Alencar, em que a obra fica prejudicada pela imaginação e pelo temperamento do próprio escritor, mas a salva pelo aspecto do projeto nacional. Aquele, por sua vez, desdobra essa análise e pesa o assunto sobre outro ângulo. Isto é, pondera que a validade da obra alencariana estaria justamente na sua criação, pois falha na tentativa de criar uma literatura brasileira pela própria ambiência das ideias e das condições históricas da época. Meyer imputa à presença marcante de influxos estrangeiros e à mentalidade ainda presa a estes como fatores que impossibilitaram aquela realização plena. Ou seja, embora situada em uma fase do Brasil Independente, e mesmo com a busca de escritores por um caráter nativo no tratamento dos temas e da linguagem, o propósito não tem alcance pelos fatores adversos que o impediam de se realizar. Gomes, no rastreamento daquelas influências, articulava uma leitura mais no plano da obra: o excesso de influências, segundo ele, foi prejudicial à estética da obra alencariana, pois o escritor romântico utilizava indiscriminadamente elementos que exacerbaram a sua imaginação e impossibilitaram dar freio a ela.

4. 6.4.3 Ainda a crítica estética: Alencar

Nesse ensaio específico sobre o autor de *Iracema*, Gomes apresenta vocábulos e trechos de diversas obras de Alencar e volta-se para os elementos intrínsecos, assinalando a estrutura do romance, a composição dos personagens, a linguagem e a temática.

José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, atesta a relação dos dois livros de Alencar, *Iracema* e *Ubirajara*: são dois romances poéticos, ou ainda, dois poemas em prosa⁵⁷⁹. Ao trabalhar a forma da obra alencariana, Gomes acredita que o escritor praticava não o romance poético, mas o romance-poema ou poemático. Para ele, este era “uma forma disfarçada do poema descritivo, com o ritmo da prosa obedecendo constantemente a uma razão numérica, o que permite escaloná-la em linhas de verso”⁵⁸⁰. Este fato não poderia instaurar na obra de Alencar, segundo o crítico, a subjetividade, trabalhada à luz da realidade exterior ou humana. Ou seja, para o crítico, o uso deliberado daquele ritmo na verdade mascarava a ausência daquela realidade de maneira subjetiva, visto que a apreensão do mundo exterior, em Alencar, – continua Gomes – figura “como uma paisagem emoldurada para a contemplação do espectador”⁵⁸¹, sem penetrar os desvãos mais profundos. A natureza serviria apenas como uma moldura, “montada e desmontada segundo os caprichos da fantasia do romancista-poeta”⁵⁸².

Como fizera em outro ensaio, Gomes tece considerações sobre a presença da natureza exuberante nas páginas alencarianas. O crítico utiliza a referência de partes da obra do escritor, registrando termos que tentem dar legitimidade ao argumento da natureza estática e manipulada ao bel-prazer do romancista e, talvez por isso, sem profundidade subjetiva:

Dentre os abundantes exemplos desse método, muito expressivo é o de uma paisagem de *Sonhos de ouro* (sic), no qual a palavra “moldura” não está por mero acaso.

[...]

Realmente, a natureza que transportava para seus livros era a natureza imponente e majestosa do Brasil, mas o entusiasmo com que procurava anexá-la às suas criações fê-la perder-se constantemente ao cair em moldes estéticos pré-fabricados (GOMES, 1958, p. 37; 40).

⁵⁷⁹ José VERÍSSIMO, *História da Literatura Brasileira*, 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954, Coleção Documentos Brasileiros, 74, p. 228.

⁵⁸⁰ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 37.

⁵⁸¹ Idem.

⁵⁸² Idem.

“A moça tinha o mesmo traje de amazona que no domingo passado; mas em vez de serem de camurça amarela as luvas eram de Peau de Suê de cor de castanha e o chapéu de palha de arroz com um véu branco. Salvas essas ligeiras modificações do vestuário, que naturalmente escaparam aos olhos do moço, era a cópia viva do quadro, que lhe aparecera à borda do caminho, oito anos antes. A moldura sim, era diferente: os florões dos corimbos da aroeira foram substituídos pela negra e musgosa cercadura do rochedo” (ALENCAR, *Sonhos d’ouro*, apud GOMES, 1958, p. 38).

Nesta articulação apontada, Alencar elabora a natureza como cenáculo do enredo de maneira excessiva, como uma pintura que serviria como elemento de contemplação para o espectador/leitor. Para ratificar isso, o crítico destacaria o termo “moldura”, da obra *Sonhos d’ouro*, a fim de ilustrar o papel extático e/ou exagerado da natureza na obra alencariana.

Eugênio Gomes segue o seu debate sobre autores brasileiros, dando o fluxo clássico da divisão dos movimentos literários. Após contemplar a esfera romântica, representada pela figura de José de Alencar, o crítico prossegue para aquele escritor que, a seu ver, faz parte da transição para o realismo: Manuel Antonio de Almeida.

4.6.5 Manuel Antonio de Almeida

4.6.5.1 A polêmica classificação da obra

Ainda no veio da análise estética, o crítico observa quanto ao estilo que, ao contrário de Alencar, com sua retórica e excessos, o autor de *Memórias de um sargento de Milícias* utiliza a palavra como instrumento de precisão.

Gomes discute, mediante as próprias críticas produzidas por Manuel Antonio de Almeida, uma possível explicação para aquela obra destoar da estética reinante naquele momento e sustenta, tal como outros analistas o fizeram, que o escritor “não visava designadamente a desmoralizar o Romantismo, embora importasse numa crítica indireta a seus processos”⁵⁸³. Gomes se apóia, neste sentido, tanto nas *Memórias de um sargento de milícias*, quanto no vasculhar pormenores comprovadores em vários textos jornalísticos e nas traduções

⁵⁸³ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 58.

do escritor⁵⁸⁴. Quanto a este último aspecto, Gomes informa que duas traduções do escritor – *Gondicar ou o amor cristão*, de Luis Friedel, e *O rei dos Mendigos*, de Paul Féval, – possibilitam afirmar certa preferência de Manuel Antonio de Almeida pela narrativa de aventura, “sem interromper as suas ligações com o Romantismo”⁵⁸⁵. O crítico observa, também, a ligação daquele escritor a este movimento pelo fato de ser um admirador de Alexandre Dumas, a que se referia como “o grande mestre, o grande gênio do romance moderno”⁵⁸⁶.

No ensaio, Gomes dialoga novamente com José Veríssimo, mas desta vez nomina diretamente este crítico. Aquele afirma que o problema de classificação da obra de Manuel Antonio de Almeida advém de Veríssimo que, “movido pelo preconceito estético das escolas em voga restringiu a visão do crítico”. De acordo com o analista baiano, ele pecou por informar que aquela obra oscilava entre o Realismo e o Naturalismo, na tentativa de apontar os defeitos de natureza formal, ao invés de perceber a relação intrínseca que ela tinha com a narrativa pícaro⁵⁸⁷.

O fato de José Veríssimo, surpreso com a capacidade de descrição de tipos tão nacionais e vivos, afirmar que a narrativa de Manuel Antonio de Almeida se aproximava da máxima dose de verdade artística, se devia, segundo Gomes, a sua hesitação em classificar. Isto em um momento em que a ordem era a de captar a realidade de maneira imparcial ou implacável. Levando-se em conta a análise de Veríssimo, é salutar, àquela época, a referida oscilação quanto à obra, assim como ocorrera no que diz respeito à classificação de *Iracema* como “romance poético”; desta maneira, não se pode exigir, como o fez Gomes, que aquele crítico tivesse a percepção de elementos da narrativa pícaro.

⁵⁸⁴ Gomes, quando diretor da Biblioteca Nacional, organizou o acervo e encontrou material manuscrito e textos dispersos de alguns escritores, como Manuel Antonio de Almeida.

⁵⁸⁵ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 60.

⁵⁸⁶ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 58-9.

⁵⁸⁷ “Quando José Veríssimo, preocupado em apontar-lhe os defeitos de natureza formal, hesitava em classificá-lo, oscilando entre o Realismo e o Naturalismo, podia ter notado facilmente que esse “cara suja” da nossa literatura trazia os estigmas de uma filiação inconfundível: a do romance picaresco. Mas o preconceito estético das escolas em voga restringiu a visão do crítico neste caso”. Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1953, p. 61.

Diante da leitura não captada por José Veríssimo, quanto às aproximações com aquele tipo de narrativa, na obra de Manuel Antonio de Almeida, o crítico baiano centra-se na sátira ao tempo do Rei D. João VI e aos costumes da época descritos no romance. Isto com o objetivo de demonstrar como as ações do personagem de *Memórias de um sargento de milícias* derivam do tom pícaro de *Lazarillo de Torme*. Elemento este apontado já por outros analistas, dentre eles, Mário de Andrade. Gomes reconhece este fato, embora faça uma ressalva ao escritor paulista: não se aprofundou, segundo o crítico, nas questões e as conclusões não foram adequadas. Para o autor de *Macunaíma*, Manuel Antonio de Almeida posicionava-se em uma atitude de reação contra a visão romântica. Gomes discorda dessa assertiva e tenta provar com informes sobre as fontes – encontradas por ele na Biblioteca Nacional quando diretor – do romancista, como textos anteriores e posteriores à publicação do romance. Segundo o crítico, elas comprovam que aquela reação deliberada ao romantismo, conforme sustentou Mário de Andrade, não existia.

Com isto, traça as analogias *paripassus* de *Memórias de um sargento de milícias*, com o *Lazarillo de Torme*, para justificar a opção estilística de Almeida. A escolha da época de D. João VI entraria nesse elemento, visto que “escolher um gênero de narrativa que, por sua técnica maleável e despachada, era o único que abria a melhor possibilidade à pintura daquele tempo”⁵⁸⁸. Eugênio Gomes observa que, por desenhar os mandos e desmandos daquela época, a “nobreza presumida”, e outros aspectos contra a norma do tempo, o romancista fora acusado de jacobinismo. Mas tal faceta, segundo Gomes, deve ser relativizada, visto que as cartas do reinol Santo Marrocos acentuam as intrigas típicas daquele séquito de D. João VI em seu exílio contrafeito no Brasil e, segundo o crítico:

Fato explicável numa sociedade flutuante, heterogênea e pitoresca, como a daquele tempo, em que lavrava interminável luta de rivalidades e competições à cata de fortuna e honrarias.
[...]

⁵⁸⁸ Eugênio GOMES. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 65.

A percepção do ridículo humano não tinha nacionalidade, o que não impediu [Manuel Antonio de Almeida] de escrever o mais brasileiros de nossos livros de ficção (GOMES, 1958, p. 65).

O movimento dialético apontado por outros críticos, principalmente Candido e Schwarz, na obra de Manuel Antonio Almeida, destaca a relação de estrutura socioeconômica da sociedade brasileira e de classe. Nela havia homens livres, desocupados, não escravos, mas que representavam a sociedade escravista, os mandos e desmandos, a ordem e desordem, os conflitos e ajustes necessários à adaptação do Brasil a mudanças estruturais.

Gomes, por sua vez, atém-se a leituras voltadas para as particularidades da composição da obra, embora, no que diz respeito às *Memórias de um sargento de milícias*, por vezes ele ensaiasse inserir elementos extraliterários, como revela a seguinte passagem do ensaio: “Tal qual no Lazarillo, o clero, a nobreza e o povo são vistos por uma ótica deformante, mas que parece destinada a mostrar o lado humano e contingente de cada um, por trás do disfarce social” (GOMES, 1958, p. 63). O crítico, entretanto, não desdobra aqueles elementos durante a análise, usando o dado apenas de maneira pontual e, quando julga pertinente, como motivo de explicação do enredo ou de um e outro elemento intrínseco da obra. Desta forma, não há como negar que Gomes debruça-se minuciosamente em particularidades do enredo, singularizando, como de costume, a técnica do pormenor, do decompor parte da obra. Mas a sensação que deixa é do miúdo, do pequeno, preso às rédeas da trama e da construção da obra, sem avançar do específico para o geral e vice-versa. Tal aspecto, que pode reduzir as diversas margens que o texto apresenta, por outro lado, traz à luz elementos pertinentes para a compreensão do processo utilizado pelo escritor e ilumina alguns aspectos não tratados pela crítica literária⁵⁸⁹.

⁵⁸⁹ Eugênio GOMES. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 66-7.

4.6.5.2 Crítica comparada

O crítico privilegia no ensaio “Manuel Antonio de Almeida” um estudo comparativo e, consequentemente, voltado ao aspecto da influência. Assim, realiza um cotejo entre *Lazarillo de Torme* e *Memórias de um sargento de milícias* para mostrar que o romancista brasileiro fazia parte da tradição pícaro:

Outra analogia de ideação, esta, relacionada com um naufrágio: a do 2º capítulo da 2ª parte do *Lazarillo*, com a mentira do naufrágio dos potes que José Manuel dizia lhe ter acontecido em sua derradeira viagem à Bahia, no capítulo XXII, também na 2ª parte.

[...]

Outra identidade a ser estabelecida é a do cego rezador, o primeiro patrão de Lázaro, com a do mestre de reza do capítulo IV da 2ª parte das *Memórias de um sargento de milícias* (GOMES, 1958, p. 63-4).

As análises de documentos oficiais expedidos por Gomes, quando diretor da Biblioteca, revelam que o cargo permitiu a ele contato com uma série de originais, de escritores brasileiros e estrangeiros, perdida na caótica malha de obras desorganizadas e não-catalogadas e que ele conseguiria pôr em certa ordem.

Um dos documentos encontrados foi um manuscrito do autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* que possibilitou a Gomes realizar a crítica genética. No ensaio, além de indicar textos jornalísticos de Manuel Antonio de Almeida que apresentavam conceitos de arte, romance, o crítico analisaria aquele manuscrito em que o autor assinara como Lazarillo. Gomes observou que o fato do jornalista assinar seus textos do periódico *A Pacotilha* daquela forma confirmava o contato e a admiração de Manuel Antonio de Almeida com o texto *Lazarillo de Tormes*. O que ratificaria, continua o analista, os argumentos de que o livro das *Memórias* seria um romance com influência pícaro. Em um dos cotejos, o crítico assinalaria a aproximação entre o escritor espanhol e o brasileiro, tanto no que se refere à preocupação com

o aspecto moral quanto ao *happy end*. Para Gomes, a presença deste último aspecto no romance brasileiro demonstraria a “transigência com os processos do Romantismo” e a posição do escritor brasileiro em um meio-termo.

À época de Eugênio Gomes, outras leituras foram realizadas em torno daquela aproximação e que, de certa forma, questiona a relação da obra de Manuel Antonio de Almeida com o romance pícaro ou como linha divisória para o realismo no Brasil. Como pontuamos, Antonio Candido revela o distanciamento desta leitura em “Dialética da malandragem”. Neste ensaio famoso, ele estabelece um cotejo entre o personagem pícaro e o Leonardo, observando o distanciamento plausível entre eles. As discussões em torno da obra de Manuel Antonio de Almeida, tanto a do autor de *Formação da Literatura Brasileira*, quanto a de seu rebate advindo de Roberto Schwarz, possibilitaram rever os problemas das críticas predecessoras, geralmente com uma leitura que fugia das relações de estrutura socioeconômica que as dos críticos Candido e Schwarz contemplam.

Anos antes, porém, Gomes já tinha assinalado os despropósitos em considerar a obra de Manuel Antonio de Almeida como uma reação deliberada contra o Romantismo, apontada por alguns críticos. Certamente o crítico não traçaria aquele movimento dialético, já que há a prevalência de um binarismo em sua análise; entretanto, ele é, àquela época, uma adversativa quanto ao que se refere à relação Romantismo/Realismo, em que os estudiosos se debatiam, em uma tentativa de classificação das *Memórias*:

Não se deve, entretanto, atribuir a Manuel Antonio de Almeida o propósito deliberado de combater o Romantismo ou de querer sobrepor sua narrativa sabidamente circunstancial à detestável literatura de pura sentimentalidade que era absorvida então em nosso país.

O que lhe saiu da pena, antes ou depois das *Memórias*, não só não afinava pelo mesmo tom, salvo incidentalmente, como o não excluía de participação no movimento romântico (GOMES, 1958, p. 55).

4.6.5.3 Crítica filológica

Gomes destaca a capacidade de Manuel Antonio de Almeida em flutuar entre o falar cotidiano popular e aquelas expressões que já caíram em desuso. Assim, para o crítico, a sensação de estranheza que o leitor se depara ao ler a obra seria justamente pela “confluência de termos ou expressões mortas e vivas”⁵⁹⁰, confluência esta que revela, ao lado da estranheza, a preocupação do romancista em flutuar entre dois universos linguísticos. Gomes exemplifica com um trecho do livro em questão, no qual há, em uma mesma frase no capítulo XIX, aquela ocorrência de expressões: “leva uma risada na cara, e ouve uma tremenda filípica”⁵⁹¹.

Tanto a galeria de personagens caricaturizados pelo romancista, mas também a linguagem, atrairiam a atenção dos críticos de sua obra, muitas vezes considerada um traço inovador pelo jogo entre retórica e linguagem cotidiana.

Manuel Antonio de Almeida foi o primeiro a escrever aproximadamente como se fala no Brasil, antecipando-se, até certo ponto, aos escritores dos nossos dias, de prosa desleixada mas natural, não artificiosa; prosa brasileira, enfim [...]. Nunca um português declararia o seu amor a uma mulher como o Leonardo das *Memórias de um sargento de Milícias*: “– Pois então eu digo... a senhora não sabe... eu... eu lhe quero... muito bem” (OLIVEIRA, *Breve história da literatura brasileira* apud GOMES, 1958, p. 66).

Gomes corrobora a ideia desse crítico português⁵⁹² sobre a antecipação de Manuel Antonio de Almeida no que diz respeito ao uso de uma linguagem natural, mais próxima do falar cotidiano brasileiro:

A língua brasileira, ou como prefere dizer o crítico lusitano, “o português do Brasil; Almeida, em sua narrativa, captou-a melhor que qualquer outro

⁵⁹⁰ Eugênio GOMES. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 67.

⁵⁹¹ Eugênio GOMES. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 67.

⁵⁹² Gomes se refere a José Osório de Oliveira, que escreveu *Breve História da Literatura Brasileira*.

escritor de sua época. Melhor que José de Alencar, não há dúvida. Quando, por exemplo, o romancista procura caracterizar Vidinha e conclui, um tanto despachadamente:

“... isto quer dizer, em linguagem chã e despida dos trejeitos da retórica, que ela era uma formidável namorada, como hoje se diz, para não dizer lambeta, como se dizia naquele tempo”.

É um pormenor significativo do espírito que anima o estilo do romancista. Embora desprezando os “trejeitos retóricos”, logo pendesse para os trejeitos da caricatura, manteve-se fiel à naturalidade da linguagem, tal como esta era falada no tempo do rei ou ainda na época em que viveu o romancista (GOMES, 1958, p. 66).

Assim, para esse analista, aquela naturalidade da linguagem é que conferiria à obra a vitalidade de sua narrativa e a estranheza causada no leitor devido à confluência de termos. É bem verdade que o traço caricatural já havia sido abordado por Mário de Andrade, mas aqui o dado novo de Eugênio Gomes se refere ao jogo da linguagem apresentado na obra.

Gomes não se furtaria em estabelecer uma situação de confronto entre a linguagem do romancista brasileiro e a de Dickens. A peculiaridade do escritor inglês – assevera o crítico – era a de elaborar uma ficção cuja linguagem se destacaria por estar impregnada de elementos de “meios, classes, profissões e época [...]”⁵⁹³. Percebe-se que Gomes força a nota quando afirma que Dickens também era um romancista pícaro, “que trabalhava com a maior desenvoltura sobre o *‘trampolin del dispadero’*” (GOMES, 1958, p. 68). Indicar que o escritor inglês elaborara um traço caricatural na composição de seus personagens e na linguagem é plausível. Mas desdobrar a assertiva no intuito de argumentar que o romancista era pícaro e, daí, realizar um cotejo com Manuel Antonio de Almeida, seria realmente exagerar na comparação. No cotejo, Gomes não se afastou da análise voltada para a categoria débito e crédito, indicando que, em relação à fonte, o escritor brasileiro era deficitário:

⁵⁹³ Eugênio GOMES, 1958, p. 67.

Almeida era naturalmente um artista menos imaginoso e também menos ousado. Seus movimentos de comicidade exercitaram-se em jogos fáceis, mas tão destramente que é de lastimar não tivesse levado para diante essa arte de projetar curiosos aspectos e tipos da comédia ou da pantomina humana. O espírito de pândega, com que escreveu a sua narrativa, não afastava a intenção moral, que se revela implicitamente desde o primeiro episódio, quando, por exemplo, o simples espetáculo grotesco do “Canto dos Meirinhos” faz ver e sentir a decadência da justiça no seu tempo (GOMES, 1958, p. 68).

4.6.6 Mais uma vez, Machado

Como não poderia deixar de faltar em um estudo crítico no qual se privilegia autores nacionais, Gomes não excluiria de seu rol aquele ao qual ele dedicara diversos estudos, principalmente com enfoque pelas assimilações do escritor fluminense de técnicas e procedimentos temáticos em relação à tradição europeia, de preferência, a anglo-saxônica. Portanto, outra leitura realizada por Gomes em *Aspectos do romance brasileiro* e rediscutida pela crítica é a que se refere à obra machadiana, mais precisamente, o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No ensaio, o crítico esboçará as peculiaridades dessa obra, a fim de revelar em todas as instâncias a singularidade do escritor na fase da maturidade, fruto, segundo ele, da crise de espírito – mais uma vez resvalando para o psicologismo na crítica. Entretanto, não crê nisso por si só, uma vez que questiona ser o desencantamento de Machado apenas consequência da ordem emocional, a partir da observação que cita de Lúcia Miguel-Pereira⁵⁹⁴. Para Gomes, aquele dado é mais reflexo da preocupação estética que Machado tinha em relação à arte:

⁵⁹⁴ Lúcia Miguel-Pereira articula a trajetória intelectual do escritor a sua obra de ficção. Pesquisa de fundo biográfico misturado ao psicologismo. Em 16 de agosto de 1955, Gomes notifica, por telegrama, a escritora sobre o recebimento do livro desta a respeito de Machado de Assis. *Correspondência expedida pelo Diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes*. 66, 1, 001, n. 015: “A D. Lúcia Miguel Pereira. Muito obrigado pela valiosa oferta nova edição sua notável obra sobre Machado de Assis pt. Respeitosamente. Eugênio Gomes”.

O romancista estreante de 1872 não a procurava [a arte] como um refúgio eventual para se refazer de seus choques com a vida; tinha-a antes como um artesanato, a que precisava consagrar-se integral e conscientemente [...]. Machado de Assis então tinha trinta e um anos de idade, mas pela existência a fora jamais recuou daquele afã; refletiu sempre sobre o problema estético de maneira absorvente (GOMES, 1958, p. 79-81).

Visível é, na análise, a adoção de uma crítica com base na obra autônoma, pois além de demonstrar o estilo do escritor, retira da obra termos que caracterizam a própria estética de Machado, ou seja, o analista trabalha com a obra em si. Otto Maria Carpeaux observa que diversos estudos interpretativos sobre Machado de Assis, principalmente esse ensaio de Gomes em *Aspectos do romance brasileiro*, são de qualidade superior. Mas Carpeaux não se furtaria, como sempre, de fazer uma ressalva a ele: “Apenas se sente nesses trabalhos certa falta de amor pelo autor interpretado; o sr. Eugênio Gomes conhece fundamente a obra de Machado sem bastante ‘sentir com ela’”⁵⁹⁵. Para Carpeaux, a mera erudição não seria suficiente: precisava-se, segundo ele, de um “sexto sentido”, como dissera Afrânio Coutinho⁵⁹⁶, uma sensibilidade aliada ao saber acumulado.

Essa “*empathy*” seria destacada em Augusto Meyer, pois este, afirma Carpeaux, teve a capacidade de fazer uma crítica criadora referente a Machado de Assis. Meyer, que encontrara o niilismo naquele escritor e o “homem subterrâneo” Ordinov na figura do personagem Brás Cubas, vê-se no espelho d’*O espelho* machadiano. Neste conto, o crítico utiliza-se de um artifício: a partir de sua experiência, de uma digressão de um drama psicológico – “Naquele tempo a minha alma exterior talvez fosse a vaga poesia que os meus dezoito anos atribuíam ao mundo inteiro. A doença e algumas decepções ingênuas tiraram-me a farda. E agora estava

⁵⁹⁵ Cf. Otto Maria CARPEAUX. *Ensaaios reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005, p. 453.

⁵⁹⁶ Afrânio COUTINHO, *Diário de Notícias*, 23 nov. 1958 apud CARPEAUX, *O Estado de São Paulo*, 27 dez. 1958. In: Otto Maria CARPEAUX. *Ensaaios reunidos* (1946-1971). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005, p. 453.

como o alferes do conto, perdido no mundo vazio⁵⁹⁷” – e a sua primeira impressão do conto confirma aquela *empathy* acentuada por Carpeaux.

4.6.6.1 “Bucho de ruminante”

Augusto Meyer também utilizara a literatura comparada para rastrear algumas sugestões de fontes, principalmente quando discute as leituras de Eugênio Gomes e de Carpeaux a respeito do delírio de Brás Cubas (se fonte francesa ou italiana), mesmo que fosse para ultrapassar estas identificações dos críticos: “Mas aqui, penso eu, devemos remontar ainda mais, em busca de uma fonte comum, anterior ao Romantismo e ao quadro estreito das prováveis influências imediatas”⁵⁹⁸. Para Meyer, o quadro do delírio remete-se a um caráter primitivo e mítico e arremata para um elemento que ultrapassa às simples identificações de fonte:

Sem querer negar alguma reminiscência literária acidental, tenho para mim que Machado não tomou de empréstimo Natureza ou Pandora senão a si mesmo, isto é, a esse profundo bucho de ruminante que todos trazemos na cabeça e onde todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas... Não é minha a imagem; lá está em Brás Cubas (MEYER, 1986, p. 205).

Com este pensamento, decerto o crítico não aceitaria as elucubrações de Agripino Grieco sobre o romancista, visto que a expressão colhida de Machado, “bucho ruminante”, indicia já a mixórdia de sugestões aproveitadas pelo romancista. Tal liga impossibilitaria balizar, nos processos de criação do escritor, o que seria de fato de Machado e o que seria alusão alheia. A crítica em tom de irreverência irônica de Agripino Grieco sobre as impregnações estrangeiras em Machado de Assis – “um mosaico de muitos autores e no qual o

⁵⁹⁷ Augusto MEYER, “O espelho”. In: *Textos críticos*. Organização: José Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986.

⁵⁹⁸ Augusto MEYER, “O delírio de Brás Cubas”. In: *Textos críticos*. Organização: José Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986.

menos autor é o autor brasileiro”⁵⁹⁹ – geraria mal-estar entre os colegas por demonstrar menosprezo por *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Com o intuito de rebater o argumento de esta obra ser um depósito de outras estrangeiras, Meyer intervém com a publicação de uma “Carta aberta a Agripino Grieco”, na qual expressa os problemas de procedimentos de análise de Grieco para, depois, revelar as inconsistências de leitura do mesmo:

[...] A técnica das “passagens paralelas”... Examinemos alguns aspectos da questão. Deus, ao criar o mundo, está naturalmente imitando outro deus, outros deuses, que já haviam criado outros mundos. É a intuição que todos temos de um *eterno retorno*; é o velho chavão de que tudo é chavão e ninguém abre a boca sem repetir o repetido, imitar o imitado. “*C’est imiter quelqu’un que de planter dès choux*”. Por isso mesmo, cautela nas conclusões apressadas, diante dos seguintes riscos: a) – supor que a cada trecho de uma obra deve necessariamente corresponder uma fonte específica ou trecho paralelo; b) – ceder à fascinação de fonte única; c) – estabelecer confusão entre simples semelhança e dependência direta; d) – deixar de completar o paralelo com a análise estilística de ambos os trechos no seu contexto; e) – perder de vista a gradação que vai de um simples decalque à imitação literária, de uma adaptação compiladora à genuína originalidade. Tudo isso depois de comprovada a leitura dos modelos, ou pelo menos de assentada a probabilidade máxima de consulta (MEYER, 1986, p. 654).

Desta maneira, Meyer contempla as lacunas na abordagem de Grieco e, apontando alguns trechos de sua análise, sustentaria aquela máxima de que ninguém é totalmente dono de uma ideia, seja pelo amálgama de sugestões em “bucha ruminante”, seja pela dificuldade de se detectar a origem da origem. O crítico militante Grieco, fosse pela falta de empatia por Machado de Assis, fosse pelo simples sabor polemístico, marcara a sua análise pelo jogo abusado de caçar influência. Neste sentido, Meyer finalizaria a sua carta com evidente impaciência com a crítica impertinente daquele que chamava mestre:

⁵⁹⁹ GRIECO, 1959 apud MEYER, “Carta aberta a Agripino Grieco”, 1986, p. 654.

E basta, afinal. Se desci à minúcia de pedante, é que o prezado mestre deu o exemplo, não perdoando nada, nem dois pronomes mal colocados, e tentando reduzir *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra-prima que não teme confronto com qualquer outra, de outras literaturas, da mesma época e do mesmo quadro estilístico, inclusive alguns modelos que você aponta, a um mosaico insignificante de pequeninas imitações, macaqueações, reminiscências... “um mosaico de muitos autores e no qual o menos autor é o autor brasileiro”, nas suas próprias palavras. Para comprová-lo, porém, não basta o seu apressado alinhavo de “trechos paralelos”, mosaico de crítica impressionista, feito sem as devidas precauções de método (MEYER, 1986, p. 658).

Porém, apesar de Gomes trabalhar com as categorias débito e crédito no estudo comparativo, também alinhar “trechos paralelos” e parecer estar plenamente satisfeito com os achados das influências de Machado, ele ressaltaria a transcendência de Machado em relação à fonte e à forma. No apontar originalidade na obra machadiana, desmente a ausência de empatia destacada por Carpeaux. A assertiva deste, porém, tem seu lugar e se justifica a partir do momento que a busca minuciosa de elementos comparativos entre a literatura-fonte e a receptora, tanto revela a admiração do crítico pela plêiade de escritores ingleses, quanto deixa escapar a dimensão mais ampla da obra.

Naquela busca minuciosa é que Gomes aponta tanto o refinamento do *humour* no escritor – filtrado, segundo ele, dos mestres ingleses – quanto o pessimismo ao gosto naturalista. Neste momento é que o crítico perfila aqueles termos associados à decomposição e morte, retirados de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Gomes indica que Machado elabora a obra à base de metáforas associadas a doenças ou a própria presença de personagens doentes, o que daria ao romance aquele cheiro de sepulcro, confessado pelo próprio narrador além-túmulo. Gomes, para demonstrar esta relação, colhe da obra elementos comprovadores, sem deixar, entretanto, de fazer referência ao estudo de Peregrino Junior sobre o assunto⁶⁰⁰.

⁶⁰⁰ Gomes observa o tema da dissolução, a sensação de retorno ao inorgânico e o cunho patológico da obra, já fixado por Peregrino Junior em *Doença e constituição de Machado de Assis*, Ed. José Olympio, 1938.

A verdade é que, com esse livro, foi Machado de Assis um dos primeiros romancistas brasileiros a mostrar a doença ou a morte física em seus aspectos mais repugnantes, sendo muito expressiva a relação do obituário de quase todas as suas personagens com as moléstias virulentas. Vários os tuberculosos, com a agravante quanto a um deles, o Viegas, de que era “um hospital concentrado”; a mãe de Brás Cubas morre de câncer; ele, de pneumonia, Eulália, de febre amarela, e D. Plácida, cujo marido morrerá também tuberculoso, por sua vez, era “uma escrófula da vida...” (GOMES, 1958, p. 107).

Assim, novamente demarca o tipo de crítica que pratica: logo no início de seu ensaio, Gomes observa o contraponto do estudo estético, o qual defende, daquele que se utiliza de elementos extraliterários. Ao citar Jacques Bainville, podemos perceber as mesmas ressalvas que fizera, dois anos antes, em seu livro sobre *O Romantismo inglês* (1956): a impropriedade de se usar aqueles elementos no estudo da obra.

“O erro principal do estúpido século – advertiu Jacques Bainville – foi de ter feito do romance uma obra de arte, e talvez, pura e simplesmente, de ter visto nesse gênero uma obra de arte”.

Está visto que essa opinião provém de uma filosofia de vida incompatível com a estética que o mundo moderno já não pode ou recusa assimilar, preferindo o romance submetido a imposições extraliterárias que o transformam em instrumento do conhecimento, deslocando-o para os domínios da ética, da política ou da sociologia (GOMES, 1958, p. 77).

O crítico baiano aproxima a preferência de Machado por um tratamento temático e por uma sociedade de elite. Enfoque este adverso do realizado posteriormente por Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, que faz uma leitura refinada de *Memórias Póstumas* ao associar a sutileza de Machado em satirizar a sociedade burguesa, em uma leitura marxista. Para Schwarz, Machado teve uma consciência da sociedade e conseguia realizar, em sua obra, uma crítica mordaz a ela. Gomes, por sua vez, interpreta o privilégio por elementos abastados da fortuna por ser um “modo de manter sua arte numa atmosfera ideal”. Assim, o crítico distancia-se de outras entradas que a obra oferece.

Em determinado momento de sua análise, Gomes argumenta que *Memórias Póstumas* é a melhor obra de Machado para se observar a sua estética e, para isto, justifica pelo dado psicológico: “notadamente por algumas revelações indiretas de caráter autobiográfico, que tiram o rebuço à psicologia do narrador, refletindo-se em sutilezas e incidências de estilo”⁶⁰¹. O crítico baiano é fiel, portanto, aos seus propósitos, pois a sua análise recai sobre a esteira da estética, sem penetrar naquilo que ele criticou na abertura do ensaio sobre Machado, no livro *Aspectos do romance brasileiro: uma análise da especificidade da obra, em seu caráter temático e estilístico*, sem a presença daquilo que os críticos modernos, segundo ele, estavam fazendo: subjugar a obra a fatores extraliterários.

⁶⁰¹ Eugênio GOMES. *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 100.

4.6.6.2 A crítica estética em Aluísio Azevedo e em Raul Pompéia

Neste itinerário traçado por Gomes, em *Aspectos do romance brasileiro*, a partir de capítulos com nomes de escritores da nossa tradição literária, assinalamos os elementos que o crítico privilegia: romantismo exagerado de José de Alencar, a condição de Manuel Antonio de Almeida quanto ao seu lugar na História Literária, bem como a estética de Machado de Assis. Ainda no livro, Gomes tratará de mais três aspectos: o naturalismo de Aluísio Azevedo, o impressionismo de Raul Pompéia e o embate entre romance estético e social naquele que o crítico denomina como precursor do Modernismo brasileiro, Lima Barreto.

Em “Aluísio Azevedo”, Gomes aponta que, embora aquele privilegie a temática do negro como Lima Barreto, as motivações de ambos são diferentes, lidas no sentido de diferença de distância de uma geração e da intensidade das agruras dos dois romancistas e dos personagens criados⁶⁰². Na base desse cotejo, estabelecendo distinções de desníveis logo no início do ensaio, o crítico já deixa entrever que a leitura referente ao autor de *O Cortiço* não será elogiosa.

Gomes informa sobre as publicações do escritor maranhense, comenta a fluidez de sua narrativa e, principalmente, o papel deste como introdutor e divulgador de ideias do naturalismo no Brasil. Para tanto, cita trechos atribuídos a Aluísio Azevedo, publicados em *A Semana* (1885). Neles seria possível, segundo o crítico, visualizar no pensamento daquele escritor o caráter híbrido da literatura, ou seja, a transição deliberada do romancista entre o romantismo e o naturalismo. Assim, em todo ensaio, Eugênio Gomes não apenas discorda das revelações de Aluísio Azevedo quanto aos processos e técnicas de composição, quanto acusa

⁶⁰² “Era, porém, diferente o impulso psicológico a que cederam, neste particular, os dois romancistas. Em Aluísio Azevedo predominava o ressentimento contra o meio provincial que se traduziu em reações de amor próprio melindrado contra a sociedade de sua terra que o não tolerava. Não experimentara diretamente na carne de sua sensibilidade o que em Lima Barreto passara a ser legítima neurose [...]. O mulato de sua ficção era outro e os sentimentos de ordem pessoal, que transferiu ao seu personagem, não eram tão profundos e lancinantes como os que agitam as criações desse caráter na obra de Lima Barreto”. Eugênio GOMES, 1958, p. 111.

aquela intenção deliberada do romancista em educar o leitor de acordo com os métodos da escola experimental.

Aluísio Azevedo prossegue de modo ainda mais significativo, denunciando a fórmula, tão responsável, aliás, por muitas de suas frustrações:

“É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente: um pouco de enredo de vez em quando; uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engordar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida – a observação e o respeito à verdade. Depois, as doses de Romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto que as do Naturalismo se irão desenvolvendo, até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres”.

Outra revelação expressiva da estética híbrida do romancista é a que se segue como um corolário natural daquele processo:

“No Brasil, quem se propuser escrever romances consecutivos tem fatalmente de lutar com grande obstáculo – é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos. Os leitores estão em 1829, em pleno Romantismo, querem o belo enredo, a ação, o movimento, os críticos, porém, acompanham a evolução do romance moderno em França e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Dandet [...]” (AZEVEDO apud GOMES, 1958, p. 116-7).

Assim, em diversos momentos, o crítico demonstra certo descontentamento frente a atitudes e aos problemas de composição dos romances. No que concerne às atitudes, Gomes tenta demonstrar a irresponsabilidade de Aluísio Azevedo por expor, em aberturas de obras, alguns artifícios para seduzir o leitor. Citando a advertência do romancista a propósito da primeira edição de *O Homem* – “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo idéias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”⁶⁰³ –, o crítico pondera que este ato indicaria um “intuito de fácil

⁶⁰³ AZEVEDO apud GOMES, 1958, p. 119.

sensacionalismo”. Outro elemento que destaca, relacionado à vida do escritor, é quanto a sua carreira na área literária. Aluísio Azevedo, decerto, vivera profissionalmente da literatura e escrevera folhetins com vistas a uma massa de leitores capaz de sustentá-lo, talvez por isso, o seu hibridismo, acentuado por Gomes como dívida ao romantismo resulte, na verdade, da necessidade em manter aquele público. Entretanto, aquele interesse deliberado de produzir para viver seria apontado pelo crítico como “menos amor à profissão literária do que a necessidade de ganho para a subsistência individual”⁶⁰⁴, apesar de saber que muitos escritores não viviam somente da arte, naquela época.

Para ratificar seu argumento, Gomes recorrerá a outro dado biográfico do autor de *O Cortiço*: “A verdade é que Aluísio Azevedo renunciou à literatura assim que teve a sua situação financeira assegurada na carreira diplomática. *La carrière* valeu-lhe, enfim, por uma carta de alforria, libertando-o definitivamente da grilhetas que o prendeu durante dezesseis anos a uma intensa atividade literária”⁶⁰⁵. A ressalva do crítico torna-se impertinente quando pensamos que, não por concurso como o romancista, mas indicação, Gomes também trilhara caminho semelhante como adido na Espanha e, talvez por isso, justamente na época, se perceba uma diminuta produção literária do mesmo.

O crítico indicaria o artifício daquela atividade literária de Aluísio Azevedo, apontando ironicamente o que ele chama “dilema” desse escritor: “a qual desses senhores deve servir o romancista; se o crítico, se o leitor”. Mas, continua o autor do ensaio, a escolha mostrava a faceta interesseira do literato e, novamente, sublinha isso como aspecto desfavorável, transcrevendo a própria ideia do escritor: “os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o grosso público, que é quem os paga” (AZEVEDO apud GOMES, 1958, p. 117). Decerto, Aluísio publicara em folhetins com descuido estético e para satisfazer a um público pouco exigente, este afeito a romances açucarados como *Girândolas dos amores*. Mas as produções mais sérias, como *O Cortiço*, *O Mulato*, *Casa de Pensão*, fugiam a esse propósito, demarcando o seu labor estético.

⁶⁰⁴ Eugênio GOMES, 1958, p. 112.

⁶⁰⁵ Eugênio GOMES, 1958, p. 112.

Entretanto, Gomes analisava-as por igual, dentro daquela perspectiva do imediatismo e sem constatar nuances das outras carreiras seguidas por escritores da época. Praticamente no final da década de 1950, o crítico lia obras do naipe de *O Cortiço* no sentido de aberração naturalista, desconsiderando questões prementes da sociedade ali transfiguradas: exploração do trabalho, imigração, lucros do comércio português, bem como a relação dos estabelecimentos com o cortiço. Luiz Edmundo, rememorando *O Rio de Janeiro do meu tempo*, traçaria aquela realidade crua e tão bem ficcionalizada por Aluísio Azevedo. O cronista recupera aquela ambiência e a sociedade da época. O seu estilo de contar aquela parte do cortiço evoca a história expressa na obra. Primeiramente Luiz Edmundo caracteriza o espaço:

Na rua que os poderos públicos desprezam e a Repartição de Higiene olvida e desampara, logradouro onde o capim e a tiririca viçam escandalosamente, depois de um muro acalçado, velho, a descascar pelos rebocos e sobre o qual o garoto vadio traça, ao lado de frases ignóbeis, desenhos de anatomias impudicas, está o portão do cortiço [...].

[...] e a sua tabuleta torta onde, em caracteres apagados, ainda se pode ler, numa intenção de anúncio: *Vila Nossa Senhora do Bom Jesus de Braga*. E abaixo desses dizeres [...] esses informes: *Tratar com o Sr. Antônio Guimarães, à benda da esquina* [...].

Aí, centenas de infelizes apodrecem, aos montões, numa promiscuidade criminosa⁶⁰⁶.

Em seguida, mostra quem era o dono daquele cortiço:

[Antônio Guimarães] a cara por lavar, debaixo de uma sobrançelha que é um caramachão, atento, policiando a caixeirada ativa, uns três simpáticos, e ágeis rapazolas de 12 a 16 anos e que ele explora como três veios de ouro.

Está podre de rico. Cabedais grossos. Rico de experiência, também. Não sabe ler nem escrever, mas tem centelha, e, o que é melhor – consciência de uma mentalidade sem par. Por isso é impermeável a sugestões e a conselhos [...].

Luiz Edmundo resvala para a exploração do trabalho:

⁶⁰⁶ Os trechos foram retirados da parte XI, “O cortiço”. Luiz EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957, p. 357-64, vol. II.

E como aprendeu com o outro [patrão] a viver e a ser “pludireito”, por sua vez, pensando no que foi, manda buscar à terra novos escravos brancos, alminhas puras como a dele o foi, para explorar e corromper. E pensa no cortiço.

Porque cortiço e venda andam, geralmente, conjugados. O homem que mora, come. Nada mais natural, portanto, que ver ao pé do leito de dormir, o prato de comer.

E é assim que um dia surge a [...] estalagem, ao lado do armazém de secos e molhados de sua propriedade – “O leão da fumaça”. O leão é ele mesmo, leão do comércio, leão das unhas afiadas, muito embora sem juba, monopólio da leoa, a negra, que está ao fundo da vassa, a que lhe serve as “coíves” e que lhe paga em filhos cor-de-castanha o que lhe dá em loucuras de amor.

É por esse tempo que ele recebe do Reino, por serviços prestados, a comenda de Cristo...

Assim, apresenta a situação dos imigrantes no Brasil na figura de um dos empregados de Antônio Guimarães:

Os seus caixeiros... Vejamos o Manuel da Pádua, [...]. Merece simpatia o meninote inspira compaixão.

A sua história é igual à de quase todo aquele que, ainda criança, aqui chega, vindo de Portugal. História triste.

Porque sofre, na terra mirrada e pobre onde nasceu, frio, descrença e fome, e o pai lhe diga, um dia, que neste recanto da América o sol é mais intenso, a vida mais farta e o futuro melhor, trepa num navio [...]

[Na venda onde trabalha, a de Antônio Guimarães] dorme o escravo branco, recém-chegado à terra, sobre uma tábua nua, pousada sobre dois caixotes.

O romancista, pelo exposto, possuía noção clara dos obstáculos de se viver puramente da arte, além de conhecer os trâmites da rede de relações do meio literário e saber o caminho, criticado por Gomes, para obter o sucesso imediato. Este crítico, porém, dimensiona em maior grau esse último aspecto, sem dar ao romancista o crédito de produzir uma literatura diferente dos moldes de então, com a presença de processos experimentais, mesmo que muitos destes fossem utilizados de maneira equivocada.

Referente aos processos de composição da obra, o crítico também estabelece ressalvas à obra romanesca de Aluísio Azevedo, articulando os problemas nela encontrados a algo que ultrapassaria a simples pressa mercadológica:

É simples admitir que a pressa de fazer livros sobre livros o tivesse desencaminhado, obrigando-o a alinhar as suas narrativas com o olho fixo no mercado. Mas o exame de suas idéias estéticas e de seus processos mostrará que as deficiências de sua obra têm outra explicação (GOMES, 1958, p. 113).

Uma das deficiências apontada é quanto à prisão do romancista às teorias científicas e ao seu modelo europeu, Zola. Assinala que, à época de Aluísio Azevedo, a crítica favorável à obra do romancista geralmente estava encantada pelas fórmulas naturalistas, como Tito Lívio de Castro. Defensor da observação e da experimentação, continua Gomes, aquele crítico acreditava que tais critérios eram os únicos meios certos de apreender a verdade. Na tentativa de diminuir o valor destacado por Tito Lívio sobre a obra de Aluísio, Gomes assevera que “apesar de seu extraordinário mérito, [Tito Lívio] não desfrutava o prestígio de crítico oficial”⁶⁰⁷.

Ainda tratando sobre a recepção crítica da obra do escritor, o crítico baiano, com uma marca irônica, primeiramente contabiliza a sua produção:

Desse antigo furor de produzir livros com a pretensão talvez de tornar-se um émulo brasileiro de Balzac, resultaram doze romances, várias peças de teatro, em que ninguém fala hoje absolutamente, e um livro de contos, além de abundante colaboração esparsa na imprensa (GOMES, 1958, p. 112-3).

Em seguida, arrola as obras que a crítica selecionara como possibilidade de permanência e, em sua investida, deixa entrever a resistência à fórmula empregada pelo romancista: “Mediante rigorosa escolha, a crítica contemporânea só atribui valor apreciável a alguns poucos romances de Aluísio Azevedo: *O Mulato*, *A casa de pensão* (sic), *O Homem*, *O Coruja* e *O Cortiço*. Os críticos mais exigentes reduzem essa seleção à metade”⁶⁰⁸. No decorrer de sua explanação, Gomes revelaria suas restrições à experiência estética de Aluísio Azevedo pelo forte apelo cientificista – “Mas o romancista, embora homem de cultura pouco

⁶⁰⁷ Eugênio GOMES, 1958, p. 114.

⁶⁰⁸ Eugênio GOMES, 1958, p. 113.

extensa, tinha já absorvido as teorias do Naturalismo”⁶⁰⁹ – e pelo excesso de fisiologia na criação de personagens:

[...] alguns de seus personagens vivem, mas de uma vida unilateral, deformados pelo falso colorido de que o naturalismo revestiu a personalidade humana, colocando-se tendenciosamente sob os ângulos que mais favoreciam a estética fisiológica.

Querendo competir com os cientistas e mais particularmente com os clínicos, os romancistas da escola de experimentação transformaram o mundo num vasto nosocômio, onde só havia de interessante o lado mórbido ou supostamente enfermo dos seres e até das coisas inanimadas. [...]

O romancista maranhense não refugiu a essa tendência [...]. O naco de vida, enfim, que tirava à realidade, para nos utilizarmos de um “slogan” de Zola, era o que melhor podia servir à ciência experimentalista. Tudo o mais era posto de lado (GOMES, 1958, p. 1201).

Gomes não apontaria, na obra do escritor, a série social, as reticências denunciadoras de problemas localizados no Brasil da época. Após apresentar as ideias do escritor sobre a escola experimentalista, o crítico baiano, dentro de sua metodologia comparatista e rastreando metáforas que comprovassem o tom patológico na obra de Aluísio Azevedo, transcreveria, de vários romances de Aluísio Azevedo, a presença das imagens patológicas.

[...] o romancista praticava audácias que só faziam agravar tão temerária tendência, qual aquela imagem: “queimam como pus”, no romance *Memórias de um condenado* [...]. Vejamos outras imagens típicas da estética fisiológica, como a denomina Tito Lívio, em algumas passagens da obra de Aluizio Azevedo:

“...tudo que tinha dela (Amélia) zumbia em torno dos sentidos de (Amâncio), como uma revoada de cantaridas” (Casa de pensão).

“Mas o demônio do homem (dr. Tavares) já se não podia conter. As palavras borbotavam-lhe da língua, como o sangue de uma ferida” (Id., pg. 159).

“Uma lamparina de azeite (no quarto de Amâncio) fazia tremer a sua miserável chama e cuspiu óleo quente. Havia um cheiro enjoado de moléstia e desasseio”

(GOMES, 1958, p. 121).

⁶⁰⁹ Eugênio GOMES, 1958, p. 114.

Assim, em todo o ensaio, Gomes pontua ora um aspecto referente à imagem, ora um dado sobre a inserção de elementos do Naturalismo, ou ambos os aspectos interligados. Ainda registra a caracterização de certos personagens históricos e as falhas na criação de alguns outros, como o Coruja, em romance homônimo. Neste caso, o processo da análise de Gomes segue de acordo com as outras características de seu labor crítico: citação do trecho no qual Aluizio Azevedo exagera a bondade do personagem e o fracasso do idealismo deste: “O resultado desse processo foi tornar o personagem tão *flat* como as figurinhas recortadas em cartolina que o romancista, também desenhista, colocava ao alcance dos olhos, na mesa de trabalho, representando os tipos da ficção que estivesse a escrever”⁶¹⁰.

Para demonstrar a falha quanto ao processo de criação daquele tipo em *O Coruja*, o crítico vale-se de posicionamentos ou obras de escritores da literatura universal, como Dostoiévski e Dickens. Isto para indicar que apenas romancistas plenos, diferentemente de sua posição sobre Aluísio Azevedo, conseguiriam criar personagens bons sem cair nas armadilhas do falso. Apesar de extenso, vale aqui registrar este processo:

A idéia da criação de um personagem resolvido a ser bom a todo o transe, teria que descambar inevitavelmente para o fracasso, e foi o que se deu com o Coruja. Dir-se-á que o caricatural pode refletir ou encarnar tão bem a verdade humana que muitas criações desse gênero adquirem o prestígio imortal de símbolos e mitos, como algumas figuras de Dickens. Mas, em tais casos, cooperam fatores artísticos específicos que tornam perdurável o sopro da vida que lhe transmite ou a fé ou a força criadora do romancista, consubstancialmente a uma certa inocência de coração, irredutível à realidade.

O naturalista Aluizio Azevedo não estava no caso de imitar os criadores desse gênero, não obstante o fato de haver transigido sempre com o Romantismo, a escola em que as figuras grotescas encontraram atmosfera adequada para viver longamente. O romancista maranhense, que viria assimilar o toltstoísmo no “Livro de uma sogra”, deve ter-se inspirado em Dostoiévski para a criação de Coruja. Porém, já Dostoiévski havia assinalado a temeridade da criação de personagem indeclinavelmente bom.

⁶¹⁰ Eugênio GOMES, 1958, p. 126.

“Todos os escritores – disse o romancista russo – e não somente os nossos, mas até mesmo os europeus, que tentaram retratar um homem positivamente bom fracassaram, porque isso constitui um problema enorme. O bem é um ideal, mas este ideal, o nosso e da Europa civilizada, ainda está longe de achar-se esgotado. Existe apenas um homem positivamente bom no mundo: Cristo. Lembrarei que, de todas as boas figuras da literatura cristã, o mais perfeito é o Quixote. Mas é bom somente por ser também simultaneamente ridículo. O Pickwick, de Dickens (uma concepção infinitamente mais fraca que a de D. Quixote e não obstante imensa), é igualmente ridículo e só teve êxito por causa deste fato.”

O ridículo que existe porventura em *O Coruja* não lhe deu nem dará nenhum êxito. É uma figura apenas absurda, sem dúvida grotesca, mas que não sai das páginas do romance. Não vive, enfim.

Nessa, como em tantas outras criações, Aluizio Azevedo seguiu fielmente as teorias de Zola, a sua técnica de apresentação da realidade sob certos aspectos (GOMES, 1958, p. 127-8).

O crítico também exemplifica o que expusera no início do ensaio sobre a presença do caráter híbrido em Aluísio Azevedo, desta vez a respeito da obra *O Mulato*: “Mas, a cada exemplo da visão naturalista, poder-se-ia mostrar nesse romancista um outro de visão romântica, estabelecendo às vezes na mesma página o híbrido de que falava”⁶¹¹. Com isto, cita o personagem Raimundo, que foi constituído como um conhecedor da natureza. Este investigador-personagem dentro do mundo científico marcaria, de acordo com o crítico, a inserção da tese naturalista no romance, mas em seguida a esta observação, Gomes identifica no referido romance uma situação que ele denominaria “pré-lógica”, na qual Aluísio Azevedo se trai. Ou seja, ao mesmo tempo em que a busca da verdade científica é valorizada, determinadas passagens da obra indicariam certo delírio onírico dentro da perspectiva romântica.

“Raimundo e o guia seguiram atrás. De longe, avistaram logo a parede rebocada, disforme, que ao luar se afigurava um lago entre árvores. Mais perto, o lago se transformou num sobrado, e os viajantes descobriram uma porta, em cujo esvazamento se desenhara o vulto varonil de Cancela, que

⁶¹¹ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 122-3.

detinha dois formidáveis rafeiros” (AZEVEDO apud GOMES, 1958, p. 123).

Aquela situação “pré-lógica” dissolveria a nota crua do realismo que o autor tentara impor em seu romance, observa Gomes. Para alinhavar a sua análise, o crítico se vale de textos de divulgação do Realismo/Naturalismo elaborados pelo próprio romancista e das discussões sobre a nota de hibridismo em Aluísio Azevedo para mostrar, com trechos de romances, os elementos ratificadores, por exemplo, do que Gomes denomina como “ilusão de ótica”. Além da cena acima exposta, em que essa ilusão ocorre ao mesmo tempo em dois indivíduos, o crítico ainda transcreve outra para mostrar que não satisfaz também uma passagem que o romancista desejava convencer com um pretensão realismo. Vejamos a rápida observação de Gomes e a transcrição que a sucede:

[...] Ana Rosa, da janela de sua casa, por efeito exclusivamente de inopinado pé de vento, introduzido na cena com um *deus ex machina*, reconhece o cadáver de Raimundo, que ia sendo levado numa rede:

“A rede adiantava-se a pouco e pouco, jogando com a irregularidade da rua e do caminhar descontraído dos carregadores; o que obrigava o lençol a fazer e desfazer fartas rugas instantâneas. Ana Rosa sentiu-se inquieta e sobressaltada, como se aquilo lhe dissesse respeito; a rede ia desaparecer de todo a seus olhos, porque, cada vez mais se aproximava da parede, já mal podia alcançá-la com a vista.

Céus! Dir-se-ia que se encaminhava para a porta de Manuel!

Uma rajada de Nordeste esfuziou nos vidros. Os chapéus dos transeuntes saltaram como folhas secas; as janelas de diversas casas bateram contra os caixilhos num repelão de cólera; o vento zuniu com mais força e, numa segunda refrega, arrancou de uma só vez o lençol que cobriu a rede.

“Ana Rosa estremeceu toda, deu um grito, ficou lívida, levou as mãos aos olhos. Parecia-lhe ter reconhecido Raimundo naquele corpo ensangüentado. Duvidou e, sem ânimo de formular um pensamento, abriu de súbito as vidraças.

Era, com efeito, ele” (AZEVEDO, O mulato, apud GOMES, 1958, p. 123-4).

Seriam essas cenas de não convencimento que permitiriam indicar, segundo Gomes, a transição da obra de Aluísio Azevedo, não podendo este escritor, de todo, ser considerado puro naturalista. O hibridismo do Romantismo e da “escola experimentalista”, de acordo com

o crítico, tanto foi comentado pelo romancista, como também se evidenciou em sua obra. Portanto, assinala o analista, apesar dos defeitos resultantes de uma “efusão imaginativa prejudicial à estética que adotava”, Aluizio Azevedo era sobressalente em relação aos seus seguidores, visto que possuía uma vitalidade criadora. A crítica àquela efusão corresponderia ao fato de não ter havido uma libertação total do veio romântico por parte do escritor.

4.6.6.3 Raul Pompéia

Em “Raul Pompéia”, Gomes estabelece, inicialmente, duas relações de proximidade entre o autor de *O Ateneu* e Manuel Antonio de Almeida: a primeira, por ambos terem sido conhecidos por uma obra apenas; a segunda, pelas dificuldades da história literária em associá-los a um movimento literário específico⁶¹².

Ainda no método comparativo, o crítico indicaria um elemento diferenciador de Raul Pompéia referente a outro escritor, Aluísio Azevedo. Para Gomes, o elemento imperativo na obra daquele primeiro seria a narrativa realista, com tons naturalistas à *la* Goncourt; já Aluizio Azevedo teria como modelo Zola e se aproximava de traços mais naturalistas. Mesmo utilizando os apetrechos realistas em sua narrativa, o crítico destacava um avanço em Raul Pompéia, pois em sua obra havia algo além da frieza de uma cópia fotográfica, possibilitado por uma arte impressionista. Assim como fizera com José de Alencar, em ensaio aqui já apresentado, Gomes envereda a análise para o campo psicológico e defende que a peculiaridade de valorizar as sensações e acentuar sentimentos advinha do temperamento do romancista.

Como o de José de Alencar, o estilo de Pompéia era o de um homem de temperamento forte e assomado, que as campanhas jornalísticas e políticas só fizeram exacerbar e, conseqüentemente, na ficção de um e outro, deflagram

⁶¹² “A situação de Raul Pompéia, que adquiriu tamanho renome com um livro só, torna imediatamente lembrado o fenômeno Manuel Antonio de Almeida, com quem se identifica ainda por sua natural resistência às classificações literárias. Parnasainismo? Realismo? Naturalismo? Impressionismo? Para qual pendeu? Embora o Impressionismo seja o que melhor caracteriza a sua posição definitiva, não foi nada insensível às demais correntes estéticas contemporâneas”. Eugênio GOMES, 1958, p. 131.

reações de caráter individual fatais à verossimilhança de um tipo ou de uma cena.

[...]

Não há dúvida que, desse modo, Raul Pompéia defendeu princípios temerários, mas que lhe era um imperativo natural, dada a índole do seu temperamento. Repetindo o que um dos Goncourts afirmava de si mesmo, ele poderia atribuir-se o intrépido papel de São João Batista da nervosidade moderna em nossas letras” (GOMES, 1958, p. 132-3).

Gomes seguiria procedimento de análise semelhante ao realizado no ensaio “Aluísio Azevedo”: transcrição de partes do romance *O Ateneu*; trechos publicados em periódicos – o crítico não precisa as fontes, indicando rapidamente os cadernos íntimos, fragmentos de *O Ateneu* e um artigo sobre “a mão de Luís Gama”, no qual Raul Pompéia expõe, segundo Gomes, suas ideias sobre o romance. No que se refere ainda ao temperamento, Gomes, sem indicar a fonte, transcreve a posição do romancista a esse respeito:

“Para que a obra de arte seja completa, é preciso que, na enumeração literária das notas de análise, existam os parênteses da personalidade do escritor, manifestados pelo modo especial de sentir e pelo processo original de dizer – a eloqüência própria. São os parênteses da personalidade, nos momentos dramáticos da narração, ou nos trechos do pitoresco descritivo, que constituem a vida das páginas de estilo” (POMPÉIA, apud GOMES, 1958, p. 133).

Na crítica de Gomes, percebemos que tanto em Aluísio Azevedo, quanto em Raul Pompéia, há posição contrária a adoção dos métodos naturalistas, com os exageros característicos de um cientificismo na construção da obra literária. O crítico analisa que, embora Raul Pompéia tentasse fugir deliberadamente da concepção mecanicista da arte experimentalista, inevitavelmente era seduzido por essa estética, mas para lhe dar certo movimento, linha, cor⁶¹³. Entretanto, Gomes não será sempre condescendente com Pompéia e, por vezes, é irônico em seus comentários: “sua preocupação com as estampas é por fim tão

⁶¹³ “O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, luminosas, sonoras. Gradua-se pela mesma escala de sentimentos e as impressões do mundo. Há estados de alma que correspondem à cor azul, ou às notas graves da música; há sons brilhantes como a luz vermelha, que se harmonizam no sentimento com a mais vívida animação”. Raul POMPÉIA apud Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 144.

dominadora que o escritor constantemente recai no vício de desenhar com as palavras, quando não é levado a reanimar alguma gravura, como fez com a Rosália, incorporando-a à narrativa como um personagem”⁶¹⁴.

A recorrência na busca das minúcias, de acordo com uma crítica estética, em que os elementos intrínsecos à obra são postos a favor de sua análise, acompanha os primórdios do itinerário crítico, desde o ensaio sobre Manuel Bandeira. Ajustes aqui e acolá nos métodos adotados, retiradas de ênfase em um aspecto e realces em outros; o básico, porém, permanece. Uma das retiradas de ênfase às vezes retorna, esporadicamente, como é o caso do ensaio sobre Raul Pompéia: a explicação da obra pelo temperamento de quem a escreve e também alguns registros biográficos do romancista⁶¹⁵. Vinte anos antes, o crítico utilizara esse critério para analisar, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, associando o tom fúnebre do livro ao fato do temperamento pessimista do autor e de este se encontrar profundamente doente, recolhido em Nova Friburgo.

Após isto, no livro *Machado de Assis*, de 1958, Gomes diminui a carga do viés biográfico para, em *O Enigma de Capitu*, de 1967, retomar aquela abordagem. Assim, ao afirmar em “Raul Pompéia” que, no terreno das sensações, os mestres da prosa artística as utilizavam por causa do “histerismo de que eram portadores”, o crítico sintoniza o escritor brasileiro a isso: “Raul Pompéia também possuiu essa neurose, refletida em várias de suas volições, até o desfecho trágico de sua existência, quando resolveu suicidar-se com um tiro em pleno coração” (GOMES, 1958, p. 142-3).

4.6.6.3 Crítica genética – o manuscrito suprimido de *O Ateneu*

Gomes analisa um manuscrito encontrado à época que era diretor da Biblioteca Nacional – Gomes republica o ensaio “Um inédito de Raul Pompéia”, em *Prata de Casa* – e contesta, a partir do confronto com a versão definitiva, a crítica de Mário de Andrade: este

⁶¹⁴ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 144.

⁶¹⁵ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 132-3.

crítico diz não entender porque, em toda a obra, o personagem Sérgio não ter demonstrado um natural rancor ao pai que o mandou para *O Ateneu*. Segundo Gomes, a incompreensão se deve ao fato de o autor de *Macunaíma* desconhecer a motivação inicial do livro. Seguramente, sem o acesso à fonte manuscrita, não teria nem como Gomes entender, logo, a crítica a Mário de Andrade não procede. Afinal, somente em 1951 Gomes publicou em jornal a parte suprimida pelo romancista.

De posse do manuscrito, o crítico baiano observa que, logo no primeiro parágrafo, retirado da edição final do livro, Raul Pompéia registra a melancólica lembrança da morte do pai e usa uma imagem do tempo parado no relógio, no horário da morte⁶¹⁶. O crítico relaciona o final também melancólico do livro com aquela primeira referência da versão inicial⁶¹⁷. O achado de Gomes enriqueceria⁶¹⁸ seu trabalho de análise estilística, com associações e estudo das expressões no caso específico de *O Ateneu*:

Em 1951, através de um artigo de jornal, tive o ensejo de fazer a revelação de um manuscrito existente na Biblioteca Nacional contendo o antigo começo de *O Ateneu* posteriormente suprimido.

⁶¹⁶ “Quando ele morreu fizeram parar o relógio na hora cruel – seis da manhã. O sol acabava de erguer-se abrindo sobre a terra a larga mão de ouro, bênção matinal da luz, sobre a ressurreição da vida – quando ele partiu para a eternal sombra. O mostrador imóvel parecia igualmente alcançado pela morte e a fixidez do ponteiro ampliava-nos a dor na alma, com a permanência implacável da recordação, sangrando rebelde ao tempo que cicatriza; como se para nós que o queríamos devesse ficar da existência nada mais que o prolongamento intermínimo daquela hora, eco imortal das seis pancadas trêmulas do velho relógio, culto sagrado e doloroso de uma memória. Por esses dias excepcionais surgiram-me, no espírito, vivazes como nunca, as imagens do passado, as lembranças principalmente da primeira mocidade em que mais senti a sofreguidão amorosa dos seus esforços, pobre amigo que chorava as minhas lágrimas e rejubilava das minhas alegrias, protegendo-me confiado e nobre, protegendo-me sempre com o entusiasmo nervoso do afeto, admirando-me na benevolência do seu grande coração esperançado, consolidando-me o caráter de menino pelo apoio enérgico da experiência dos seus provados anos”. Raul POMPÉIA apud Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p.152.

⁶¹⁷ “O romance de Raul Pompéia termina com uma nota profundamente melancólica: “*Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas*”.

Estava evidentemente no subjetivo do narrador autobiográfico a cena inicial, na forma primitiva da abertura do romance, do tempo representado pelo relógio como que atingido também pela morte. A expressão “o funeral para sempre das horas” condizia por via de reflexo, com aquele quadro que ficara indelével no espírito do filho”. Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 134.

⁶¹⁸ A pesquisadora teve acesso ao manuscrito, guardado no cofre da Biblioteca Nacional. Junto ao manuscrito está o referido artigo publicado em 1951. Eugênio Gomes analisa o manuscrito em todos os aspectos e está em conformidade com a sua materialidade.

Embora reduzidíssimo esse manuscrito é mui rico de sugestões, não só relativamente à ternura do filho para com o pai, mas também sobre o processo estilístico e os símbolos principais de *O Ateneu*, tornando-se por isso indispensável reproduzir os comentários ali desenvolvidos (GOMES, 1958, p. 151).

A partir disso, Gomes analisará a parte suprimida, por vezes trabalhando com palavras específicas para revelar a recorrência de determinada simbologia em Pompéia que, segundo o crítico, se estivesse presente na versão final, a narrativa ganharia em singularidade. Portanto, em análise estilística, Gomes relaciona o fogo, o sangue, a morte e o tempo como manifestações daquela simbologia.

A morte:

A presença da morte, voluptuosamente assinalada em várias passagens do romance, fora, de começo, como se viu por aquele texto, a inspiradora de sua concepção. Era uma obsessão do escritor, selada pela morte trágica pelas próprias mãos (GOMES, 1958, p. 153).

Percebe-se que Gomes não deixa de pontuar, como de costume, no final desse trecho, algum dado biográfico imbricado com o fazer literário.

O fogo:

O fogo era outro símbolo que havia de o atrair também de modo obstinado. Quando Pompéia escreveu em seu primeiro ímpeto, aludindo à luz solar: “bênção matinal do fogo”, substituindo depois a palavra “fogo” por “luz”, estava cedendo a um impulso quase incontrolável. Não seria desarrazoado supor que o incêndio do Ateneu, no final do romance, teve o papel de uma projeção vingativa de seu inconsciente contra o velho internato, onde primeiro conheceu o lado áspero e até repulsivo da vida. As soluções violentas e mesmo trágicas eram um ditame natural de seu temperamento exacerbado (GOMES, 1958, p. 153).

Novamente, na parte final do trecho, Gomes explica a obra pelo temperamento do escritor, para, em seguida, também mostrar que este traço estaria também na escolha recorrente de termos sangrentos.

O sangue:

[...] de onde também a frequência, já observada por mais de um crítico, com que descreveu em sua obra os episódios sangrentos. Pois, no manuscrito, o gerúndio “sangrando”, em substituição à palavra “viva”, não será um índice de que a idéia do sangue estava sempre em sua imaginação? (GOMES, 1958, p. 153).

O tempo:

Frise-se a antítese que o emprego daquele “sangrando” estabelece ali, com as impressões gerais da rigidez da morte, tão forte que parecia ter atingido o mostrador dos ponteiros do relógio paralisado na hora do grande desenlace. [...] A expressão “o funeral para sempre das horas” condizia por via de reflexo, com aquele quadro que ficara indelével no espírito do filho, ali mesmo despertado para o “culto sagrado e doloroso da memória”, de que nasceria o romance (GOMES, 1958, p. 154).

O elemento temporal estaria, na verdade, em toda a obra que se quer de memórias, nas quais as impressões do tempo de menino se fazem presentes. O crítico ressalta, inclusive, que o ponto fraco do livro estaria naquele rememorar o tempo de menino com os olhos rancorosos, irônicos e maduros do tempo de adulto. Esta censura Gomes fizera a quem cobrara dele mesmo um olhar mais crítico sobre o sertão de suas memórias.

O estilo de Raul Pompéia, para Gomes, “é um complexo de sensações e impressões psicológicas e fisiológicas que acompanha crispadamente todos os movimentos de sua imaginação”⁶¹⁹. São estes movimentos, portanto, que fazem Gomes traçar o elo entre a primeira cena do manuscrito – evocação da morte do pai, *leitmotiv* para estampar as reminiscências daquele tempo do internato – e o final da crônica. A partir dessa articulação,

⁶¹⁹ Eugênio GOMES, *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 134.

Gomes defenderia que naquela parte suprimida estaria toda a chave para a compreensão da simbologia de *O Ateneu*.

Em um pequeno ensaio sobre o inédito manuscrito, em *Prata de casa*, Gomes repete as informações presentes em *Aspectos do romance brasileiro*, mas acrescenta o processo que fez o texto parar na Biblioteca Nacional, assim como analisa mais alguns aspectos do trecho suprimido, como troca de termos:

Outra substituição expressiva: a de “queríamos” por “amávamos”, tão estranhável numa gradação afetiva em que este último verbo é que seria natural. Que pensar também da frase “pobre amigo”, ao invés de “pobre pai”? Há uma ternura penalizada nesta última expressão que talvez fosse vergonhoso confessar por um narrador da índole de Sérgio... (GOMES, 1953, p. 116).

Portanto, Gomes faz um cotejo minucioso entre o manuscrito e as outras versões para penetrar nos mistérios que porventura existissem para a explicação da obra. Sempre à cata do pormenor, percebe-se que um exemplo é o confronto de outra parte do original, que não era inédita, na qual o crítico analisa a mudança de idade nas versões. No manuscrito, Sérgio tem nove anos; na versão da *Gazeta de Notícias*, a idade é de dez anos, aumentada depois para onze na definitiva. Em seguida, Gomes mostra o trecho em que Ema pergunta a idade a Sérgio e, ao ser informada que tinha 11, diz que parecia ter seis. Para Gomes, a mudança na idade corresponderia a uma máscara do romancista, para camuflar a veracidade da história: “O pormenor é de somenos, mas revela a instabilidade do romancista preocupado em dissimular-se através de uma narrativa de caráter autobiográfico”⁶²⁰. Certamente é uma análise arbitrária: Gomes por vezes força o tom para revelar em sua cata de minúcias o que ele desejaria enxergar. Entretanto, o cotejo com o manuscrito realmente possibilitou aclarar alguns pontos da versão definitiva da obra e responde ao questionamento de Mário de Andrade.

⁶²⁰ Eugênio GOMES, *Prata de casa*, 1953, p. 116.

4.6.6.4 Lima Barreto: romance estético *versus* romance social

Eugênio Gomes considera que Lima Barreto modelou a sua obra sob a perspectiva da preocupação estética – em que, como pré-modernista, indispõe-se com as fórmulas do academismo – e sob a perspectiva do social. Neste último caso, Gomes é um dos primeiros a considerar o caráter de inconformismo no estilo do escritor carioca. Este, entretanto, é lido pelo crítico sob um viés de psicologismo e biografismo, visto que, segundo ele, a obra de Lima Barreto se caracterizaria como um registro da própria disposição mental, social e racial do escritor:

[...] também era um fenômeno de reação antiburguesa, o que, em seus romances, adquire alguns aspectos curiosos. Um deles é o da repulsa à sociedade, dita distinta e aristocrática, que o menosprezava ou simplesmente o ignorava, exacerbando-lhe, de qualquer maneira, o ressentimento racial (GOMES, 1958, p. 168).

O fato de considerar a obra de Lima Barreto sob a perspectiva de sua classe social e estética teve sua ressonância em historiadores da literatura, como, por exemplo, Alfredo Bosi⁶²¹ que, como bem observa Ívia Alves (1995), parece dialogar com o crítico baiano. Aquele discute que não apenas no campo ideológico há a coexistência de representação e espírito crítico, mas também no estilístico, pois o que aparenta ser instintivo e espontâneo é, na verdade, fruto de um plano deliberado e, não raro, polêmico⁶²².

4.6.6.5 Projetos falhos... o político e o estético em Lima Barreto

Em abordagem comparatista, Gomes delineia a influência dos russos em Lima Barreto, mais precisamente Dostoiévski, que inflama o romancista para aquele papel de reformador do

⁶²¹ Alfredo BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

⁶²² Alfredo BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 357.

mundo. Alfredo Bosi seguira depois esta indicação de Gomes⁶²³ para rastrear, em *Cemitério dos Vivos*, aquela presença do escritor russo: “Há momentos que fazem lembrar as *Recordações da casa dos mortos* de Dostoiévski, não tanto pela analogia da situação quanto pela sinceridade ardente do documento humano”.

O crítico baiano se baseia, além das obras literárias do escritor, em seus textos jornalísticos, e no *Diário crítico*, para mostrar as influências, principalmente do russo, e traçar o inconformismo de Lima Barreto frente aos desafios da sociedade brasileira e das questões relacionadas à literatura. Inconformismo este que, em uma análise mais apurada das ideias de Lima Barreto, revela as incongruências para a ação direta de mudanças reais. Quanto a este último aspecto, associado ao inconformismo em Lima Barreto, Antonio Arnoni Prado nos apresenta uma leitura pertinente sobre o assunto, pois capta não apenas os dois projetos no itinerário do escritor – o político e o estético –, mas ressalta como, em cada um deles, percebem-se as incompatibilidades nas propostas de mudança, cujo resultado é utópico. Assim Arnoni Prado arremata que “repete-se, no projeto estético, a regressão ideológica do projeto político: revolução e inconformismo, inflados, ameaçam apenas enquanto retórica do antipassado; enquanto ideologia, frustrados, apontam para a resignação”⁶²⁴.

Ou seja, os projetos foram falhos, já que a tentativa de transformação em ambos paralisou-se no discurso harmônico e que mascara a mesma ordem. Com isso, não há como negar sua proximidade com o que, anos mais tarde, resguardadas as distâncias de tempo e propósitos, Gomes e os seus parceiros pregaram. Com o *tradicionalismo dinâmico*, eles desejavam reformar, não inovar, e assim forjaram uma renovação sem rupturas. Como bem analisa Arnoni Prado, “no fundo, solidarismo não implica a soma das forças divididas para a construção de uma nova ordem: ao contrário, nutre-se do desconsolo das forças divididas, impondo-se como lenitivo que aceita as coisas nos lugares onde elas estão”⁶²⁵. E assim, continua Arnoni, converte-se a pretensa literatura militante em utopismo militante.

⁶²³ Alfredo Bosi segue a associação de Eugênio Gomes em *Aspectos do romance brasileiro*, 1958, p. 158. In: Alfredo BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 362-3.

⁶²⁴ Antonio Arnoni PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, 1976, p. 103.

⁶²⁵ Antonio Arnoni PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, 1976, p. 102.

Lima Barreto percebe que a ideia de literatura militante e as concepções pescadas de Taine permitem ver as contradições que se impõem nos dois projetos, que ficam incapazes de concretização pelo discurso de solidariedade literária⁶²⁶. Isto porque o escritor se acoberta de “um nível de solidariedade puramente ético, que pára num modelo abstrato da consciência altruísta burguesa, superado e conformista”, observa Arnoni Prado. Leitura esta distinta da realizada por Gomes, anos antes, sobre o escritor. O crítico baiano se deixa convencer de que os projetos foram concretizados, isto porque não ultrapassa o aparente nos textos críticos e de criação de Lima Barreto, em que o inconformismo se perde nos desvãos de mistura teórica ineficaz aos seus propósitos.

Apesar de não avançar na leitura da obra de Lima Barreto, beirando a superfície de seus elementos textuais e, por vezes, indicando a perspectiva social, mas sem desdobramentos, Gomes demonstrou, já àquela época, o inconformismo daquele escritor com seus virulentos ataques no que diz respeito à linguagem e à discriminação social.

4.6.6.6 Floc, o duplo de Lima Barreto. Uma leitura psicanalítica de Isaías Caminha

Diante da leitura daquele inconformismo do escritor, Gomes trabalhará a personalidade literária de Lima Barreto, em que todos os esforços deste recaem em algo que o crítico denomina de “condição psicossocial”. Nada na obra, segundo o crítico, se distancia da mentalidade muitas vezes perturbada do romancista, cujo aspecto social é fortemente marcado pelos ressentimentos, pobreza, alcoolismo e doença mental. Ainda para Gomes, isto não permitiria ao romancista desvencilhar-se, também, de uma linguagem inconformada, representada, principalmente, por um antiacademismo, este geralmente interpretado como

⁶²⁶ “Visto, porém, em seu conjunto, o solidarismo literário em Lima Barreto acaba se orientando por uma trajetória que é o seu próprio estrangulamento. Paralelo ao processo que nutre o projeto político, o projeto estético, como este, não se concretiza nos termos em que foi pensado. Notemos que se a definição da literatura militante parte em um enfoque da literatura como manifestação cultural teleológica voltada sobretudo para as questões sociais (a partir de Taine, Lima Barreto descobre que a literatura é um modo de ligar a faculdade criadora do artista às necessidades imediatas impostas pelo meio que o gerou) – os critérios que definem a atitude militante são incompatíveis com os efeitos de ruptura que pretendem propor. Na verdade, como no projeto político, o interesse militante converte-se em regra moral: o contrato com as concepções estéticas de Tolstói e com o naturalismo místico de Guyau e Brunetière dá ao solidarismo literário de Lima Barreto um caráter conformista e didático que lhe atribui”. Antonio Arnoni PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, 1976, p. 101.

desleixo⁶²⁷. Ou, como bem dissera Bosi, em sintonia com o pensamento de Gomes, “O estilo de pensar e escrever contra o qual se insurgia o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* era o simbolizado por Coelho Neto ou um Rui Barbosa”⁶²⁸.

Gomes aproveita-se de elementos da crítica psicanalítica para explicar a atitude de um personagem: a criação de um duplo, Floc, como forma de demonstrar a insatisfação perante o sistema. Acredita, assim, que a escolha de um crítico como personagem, por parte do romancista, era uma maneira deste discutir, deliberadamente, o papel da linguagem em si, o seu uso, seu poder, a impotência de materializá-la.

O crítico baiano associa o que ele chama de “personalidade estética” a outra motivada pelos problemas sociais e, em maior medida, às injustiças de uma raça, ou mais especificamente, do próprio autor de *Isaías Caminha*. Deste romance, Gomes utilizará uma comparação do personagem Floc com as soluções do próprio romancista, sejam estas no plano biográfico, sejam no estético. Portanto, como de costume, Gomes transcreverá um trecho da obra no qual Lima Barreto desenvolve o suicídio do personagem e, antes e depois do trecho, o crítico faz o cotejo. A escolha de dar fim ao personagem imobilizado diante de sua incapacidade de distanciar-se da bebida e de escrever é consequente, segundo o crítico, de uma criação *alter-ego*, do mecanismo de transferência de seu temperamento para um duplo, com a diferença em relação ao escritor por ter a coragem de finalizar a angústia:

Um dos flagrantes do fenômeno de *transfer* em suas criações que melhor evidenciam, talvez, a sua tortura, porque impotente para realizar o que desejava em escala maior, é o da personalidade e do fim trágico de Floc, em *Isaías Caminha*. Floc é o esteta que Lima Barreto era, *malgré-lui*, e contra o qual se revolta [...].

Pois bem, o que o romancista dominado por esse pensamento não pode fazer consigo mesmo, matando-se, transferiu ao seu personagem e duplo, sem

⁶²⁷ “Já se tornou lugar-comum se louvar a riqueza de observação e de sentimento desse romance [*Triste fim de Policarpo Quaresma*] para deplorar-lhe, em seguida, o desleixo da linguagem, enfeada por solecismos, cacófatos e repetições numerosas. Sem entrar no mérito da questão, ligada a um fenômeno estético-social complexo como o do bom gosto, variável de cultura para cultura, pode-se ver, na raiz dessa língua “irregular” a própria dissonância espiritual do narrador com o estilo vitorioso no mundo das letras em que, dialeticamente, se inseria.” Alfredo BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 359.

⁶²⁸ Alfredo BOSI, *História concisa da literatura brasileira*, 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 357.

faltar significativamente a circunstância de levá-lo primeiro a embriagar-se [...].

Aquele suicídio, por via de transferência, se importava numa tentativa de auto-exterminação da personalidade estética, que o romancista não pode viver e realizar plenamente (GOMES, 1958, p. 167-8).

Antonio Arnoni Prado também associa este suicídio de Floc ao tormento íntimo do romancista: “Além disso, num certo sentido, a tortura do jovem Lima Barreto diante da inflexibilidade do sistema se erige em protesto no suicídio de Floc, desesperado ao enalço das palavras, esgueirando-se à procura de uma saída no labirinto de fórmulas que o sufocam e que estrangulam a própria intuição criadora”⁶²⁹. Bosi, por sua vez, apontaria a nota autobiográfica, em *Recordação do escrivão Isaías Caminha*, na qual o próprio personagem polarizava a frustração do autor e em que se articulavam, segundo esse crítico, os vários tipos – o político, o jornalista, o burocrata. Entretanto, Arnoni associa Floc a uma crise mais ampla, em que Lima Barreto estava, na verdade, a forçar a discordância a “um sistema que bloqueia a contestação e repele a mudança, dissimulando, historicamente, a ordem ameaçada”⁶³⁰.

4.6.6.7 Lima Barreto... pícaro

O humor sarcástico presente em muitas obras de Lima Barreto transfigura-se, na visão de Gomes, para algo de picaresco. Tomando como exemplo a associação que Mário de Andrade faz quanto à inclinação de Manuel Antonio de Almeida àquele gênero pícaro – a peraltice de quando o escritor era menino –, Gomes indica que Lima Barreto fora igualmente uma encarnação de pícaro. Entretanto, com o diferencial de um destino malogrado, sem aquela peraltice natural de qualquer criança, como seria a de Manuel Antonio de Almeida.

A relação que Gomes estabelece, apesar de um tanto forçada, embora a infância de Lima Barreto seja mais próxima às turbulências de um pícaro no sentido real do gênero, que a

⁶²⁹ Antonio Arnoni PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, 1976, p. 30.

⁶³⁰ Antonio Arnoni PRADO, *Lima Barreto: o crítico e a crise*, 1976, p. 31.

do autor de *Memórias de um sargento de milícias*, talvez se dê pelo contato que o crítico tivera com o conto de Lima Barreto assinado, também, com o pseudônimo *Lazarillo de Tormes*. Segundo Gomes, isso mostra as relações do autor com o pícaro espanhol porque a concepção fatalista da existência, com um viés de tragédia grega, afina o espírito de Lima Barreto com aquela tradição. Portanto, isto permitiria ao romancista mover seus personagens, com a consciência de ação, como títeres. “*Parece que dentro de nós há muita coisa de mais, molas, um mecanismo que nos empurra*”, diz um de seus personagens de romance, títere de um destino tão arrepiado como o dele” (GOMES, 1958, p. 169).

Gomes apresenta as motivações estéticas da obra de Lima Barreto explicadas, por ele, como um reflexo trágico e irônico de sua vida. Ou seja, o biográfico, as disposições do temperamento, para o analista, contribuíram para que aquele escritor realizasse um tipo de crítica sardônica, publicada nos jornais. Nela, a aristocracia de um João do Rio deveria ser satirizada e a concepção de sua obra literária deveria seguir uma margem utilitarista, a serviço de uma leitura social, no pensamento de Lima Barreto. O que, para Gomes, deu a ele imprecisões de pensamento e forma. Isto, segundo o crítico, reduziu ou empobreceu “o vigoroso escritor sacrificado em Lima Barreto” (GOMES, 1958, p. 173).

Gomes acredita que o crítico literário deva estar vinculado a uma análise intrínseca da obra, sem motivações extraliterárias ou injunções de ordem diversa a uma obra literária autônoma. Nesta valorização do teor estético, ele entende que a obra não deva ser sacrificada por uma leitura com perspectiva diversa a sua especificidade. Assim, se Lima Barreto e os românticos ingleses fizeram uma arte com propósitos de levantar a discussão para problemas sociais, por exemplo, Gomes chamaria a isso, pejorativamente associando ao socialismo, de “revolução rubra”. Reforçamos, portanto, o argumento de que Gomes julga a obra literária a partir da ideia defendida de o artista não se envolver com quaisquer elementos demonstrativos de uma transformação das estruturas socioeconômicas.

4.7 Shakespeare no Brasil

Muito antes da dedicação ao estudo da obra machadiana, Gomes já tinha se encantado pelas peças de Shakespeare⁶³¹. Interesse este datado, segundo depoimento do próprio⁶³², de quando ainda morava no Recôncavo Baiano e pelo contato contínuo com o amigo e tradutor do poeta inglês, Artur de Sales. Quando era diretor geral da Biblioteca Nacional, procurou organizar a obra do dramaturgo e adquiriu mais títulos, assim como estudos ingleses sobre ele. Conforme já revelado, tornou-se representante, no Brasil, do *Shakespeare Institute*, de Stratford⁶³³, e recebeu, após a publicação de seu livro *Shakespeare no Brasil*, a distinção de Sócio de Honra da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa do Rio de Janeiro.

Aquele livro é composto, portanto, pela série de estudos sobre o dramaturgo, realizados em diversas épocas e outros novos ou refundidos, de acordo com informações do autor.⁶³⁴ Percebe-se que a obra é realmente bem pensada, fruto de estudos meticolosos sobre Shakespeare, e, no universo dos trabalhos críticos do analista baiano, podemos observar que é um dos mais densos, se não o mais. O livro possui desde os primórdios de encenação das peças no Brasil, com produções teatrais nacionais e estrangeiras, adaptações, as condições do

⁶³¹ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

⁶³² Tanto em seu livro autobiográfico, *Mundo da infância*, quanto na advertência presente em *Shakespeare no Brasil*, o crítico ressalta que o contato com a obra do bardo se iniciara cedo. Neste último livro, assim ele se expressa: “A descoberta do criador de *Hamlet*, em dias que vão longe, foi o acontecimento mais importante do começo de minha vida intelectual. Shakespeare tornou-se desde logo o autor universal de minha preferência e está claro que só auferi benefícios com essa precoce inclinação. Em certa altura, acudiu-me a idéia de pagar o tributo de tão arraigada veneração através de um livro em que revelasse, não apenas a fidelidade desse culto individual, mas principalmente os vestígios da influência do dramaturgo sobre vários setores da cultura brasileira”. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 11.

⁶³³ “Em 1953, tive a honra de ser escolhido para integrar, como representante do Brasil, o respeitável corpo de membros correspondentes do anuário *Shakespeare Survey*, com sede em Stratford-upon-Avon”. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 11.

⁶³⁴ “Fixando-os em linhas gerais e, em certos casos, com a meticolosidade que se impunha, inclui trabalhos de diferentes épocas, mas sobretudo sobre (sic) estes últimos tempos, alguns refundidos, além de outros mais recentes e ainda inéditos. Reuni aqui também uma série de artigos circunstanciais de divulgação ou interpretativos, bem como algumas notas bibliográficas em torno de peças e problemas shakespearianos, à margem da crítica inglesa contemporânea, na suposição de que isso seja proveitoso aos leitores ainda não familiarizados com a material”. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 11.

teatro, divulgação, recepção e gosto do público, discussões em torno da autenticidade de algumas peças até as exegeses de escritores vários, brasileiros ou estrangeiros. Além disso, o crítico comenta as traduções realizadas, os tipos de leituras críticas sobre a obra de Shakespeare e as suas próprias, privilegiando, como de costume, ora os estudos das fontes, a biografia do escritor, ora a linguagem e outros elementos de ordem estética.

O expositor indica o acesso restrito à obra shakespeariana pelas traduções, livres ou não, serem poucas em língua portuguesa. Gomes recorre a levantamento de obras lidas na Biblioteca Nacional no início do século XX para comprovar isso:

Numa estatística literária das obras lidas em 1903 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, divulgada pelo *Jornal do Comércio*, em princípios de 1904, informa Daltro Santos, quanto a Shakespeare, que, após *Ricardo III*, as peças preferidas haviam sido: *Otelo*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *O Mercador de Veneza*, *Macbeth* e *Sonhos de uma noite de verão*. [...] Pelo visto, até princípios deste século, os leitores brasileiros não encontravam outras traduções em sua língua, o que tornava inevitavelmente limitado o círculo de suas preferências (GOMES, 1961, p. 28-9).

Ressaltaria ainda algumas vertidas para o português, dentre elas a do rei D. Luís de Bragança, como *Otelo* e *Hamlet*. Nesse sentido, o crítico informaria que essas traduções tiveram críticas lisonjeiras e também desfavoráveis, figurando entre as primeiras a posição de Camilo Castelo Branco e, no segundo caso, a do brasileiro José Antonio de Freitas que suscitara um debate ferrenho sobre a concepção de um Hamlet histórico. Segundo aquele oponente, D. Luís teria “surrupiado duzentas e tantas frases da sua tradução do Hamlet”. (GOMES, 1961, p. 28)

Gomes passearia pelas traduções da primeira metade do século XX, destacando as de Tristão da Cunha, Berenice Xavier, J. Costa Neves, Oliveira Ribeiro Neto, Oscar Bastian Pinto e outros nomes, seguidos das respectivas obras traduzidas. Dessas traduções, Gomes ressaltaria o trabalho do poeta baiano Arthur de Sales sobre *Macbeth*⁶³⁵, considerando-a uma

⁶³⁵ A tradução teria sido iniciada, segundo informações de Gomes, em 1920 e figura no volume X da coleção Clássicos Jackson. O crítico ressalta que foi feita em versos alexandrinos.

“tradução primorosa”, assim como também tinha elogiado, conforme contemplamos no ensaio sobre aquele escritor, no livro *Prata de Casa*, a sua produção poética. Cordialidades típicas para amigos íntimos.

Em seguida, depois de anos sem fazer referência a Manuel Bandeira, após o estudo acusatório, em 1927, o crítico citaria a tradução⁶³⁶ também daquela tragédia realizada pelo poeta pernambucano. Por ironia do destino, ou em decorrência da maturidade crítica, Bandeira seria considerado pelo analista baiano como “pioneiro do modernismo”. Título este que Gomes não acatara quando acusou o poeta de simples imitador, tal como o pássaro xexéu. Ao contrário de muitos outros tradutores, cujo trabalho foi elogiado ou criticado no livro sobre Shakespeare, no caso de Bandeira Gomes limitar-se-ia apenas a informar e dizer que a peça traduzida ainda não tinha sido colocada à prova no palco. Talvez quisesse se imiscuir de qualquer posição para que não incorresse no mesmo erro de juízo crítico de outrora⁶³⁷. O crítico ressalta, nesta esteira, que à época, sobre Shakespeare, até aquele momento, a maioria dos tradutores era poeta, fato que justificaria a densidade do pensamento e do teor poético e dramático das peças, bem como pelos efeitos de uma tradição literária de grande envergadura⁶³⁸.

Outros destaques são para Nelson de Araújo⁶³⁹ e para o também amigo Péricles Eugênio da Silva Ramos, este último bastante elogiado:

Colocado entre os melhores poetas modernos, Péricles Eugênio da Silva Ramos correu igualmente a resgatar o tributo de sua geração a Shakespeare, traduzindo, além de um punhado dos Sonetos, o *Hamlet* (José Olympio, 1955), em ritmo que se aproxima do da peça e com a introdução, notas e comentários críticos em harmonia com a mais recente exegese

⁶³⁶ Gomes informa que a tradução se encontra nas *Obras Completas* do autor (Aguilar, 1958). Destaca que a tradução deste foi feita em versos decassílabos.

⁶³⁷ “A mesma tragédia [Macbeth] foi recentemente vertida por um dos pioneiros do modernismo, o poeta Manuel Bandeira, em versos decassílabos, mas, como aquela outra, essa nova tradução, incluída no segundo volume da *Obra Completa* do autor (Aguilar, 1958), ainda não foi submetida à prova de encenação teatral”. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 31.

⁶³⁸ O crítico dá como exemplo das preferências e um número maior de traduções, guardando aquele teor, as peças *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*. Cf. Eugênio GOMES, 1961, p. 31.

⁶³⁹ A peça também é *Macbeth*, pela Imprensa Oficial da Bahia, 1960

shakespeariana. É a tradução mais fidedigna de quantas já se fizeram em português (GOMES, 1961, p. 31).

Para Eugênio Gomes, na concepção do trabalho de tradução, o tradutor deveria se esmerar para que se mantivesse o mais próximo do texto original. Portanto, essa fidedignidade seria um elemento sempre ressaltado por Gomes, ao longo deste estudo sobre Shakespeare, como juízo de valor de uma “tradução primorosa” ou não. Assim, além de Péricles Ramos, como vimos, ele indicaria a tradução de outro poeta, Carlos Alberto Nunes⁶⁴⁰, mas, no caso específico deste, mesmo tecendo elogios, critica a audácia deste em ter considerado algumas liberdades quando vertera o texto. Neste sentido, vale registrar: “É um trabalho de grande envergadura, no qual o tradutor revela apurado conhecimento de ambas as línguas, o inglês e o português, embora a sua preocupação dominante de tornar as suas traduções mais deleitáveis nem sempre haja se conciliado com a fidelidade textual” (GOMES, 1961, p. 32).

4.7.1 Crítica comparada

No livro sobre Shakespeare, o crítico baiano dedica uma parte para tratar de fontes literárias, mais precisamente, as influências do bardo inglês nas obras de escritores brasileiros, ressaltando que estas, inclusive, parecem disseminadas na atmosfera sem necessitar, muitas vezes, do contato direto com as obras e encenações do dramaturgo⁶⁴¹.

A forma de Gomes rastrear os temas e técnicas utilizados pelo dramaturgo ou tradutores não mudou muito em relação aos seus trabalhos sobre Machado de Assis.

⁶⁴⁰ Segundo Gomes, a tradução de Carlos Alberto Nunes, *Henrique IV*, fora lançada inicialmente em 1950 e a coleção completa foi depois publicada pela Melhoramentos, de São Paulo.

⁶⁴¹ “Há influências literárias que, por sua avassaladora universalidade, parecem estar disseminadas na atmosfera emocional que os autores respiram. Quantos já se não deixaram empolgar por idéias, visões e imagens de Shakespeare, sem nunca terem lido ou visto representar qualquer de suas peças? É que o teatro shakespeariano tornou-se geralmente conhecido, em seus aspectos e flagrantes mais significativos, por efeito de uma profunda tradição dramática incorporada mais ou menos a todas as literaturas do mundo moderno”. Eugênio GOMES. *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 36.

Entretanto, ensaia em novo estudo uma leitura voltada também para a tentativa de autonomia da literatura brasileira ligada ao movimento romântico e à afirmação política. Embora faça isso ainda de maneira rápida, vaga e conservando a mentalidade dos europeus de terra exótica:

País novo e exuberante, com problemas de afirmação vital em cujo vértice até o idioma estava fadado a passar por muitas experiências mais ou menos drásticas, a nossa condição, numa fase ainda trepidante de formação política da nacionalidade, era de natureza a assimilar melhor do que nunca o mais típico dramaturgo da época elizabetiana (GOMES, 1961, p. 36).

Contraditoriamente, o crítico mistura o processo de autonomia da literatura brasileira e a “natureza a assimilar” à cultura europeia advinda, no caso específico, do dramaturgo. Além do aspecto da afirmação nacional, relaciona a “evolução lingüística e de idéias” ocorridas à época no Brasil como elemento de favorecimento à criação de um teatro e, portanto, acessível às encenações das peças de Shakespeare. Assim, embora não aprofunde as relações de público, as condições do país na época, o crítico tentaria ultrapassar, ainda muito timidamente, o simples rastreio de expressões em escritores brasileiros que sugestionassem uma possível identidade com a obra europeia. Mas, como dissemos, de maneira vaga, pois Gomes ainda perfilava as possíveis influências de Shakespeare, neste estudo específico, em escritores brasileiros, a começar por Gonçalves Dias:

A sua obra poética também recebeu reflexos do dramaturgo inglês, o que assume incontestável significação por ter sido ele um dos precursores do Romantismo e, na verdade, a sua maior figura. Com o indianismo, Gonçalves Dias foi ainda o primeiro a explorar o drama humano do selvagem em nossas plagas, cujo eco Shakespeare parece ter procurado recolher n’*A Tempestade*, indiretamente embora [...] (GOMES, 1961, p. 37).

Gomes ressaltaria que o influxo de Shakespeare em Gonçalves Dias teria como antecedente Garret. Mas indicaria que isso não se deu de maneira forte, já que o poeta romântico brasileiro logo entraria em contato com obras de outras plagas. Provavelmente o grau de hierarquização, traçado pelo crítico, se devia ao fato de considerar o português em um

plano de inventividade e tradição literária inferior a outros países da Europa, como França e Inglaterra. Embora ressalte que aquele português “era um grande exemplo a imitar”, Gomes aponta que Gonçalves Dias ultrapassa-o por denunciar “extremo pendor para as literaturas nórdicas”⁶⁴². Em sua análise de Machado de Assis, por exemplo, vimos que indica a capacidade estética do escritor em dar efeito de originalidade ao que absorve dos ingleses. No caso de Gonçalves Dias, porém, percebemos que isso fica na escolha da fonte a ser imitada e, claro, a superioridade dessa eleição advém do próprio crítico, amante da literatura inglesa.

Gomes confronta a peça romântica *Leonor de Mendonça* com o drama de Otelo, a começar pelo tema do ciúme⁶⁴³, para mostrar não apenas a identidade, mas também as diferenças de atitudes entre personagens, em algumas cenas. A ambos os procedimentos, Gomes vale-se de depoimentos do poeta. A busca pelo pormenor é utilizada ao cotejar as obras, sem deixar de extrair trechos comprovadores de sua articulação:

Significativo pormenor com o Otelo é a natureza do sentimento que Leonor de Mendonça manifesta relativamente a seu marido, quando recomenda à criada: ‘Deverás antes compadecer-te do muito que ele há sofrido! [...]’. Devido justamente a essa índole de sentimento em que predominava a compaixão, tanto Desdêmona como Leonor de Mendonça cometeram imprudências, aparentemente ingênuas, que as tornaram culpadas de modo irremediável, arrastando-as ao torvelinho de uma paixão selvagem e criminosa (GOMES, 1961, p. 100).

O livro de Gomes também relata a influência de Álvares de Azevedo. Procura, primeiramente, assinalar de qual fonte o poeta romântico tirava as sugestões, mostrando que algumas são francesas, abeberadas provavelmente de Musset, outras da própria fonte inglesa para, finalmente, situar as partes em que Álvares de Azevedo se apropria do texto shakespeariano, no uso de imagens, nas paródias de versos, no uso de recursos rítmicos. As ilações vêm acompanhadas dos versos da obra considerada fonte:

⁶⁴² Eugênio GOMES. *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 37.

⁶⁴³ “A analogia do tema (o ciúme) é o primeiro traço a indicar entre o *Otelo* e aquela peça romântica, obrigando inevitavelmente à aproximação. Na época, era difícil desenvolver dramaticamente esse tema sem recair em alguma situação já utilizada pela tragédia shakespeariana”. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 99.

Está visto que o nosso poeta conhecia o texto original, mas foi certamente induzido a aproveitá-lo pela poesia “*Portia*” de Musset.

O poema dedicado a J. F. Moreira, no dia do enterro de seu irmão, contém igualmente outros reflexos de Shakespeare por este modo:

*“A vida é uma comédia sem sentido,
Uma história de sangue e de poeira
Um deserto sem lua...
A escara de uma lava em crânio ardido...
E depois sobre o lodo... uma caveira,
Uns ossos e uma cruz!”.*

Fundiram-se, nessa estrofe, duas imagens: a de *Macbeth*, na cena V do ato V (“*Life’s but a walking shadow, a poor player...*”) e a da cena do cemitério, no *Hamlet* (GOMES, 1961, p. 119).

Por vezes, o crítico ainda reflete sobre os problemas de algumas dessas apropriações:

Fora do abstrato shakespeariano, em que se situou Musset, observa-se geralmente certa insegurança de Álvares de Azevedo, em seus contatos com as peças ou personagens de Shakespeare, sendo típico disto, além de algumas citações irregulares ou truncadas, o fato de haver tomado Puff (personagem indireto, apenas referido), por um boêmio dissoluto, quando se tratava de personagem considerável.

Outro exemplo é o da personagem do “Poema do Frade”:

*“E como um rei tocara o meu laurel,
Meu reino – por um ferro e um cordel”*
(GOMES, 1961, p. 119-120).

Gomes desconsidera, nesse sentido, a liberdade que o poeta tivera para, diante da imagem shakespeariana, dar uma significação para o propósito de sua criação poética. Apesar de reconhecer que o problema apontado no relato acima “fosse inconveniente para sua criação”, afinal, segundo ele, o próprio Shakespeare era dado àquelas liberdades, o que fica é a preocupação de Gomes com a literariedade, com a não deformação das imagens do texto

fonte. O crítico justifica, assim, as incursões pelo mundo shakespeariano, feitas pelo poeta romântico, por este ter “excessivo afogadilho”⁶⁴⁴.

Além desse poeta, Gomes rastreia as influências de Shakespeare em Luís Delfino, Alberto de Oliveira, Cruz e Sousa⁶⁴⁵, a quem dedica um longo estudo no livro, Coelho Neto, Machado de Assis, bem como em Olavo Bilac, perfilando, portanto, no influxo do bardo inglês, além do romantismo, os movimentos literários simbolistas e parnasianos. De Olavo Bilac, Gomes narra os debates da época, quando aquele ainda era jovem rapaz, referentes às encenações de Rossi e de Emmanuel, sendo este último preferido por aquele poeta. Além desse debate no plano das representações, observa a presença de Shakespeare na vida daquele poeta quando este elabora uma paródia do monólogo hamletiano do “Ser ou não ser”, para fazer uma sátira política a Floriano Peixoto. As diversas alusões a Shakespeare, principalmente após Bilac sair de uma prisão, devido a sua campanha jornalística com versos humorísticos, bem como as conferências com citações da obra do inglês, fazem com que Gomes observe que “chegava a um grau inexcedível a sua veneração pelo criador de Hamlet”⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 120.

⁶⁴⁵ “A impregnação shakespeariana em Cruz e Sousa teve enfim o efeito de um excitante generoso, mas de que não abusou, usando-o antes com discrição e tato, apesar da ênfase a que o verbalismo frequentemente o arrastava. Parece, aliás, que não leu senão uma ou outra peça de Shakespeare, inclusive em francês, como é lícito inferir de sua citação de *Mackbeth*. De resto, há um abstrato do mundo shakespeariano que está no ar do tempo, por assim dizer, incorporando-se inevitavelmente ao pensamento de todas as gerações. O que se reflete na obra de Cruz e Sousa não vai além desse abstrato, com as limitações que o Simbolismo se traçava para os seus domínios.” Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 145.

⁶⁴⁶ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 134.

4.7.2 A crítica biográfica

As relações que Gomes traça entre as obras de Shakespeare e as suas manifestações e efeitos no público brasileiro, ao longo do tempo, não se referem apenas à preocupação em registrar tais e quais peças e estudos influíram no Brasil. O crítico também quis mostrar o que elas tinham do temperamento e da vida do próprio dramaturgo, mas não se limitaria a este, pois abordou, sob a perspectiva biográfica, a obra de poetas brasileiros, como Gonçalves Dias, em que se registra a influência direta do inglês. No caso específico do poeta brasileiro, Gomes não se aterá apenas ao aspecto literário em si, mas também em estabelecer comparações referentes às condições de vida de Gonçalves Dias que, segundo o crítico, seriam semelhantes às do personagem Otelo. Isso justificaria, ainda segundo o analista, a atração do poeta romântico pelo tema ali expresso.

Desta forma, Gomes, ao se concentrar no confronto das duas obras, brasileira e inglesa, e com destaque para as influências estrangeiras, contemplaria também um estudo voltado para a condição psicológica, no caso específico de Gonçalves Dias, motivada por sua vivência relacionada ao aspecto racial:

Em suma, não foi uma simples influência literária a do *Otelo* sobre Gonçalves Dias: sua predestinação a sofrer humilhações por causa de suas origens, numa época em que o preconceito racial predominava na sociedade brasileira, tornara-o um ressentido [...] o que o compeliu, enfim, a preferir o drama shakespeariano, que recriou a história fulgurante e brutal de Otelo, não era só o imperativo artístico, era também algo de íntimo e secreto que lhe permitiu compreender melhor o infortúnio e a grandeza do Mouro de Veneza (GOMES, 1961, p. 103-4).

Assim, percebe-se que a intenção de Gomes ao articular o drama *Leonor de Mendonça* a *Otelo* era o de enveredar pela biografia do poeta romântico. Vejamos:

I – Analogia do tema:

Com a obra: indica a presença do ciúme, de um servo negro com um gesto nobre; ternura compassiva de D. Leonor com o marido, semelhante à de Desdêmona; descuido ao deixar uma fita em poder de Alcoforado, tal como o lenço da personagem shakespeariana; o relato do passado de D. Jaime de Bragança assim como o do mouro Otelo. Das várias similaridades apontadas por Gomes, destacamos duas:

[...] O lenço de Desdêmona transformava-se em fita, carta ou outro objeto; era o fantasma de imaginação a sobrevoar quase todas as tragédias de infidelidade conjugal, no teatro (GOMES, 1961, p. 99).

Por sua vez, D. Jaime de Bragança, que está para Otelo como Alcoforado para o tenente Cássio, quando, num diálogo com a duquesa, enumera as peripécias e as desgraças por que já tinha passado: “*A morte lastimosa do meu pai, a minha infância desvalida, o meu envenenamento, o meu exílio por terras estranhas...*”, lembra o general mouro movendo à piedade a filha de Brabâncio com a narrativa de suas proezas e desgraças [...] (GOMES, 1961, p. 101).

Com a vida do poeta: carta de Gonçalves Dias a Teófilo Leal, caracterizando a “índole da afeição que o ligava a Olímpia”; um amor contrariado antes pela condição social e por ser mestiço; o ciúme da esposa, quando já separado.

[...] em 1854, numa carta a Teófilo Leal, querendo caracterizar a índole da afeição que o ligava a Olímpia, com quem se casara havia dois anos, descreve as circunstâncias que precederam o casamento:

“Otelo diz de sua mulher que ela o amara a ele pelas suas desgraças; e ele a ela porque dele se apiedava. Creio que entre nós se trocaram as partes. Compadeci-me: todos os esforços que era possível fazer para me agradar, ela os fez: todas as considerações, todas as atenções, condescendências e extremos, eu os tive.”

E esse jogo meio confuso de sentimentos, era o que predominava em Gonçalves Dias. Casou-se enfim por piedade com Olímpia e não foi feliz (GOMES, 1961, p. 102-3).

Em determinado momento, Gomes relaciona o drama da vida de Gonçalves Dias a uma obra de Aluísio Azevedo:

Aquela que o poeta realmente quis, Ana Amélia, filha de respeitável família maranhense, foi-lhe recusada, por ser ele de origem espúria e mestiço. Quando o poeta a pediu em casamento, com perfeita noção do obstáculo social que o separava da namorada, numa carta ao irmão desta, dignamente advertiu: “*longe de ser nobre de sangue azul, nem mesmo sou filho legítimo.*”. Como é sabido, esse doloroso episódio da vida de Gonçalves Dias serviu de tema a Aluísio Azevedo para escrever um romance: *O Mulato* (GOMES, 1961, p. 103).

Logo em seguida, Gomes retoma ao paralelo com a obra shakespeariana: “Viu-se, assim, Gonçalves Dias, como um Otelo ainda sem tragédia, salvo a do preconceito social, que o impediu de ter como esposa aquela que escolhera”. Mas o crítico relata que mesmo a infelicidade conjugal renderia ao poeta um outro drama semelhante ao de Otelo, o ciúme desatinado.

Não obstante o fraco impulso com que se casou e as discórdias por incompatibilidade de gênio com a mulher, o poeta, mesmo depois de viver separado dela, teve, em certa ocasião, o mais desabrido ciúme de Olímpia. Acreditando ter identificado numa caricatura da *Semana Ilustrada* (n. 16, de 1861), traços de sua mulher e do suposto amante, à saída de um teatro, esteve a ponto de cometer um desatino, sentindo-se desmoralizado perante a sociedade. Seu amigo Capanema pôs água na fervura, advertindo-o numa carta do perigo de tomar qualquer resolução intempestiva, com o que cedeu, caindo em si. Mas “o monstro de olhos verdes” tinha inoculado nele o germe que levava Otelo a estrangular Desdêmona (GOMES, 1961, p. 103).

O crítico concluiria tais associações asseverando que, menos que uma influência literária, aquele escritor brasileiro sorveria da obra shakespeariana algo já existente em seu íntimo, em sua personalidade e em sua vida social desafortunada. Assim, percebe-se que Gomes, já em final de carreira, recairia ainda em leituras pautadas no viés biográfico.

Além disso, Gomes associaria as impregnações shakespearianas à produção de poetas como Álvares de Azevedo, Luís Delfino e Alberto de Oliveira, deste último destacando o

aproveitamento lírico e não, como era comum, a tragédia⁶⁴⁷. Desta forma, ressalta que este poeta, sob o forte influxo de Shakespeare, conseguira sugestões de inspiração poética, mesmo quando ainda envolvido com a rigidez da forma parnasiana. Assim, transcreve o poema “Ao Luar de Verona” como exemplo daquele influxo, transformado em modalidade lírica (GOMES, 1961, p. 126-30).

Vale por uma circunstância reveladora a de que os versos dedicados a um vaso grego, nos *Sonetos e Poemas*, sejam imediatamente seguidos pelos sonetos “Ao Luar de Verona”. O impulso helenizante é assim submerso na onda lírica que, refluída da célebre cena do *Romeu e Julieta*, revela o coração humano arrebatado por um grande e impetuoso sentimento:

*“Desceu da escada o mármore polido
Porque, enfim, minha voz de medo a medo
Chamava-a, como um pássaro perdido
Outro chama da sombra do arvoredor.*

*Da lua de ouro o disco umedecido
Se empinava no céu. Tristonho e quedo
Era tudo em redor: somente ouvido
Fazia-se das auras o segredo.
Veio. Assustada, pálida, distante
Olhou-me e estremeceu, talvez no instante
Em que eu também de longe estremecia.*

*E, ah! Se um canto entre as ramas que oscilavam
Então se ouviu, não era a cotovia...
Eram dois corações que se apertavam* (OLIVEIRA, “Ao luar de Verona”,
apud GOMES, 1961, p. 127).

Tal como fizera na análise de Gonçalves Dias, Gomes também articula algumas apropriações de Olavo Bilac da obra shakespeariana a fatos de sua vida pessoal. Neste sentido, aponta que, em *Romeu e Julieta*, Bilac cederia ao encantamento do mito romântico, da própria personificação do amor ali traduzido, principalmente na figura de Julieta, soma de todas as

⁶⁴⁷ “O lírico e o panteísta, que nele existiam, hesitavam decerto em acolher outras sugestões, que não emanassem da vida e da natureza e, nessa hesitação, foi particularmente interessante o influxo de Shakespeare, encaminhando-o para as formas românticas do pensamento que o identificavam plenamente com aqueles mananciais eternos da inspiração poética [...]”. Eugênio GOMES, 1961, p. 127.

outras personagens femininas de Shakespeare. Assim, Gomes destacaria como o contato com a obra de Shakespeare inspirara a vida e obra de Bilac:

I – Vida pessoal: o amor

Gomes ressalta que o drama de Verona foi o que mais prevaleceu na alma do poeta brasileiro, visto que ele também vivera um amor contrariado pelas interferências da família da noiva: “A grande revelação, porém, estava em Shakespeare, e nela Bilac absorvera-se de corpo e alma, porque, algum tempo depois, com a reação da família de sua noiva, teve a experiência pessoal do que significa um amor contrariado”⁶⁴⁸. Quanto a se realmente Bilac era um apaixonado, Gomes, depois de questionar, revela um trecho de uma carta daquele a sua noiva:

Foi o poeta das estrelas um grande amoroso? Conheceu ele realmente a paixão? E o que dizem a isso os seus versos, em regra tão inflamados? De S. Paulo, escreveu, em 1897, a Amélia de Oliveira, revelando-lhe:

“Não tenho feito versos; nem nisso pensei ainda. Acho que todo o tempo é pouco para pensar em ti. Amo-te, amas-me; que valem versos? Como poderão celebrar o nosso amor, se o nosso amor, tão grande que é, não cabe dentro deles?”

Independentemente dessa confissão, depreende-se de seus versos que a emoção erótica de Bilac era geralmente convencional, revestindo-se por isso de um influxo ainda mais expressivo do influxo do mito Romeu e Julieta, tal como lhe veio do manancial shakespeariano (GOMES, 1961, p. 136-7).

Entretanto, Gomes insere este dado rapidamente, pois seu propósito era o de centrar-se nos aspectos da influência dominante de Shakespeare nas produções de Bilac (conferências, sátiras e textos satíricos).

II – Conferências

⁶⁴⁸ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p.136.

Assim, o crítico informa algumas conferências de Bilac, entre elas, uma sobre quatro heroínas de Shakespeare – Ofélia, Cordélia, Desdêmona e Julieta. Gomes ressaltaria um elemento de recepção ao relatar que a tradução utilizada por Bilac para haurir a sugestão do texto daquela conferência era francesa. Com isto, o “tratamento do tema constitui visível tributo à influência francesa, que dominava o ambiente social e cultural do país” (GOMES, 1961, p. 134).

Outra conferência que Gomes destacaria era sobre Gonçalves Dias. A conclusão virou, registra o crítico, “uma coqueluche literária que contagiou todos os setores do pensamento nacional e mesmo continental, acarretando um sentido político em que o Ariel do pensador uruguaio Rodó teve a mais insólita representação”. A antítese expressa por Bilac nada mais é que a recorrente distinção entre a velha fábula da cigarra e da formiga; entre a concretude da utilidade do trabalho com a abstração do mundo da poesia e dos sonhos. Gomes transcreve, assim, o trecho final da conferência de Bilac sobre aquele poeta romântico:

“Que fez ele? Amou e fez versos. Se me perguntardes agora se o trabalho de quem ama e faz versos é útil, eu vos direi apenas que entre a missão de Ariel e a de Caliban, a mais útil, para o comum dos homens, é a mais feia, que é a do último. Caliban cava a terra e nela semeia os alimentos e as intrigas. Ariel corre os céus, e dá-nos as suas estrelas mudadas em sonhos e mentiras. O comum dos homens prefere Caliban. Eu prefiro Ariel, e fio que estareis comigo (BILAC, apud GOMES, 1961, p. 135).

III – Sátira política

A campanha jornalística de Bilac, na qual se aproveitava muitas vezes de alusões shakespearianas para posicionar-se contra a política do país, rendera-lhe seguidores, inimizades e a prisão, refugiando-se depois, por alguns meses, em Minas Gerais. Assim Gomes comenta uma de suas sátiras:

[...] em 1893, já no Rio de Janeiro, Bilac parodiou o monólogo “Ser ou não ser”, numa sátira política, em versos alexandrinos, revigorada por uma caricatura do lápis de Ângelo Agostini, mostrando Floriano Peixoto

travestido de Hamlet, com a Constituição entre as mãos, a monologar numa sala do palácio do Itamarati, que era então a sede do governo (GOMES, 1961, p. 132).

Em seguida, o crítico baiano transcreve a sátira, que aqui também registramos:

(Uma sala do palácio do Itamarati. Hamleto entra vagarosamente e pára no meio da sala. Apóia o queixo na palma da mão direita, fica com a mão esquerda metida na abotoadura da sobrecasaca, e balança uma perna, meditabundamente).

Hamleto (monologando)

Ser ou não ser... Minh'alma, eis o fatal problema!
Que deves tu fazer, nesta angústia suprema,
Alma forte? Cair, degradingolar no abismo?
Ou bramar, ou lutar contra o federalismo?
Morrer, dormir... dormir... ser deposto... mais nada!
Oh! a deposição é o patamar da escada...
Ser deposto! Rolar por este abismo, às tontas...

(Depois de longa meditação)

E o câmbio? E o Vitorino? E o Tribunal de Contas?

(Outra meditação)

Morrer, dormir... dormir? Sonhar talvez! Que sonho?
Que sonho? A reeleição!

(Nova meditação)

Com jeito, e os afeição às ambições que sinto,
Venço... E esta opinião é a do Moreira Pinto!

(Cai numa reflexão profunda!)

Mas, enfim, para quê ser novamente eleito?
Se não fosse o terror... Se não fosse o respeito
Que a morte inspira, e o horror desse sono profundo...
Ah! quem suportaria os flagelos do mundo;
O ódio de Juca Tigre; o armamento estragado;
A petulância atroz do Tenente Machado;
O comércio que morre; a indústria que adormece;
A míngua da lavoura; o déficit que cresce
Horrivelmente, como a estéril tiririca;

A bravura do Mouro, o gênio de Oiticica...
– Oh! quem resistiria a tanto, de alma forte,
Se não fosse o terror do ostracismo e da morte?

(Pausa)

O ostracismo... região triste e desconhecida,
Donde nenhum viajor voltou jamais à vida...
Ah! Eis o que perturba... Ah! eis o que entibia
A coragem maior e a maior energia!

(Entra Ofélia)

Aí vem a bela Ofélia...

(Voltando-se para ela)

Nunca peças a Deus pelo Silva Tavares...

(BILAC, *apud* GOMES, 1961, p. 132-3)

Outro escritor brasileiro contemplado por Gomes para a observância das impregnações shakespearianas foi Machado de Assis. Em outros estudos anteriores, este já tinha sido trabalhado sob esta perspectiva, mas Gomes afirma que, nesse estudo específico, reservaria as aproximações mais no conto que nos romances. Além de discutir as sugestões e apropriações feitas pelo escritor brasileiro, exemplificados com trechos de sua obra, Gomes também associaria a influência shakespeariana a um dado biográfico de Machado. Ao se referir às obras *Hamlet* e *Otelo* em várias passagens da produção do escritor, o crítico intercalou também a impressão que *Hamlet* tivera em um momento de fragilidade na saúde do romancista e que possibilitara dar o tom de sepulcro às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ “Afirmou-se que Machado de Assis levara consigo um exemplar de *Hamlet*, quando foi convalescer de grave enfermidade em Nova Friburgo, em 1878. [...] À perspectiva de morte, que rondou tão próxima do autor naquela época, poder-se-ia juntar a impressão produzida no seu espírito pela tragédia hamletiana, cuja tendência à ênfase sobre os elementos de decomposição da vida e dos homens, corresponde à feição predominante do livro que viria a escrever com a visão do sepulcro ainda diante dos olhos: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Há, nessa obra,

Anteriormente ao livro *Shakespeare no Brasil*, Gomes já havia se dedicado a vários estudos sobre a admiração de Machado de Assis referente ao dramaturgo, com diversas indicações, nas obras do brasileiro, das alusões aos temas, peças, frases daquele. Assim, indica em contos diversos o influxo do bardo no romancista fluminense.

4.7.3 Os outros críticos

Em determinado momento de seu estudo, Gomes elege um conjunto de críticas produzidas no mundo sobre Shakespeare e faz um balanço quanto aos seus exageros ou acertos. Assim, nomeia os críticos e indica as linhas por eles apresentadas, nas mais diferentes peças de Shakespeare. Mesmo naquelas linhas que o próprio Gomes concorda, ele discute certas extravagância dos analistas.

Referente ao *Rei Lear*, por exemplo, observa que Caroline Surpegion, ao recorrer a uma análise de ordem fisiológica ou psicológica, não se contém ao equilíbrio que esta ordem pede e exagera a ponto de dizer que Shakespeare provavelmente sofrera de azia em consequência de superacidez. Gomes cita que, na mesma linha, John Middleton não fora comedido ao afirmar que, naquela mesma peça, o tema da ingratidão filial se articulava ao surto de doenças venéreas que acometeu a Europa Ocidental⁶⁵⁰. Percebemos que, apesar de adotar tais linhas, como vimos ao longo da obra crítica de Gomes, o que ele não pactua é com a falta de comedimento dos intérpretes.

Além de passear pela concepção política que Edward Muir e A.A. Smirnov dão ao *King Lear*, e passeio rápido, diga-se de passagem, já que a linha política, na análise de duas concepções distintas de sociedade, na peça, não faz o feitio do crítico baiano, ele envereda para o estudo de John F. Danby (*Shakespeare's doctrine of nature – A study of King Lear*). Gomes demonstra simpatizar com esse estudo, já que Danby possibilitaria o entendimento da peça com uma abordagem sobre a natureza, seja esta física, seja dos personagens. Entretanto,

um *humour* macabro, que tudo indica provir de uma larga absorção de *Hamlet*". Eugênio GOMES, 1961, p. 169-70.

⁶⁵⁰ Cf. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 244-5.

há uma ressalva de Gomes ao estudioso, e a outros que fizeram interpretações semelhantes, no que se refere à articulação que aquele crítico inglês estabelecera, em determinado momento: segundo Danby, a natureza representada na obra shakespeariana teria algo a ver com a índole do dramaturgo. A ressalva de Gomes se dá por, segundo ele, não ser pertinente dizer o partido que o dramaturgo toma por tal e qual personagem, ou tal e qual situação, pois indicaria a construção da peça apenas pela identidade e pelas preferências do dramaturgo. E isto seria, para o crítico baiano, um elemento limitador da análise.

O que vale registrar é a crítica que Gomes faz, em parte, no final, ao método de Danby e que, contraditoriamente, figura em muitos de seus estudos críticos: “O método indutivo de John Danby, embora orientado pela técnica da investigação dos textos, não o impede de incidir no mesmo desembaraço com que o turbulento Harris atribuía imperativamente a Shakespeare o caráter e a psicologia de alguns de seus personagens”.⁶⁵¹ Quantas vezes, como já demonstramos em algumas partes deste trabalho, Gomes também não fizera a mesma coisa? Podemos citar, entre muitos outros exemplos, *O enigma de Capitu*, em que o crítico basicamente afirma ser Bentinho o *alter-ego* do romancista, atribuindo aquele “caráter e psicologia” do personagem ao escritor. Nesta obra de Gomes, o que ele tanto prezava, e que também criticou nos analistas por sua ausência – aquele comedimento típico em suas análises que o impedia de cometer ousadias, mantendo-o aprisionado a um “trabalho orientado pela técnica da investigação de textos” –, não foi deveras observado.

Conforme veremos, em *O enigma de Capitu* o crítico abusa das exagerações de ordem fisiológica, psicológica, entre outras. Se antes ele fazia isso de forma comedida e o resultado era ainda restrito, com este novo aspecto da falta de cautela, a ousadia também em nada acrescenta, ao contrário, dá margem a um trabalho sem cuidado, ao correr da pena para apenas provar algo menor em uma obra, extremamente específico: a traição ou não de Capitu, suscitada por uma conferência de um conterrâneo seu. Porém, ainda em 1961, em *Shakespeare no Brasil*, a propósito do crítico inglês, Danby, fosse qual vertente adotada, o equilíbrio é que daria a sustentabilidade das análises: “Mas nem isso invalida o estudo das imagens e metáforas

⁶⁵¹ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 247.

que, com as devidas cautelas, pode elucidar extraordinariamente a significação de uma obra literária [...]”⁶⁵².

Ao analisar, por exemplo, outra tragédia de Shakespeare, *Otelo*, Gomes reafirma a sua identidade com uma vertente de crítica em que o estético seria a melhor forma de se penetrar no estudo de qualquer obra, independente da entrada que ela possibilitasse para outros procedimentos. Gomes ainda discute as críticas referentes à tragédia e, embora trabalhe voltado para o texto, o analista ensaia apresentar a leitura da sociedade da época situada na obra: “Era uma interpretação arbitrária influenciada pelo preconceito da época, quando seria mais difícil admitir, entre as chamadas raças superiores, a união matrimonial de pretos e brancos” (1961, p. 249). Este é o ponto inicial averiguado, em que Gomes mostra como a crítica de países de línguas germânica e inglesa lê a obra sob a perspectiva daquele preconceito.

Primeiramente a discussão aponta como críticos e autoridades públicas interpretavam a cor de Otelo, como homem negro ou trigueiro. Assim, se negro, a moral da tragédia, para o antigo presidente da república norte-americana, John Quincy Adams, seria que o casamento entre pessoas de raças diferentes constituiria uma violação da natureza. Gomes também aponta que na Inglaterra a tragédia repercutiria nesse sentido: “Um Thomas Rymer, que viveu no fim do século XVIII, já advertiu que a primeira lição da peça era que as moças de qualidade não deviam fugir com os mouros sem o prévio consentimento dos pais” (p. 249). E a crença de que o móvel da tragédia se funda na desigualdade racial prevaleceu ainda, segundo Gomes, por muito tempo: “tanto que o ator Fechter, não encontrando sentido nas palavras de Otelo, à abertura da 2ª cena, no 5º ato, quando representava o papel, tomava o espelho da alcova de Desdêmona e mirando nele a sua face escura, exclamava: “*It is the cause!*” (“A causa é esta!”)” (p. 249). Neste sentido, Gomes expõe ainda como um crítico de teatro, Herbert Farjeon, a propósito de uma representação da tragédia em Londres, indicara que o Otelo daquela peça era deprimido, talvez pelo “efeito de inferioridade de sua raça”. Para aquele crítico, Shakespeare escrevera aquele papel para ser desempenhado por um branco.

⁶⁵² Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 247.

A partir daquela perspectiva, Gomes discute que, entre as incongruências das críticas referentes a *Otelo*, nada melhor do que voltar-se para o texto em si, a fim de dissolvê-las. Neste sentido, o analista afirma que quem realmente teria razão era o dramaturgo e isso poderia ser verificado, segundo ele, com a análise direta do seu texto, sem interferências outras que possibilitassem interpretações nada elucidativas, como às referentes à moral da tragédia sob o olhar do preconceito. Para Gomes, os elementos intrínsecos apresentados na peça forneceria a leitura mais acertada porque:

O mesmo Shakespeare que, ao passo em que leva Otelo a se dizer rude no falar, revela a poesia de sua natureza primitiva, fazendo escorrer de seus lábios grosseiros as nobres e extraordinárias palavras do famoso discurso, perante o Senado de Veneza, sobre a conquista de Desdêmona (GOMES, 1961, p. 250).

Diante desta passagem, mais relevante que aquelas interpretações seria observar, segundo Gomes, que a realidade shakespeariana era produto de alta transfiguração poética e isso, segundo ele, neutralizaria qualquer posição lógica que os críticos quisessem dar àquela realidade, pois a lógica sobre a questão racial, por exemplo, nada mais faria que reavivar problemas ou criar outros inextrincáveis. Portanto, Gomes, por mais que tentasse dialogar com vertentes voltadas a elementos extrínsecos à obra, não deixava de indicar em seus estudos que: “[...] o estudo metódico da linguagem e das imagens de Shakespeare, embora extremamente peculiares, é ainda o caminho indicado para a elucidação do pensamento, das idéias e da técnica do dramaturgo elizabetiano, através de suas peças”⁶⁵³.

Não se deve esquecer que o poeta precisa imprimir, em sua obra, elementos que transfigurem a realidade, de modo que aquela obra transcenda e rompa com o horizonte de expectativas do leitor, como já auferira Alfredo Bosi. No entanto, referente ao estudo crítico, deve-se evitar aprisionar a mesma obra a determinadas especificidades que não ampliem a sua compreensão. Trabalhar com uma vertente apenas, como a perspectiva só, e somente só, no plano da linguagem, das metáforas sem associá-las ou partilhá-las a outros elementos, sejam

⁶⁵³ Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 250.

eles históricos, sociais, econômicos, a fim de entender outros que perfizeram a construção da obra, não atenderia de todo.

É esse caminho que Gomes trilha e, embora compreendamos a sua análise sobre o universo da obra de ficção ultrapassar o mundo temporal, o fato de indicar como leitura enviesada a crítica que lê a obra sob o viés histórico-sociológico impede uma interpretação mais ampla. Decerto, algumas são equivocadas, mas, na maioria das vezes, o crítico combate mais pela sua perspectiva ideológica.

Ainda entre o rol de exegeses que Gomes perfila em seu estudo, ele destaca, em capítulo intitulado “Hamlet e o enigma shakespeariano”, a de um crítico espanhol, Professor Madariaga. Este defendia, afirma o crítico, que o dramaturgo era um espectador e cria um Hamlet à maneira espanhola⁶⁵⁴. E, nesta perspectiva, informa que “não é a primeira vez que a criação shakespeariana adquire as características particulares de um dado povo ou simplesmente do crítico que pretende explicá-la” (GOMES, 1961, p. 204).

O analista baiano faz ressalvas às observações daquele crítico espanhol sobre as tragédias shakespearianas:

Nessa ordem de idéias, confere o professor Madariaga a Shakespeare a qualidade de “espectador de gênio”, com a advertência de que qualquer explanação de suas peças e personagens, sem a observância de tal fato, induzirá ao erro. O fundamento dessa nova teoria crítica, aplicada a Shakespeare, denota evidentemente um preconceito imperialista, que o torna suspeito, logo de início. O impulso patriótico não pode conduzir a crítica ao julgamento sereno e desapaixionado [...] (GOMES, 1961, p. 204).

Outro elemento que o crítico baiano discute como desarrazoado é quando Madariaga articula que Shakespeare brilhou no firmamento europeu quando o sol nunca se punha nos domínios espanhóis. Gomes assinala que, na verdade:

⁶⁵⁴ “Segundo o exegeta ibérico, Shakespeare via o mundo com os olhos serenos de um artista indiferente a tudo o que fosse ensinar, conservando-se neutro entre o bem e o mal. Sua atitude era, portanto, a atitude natural do homem trágico, do qual o espanhol é o protótipo. Este é, a seu ver, o espectador, como o inglês, homem de ação, é o protagonista e o francês, do pensamento, o crítico”. Eugênio GOMES, 1961, p. 204.

O esplendor da Espanha foi obscurecido justamente pela Grã-Bretanha da época de Shakespeare. A derrota da Grande Armada foi o primeiro acontecimento histórico a marcar o começo do declínio do sol nos domínios espanhóis. E não há dúvida que o estudo do professor Madariaga, vindo embora três séculos depois, exprime por esse lado uma atitude que corresponde à reação latente de sua brava raça. Era natural que, desse estudo, resultasse um Hamlet à espanhola. Robusto, saudável, impulsivo, áspero, resoluto, e até sem mistérios (GOMES, 1961, p. 204).

Gomes ainda aponta as ideias que Madariaga tem sobre a loucura de Hamlet. O crítico espanhol defendia que o príncipe utilizava a loucura como disfarce para poder transitar com maior liberdade os dias difíceis até a consecução da vingança. Segundo Gomes, essa concepção era complicada por ir de encontro às críticas científicas que estudaram o caso. O espanhol articulava a relação histórica da peça com a lenda nórdica para explicar o fingimento e, concernente a isso, o crítico baiano mais uma vez revela a sua oposição: “o escritor [Madariaga] prefere o vago esclarecimento da tradição ou da história a qualquer outro, quando é sabido que o gênio criador de Shakespeare nunca obedeceu passivamente a uma e outra...” (GOMES, 1961, p. 213).

Para Gomes, Madariaga, mais em seu papel de historiador do que crítico literário ou dramático examina os problemas do *Hamlet* “com ardor polemístico, incentivado por sua tese de caráter imperialista” (p. 205). Não se pode deixar de notar que Gomes, de acordo com a sua vertente estética, trabalha sob a perspectiva do personagem em si, com vida autônoma, discorrendo sobre a sua personalidade, desejos, idiossincrasias⁶⁵⁵. Neste sentido, não surpreende quando, dando prosseguimento àquela ideia, o analista baiano afirma que Madariaga, “filiando-se, com esse preconceito [imperialista], à corrente histórica dos estudos hamletianos, pretende haver encontrado facilmente a chave do caráter e da tragédia de

⁶⁵⁵ “De um modo geral, o Professor Madariaga analisa a peça de Shakespeare como um documento histórico, sem recorrer jamais à interpretação que a ciência do nosso tempo propõe para certos fatos de ordem psicológica”. Eugênio GOMES, 1961, p. 213.

Hamlet”. Outro ponto que Gomes se mostra oponente é quando Madariaga atribui um egocentrismo à personalidade daquele príncipe shakespeariano:

A afirmação de que Hamlet foi um egocêntrico é o maior golpe que podia ser assestado contra o conceito geralmente admitido de seu elevado grau de idealismo humano. A reação contra a crítica sentimental e romântica leva quase sempre ao inconveniente oposto e este é um exemplo típico (GOMES, 1961, p. 205).

Em seguida, Gomes observa que a crítica que leu *Hamlet* à luz da filosofia política, como A. A. Smirnov, foi menos radical que o professor Madariaga. Isto revela que o crítico discorda eminentemente dos argumentos do espanhol, visto que encara como menos radical a linha que sempre combatera. Neste caminho, pode-se atestar a restrição de Gomes a uma análise distinta do estudo dos elementos intrínsecos da literatura na seguinte observação: “o materialismo dialético revela-se no caso mais liberal do que o Professor Madariaga, pois não só depara o humanista em Hamlet, como rebate vivamente a idéia de que fosse um egocêntrico” (GOMES, 1961, p. 207).

Além de trabalhar sob um dado específico, restrito ao personagem de *Hamlet*, Gomes ainda se prende ao que as críticas abordaram sobre outro elemento pertinente ao enredo da obra e que, de certa maneira, ele enfocará posteriormente em outro livro, sob outro ângulo, a respeito da suposta traição de Capitu. No quesito shakespeariano, porém, a dúvida é outra: amou Hamlet a Ofélia? Assim, Gomes prende-se a esses meandros de aspectos particulares da obra, no afã de trabalhar os elementos estéticos. Assim como dissera sobre *O enigma de Capitu*, o crítico informaria que “o texto da peça [*Hamlet*] estimula indefinidamente a dúvida, tornando-a insolúvel”.

Gomes discute, assim, passo a passo, as posições da crítica, em especial as do professor espanhol, quanto à reputação de Ofélia e indica a existência de leituras distintas sobre o pseudo-amor de Hamlet por Ofélia, atribuindo às opiniões divergentes às frequentes ambiguidades da peça. Gomes rebate as ideias expostas pelo espanhol sobre a linguagem de

Hamlet, questionando a defesa do crítico quanto a uma Ofélia dissoluta. Isto pelo fato de a peça ser recheada de termos que sugerem algo de libidinoso.

Baseado nos estudos críticos, e discutindo a castidade de Ofélia, Gomes indicaria que Ruskin e Lowel teriam sido os primeiros críticos a articular, embora de maneira tangencial, restrições à conduta daquela personagem e somente depois o Dr. Dover Wilson voltaria ao assunto. A análise deste se ocupa, primeiramente, com a acepção do vocábulo *nunnery* (convento), à época elisabetana. Ele tinha o sentido, em gíria popular, de casa de tolerância, “de modo que, quando Hamlet, evidentemente em tom irônico, aconselha Ofélia a ir para o convento, sabia que não estava se dirigindo a uma donzela” (GOMES, 1961, p. 211).

O crítico baiano observa que Madariaga não só adota esse ponto de vista como também não contempla o “paradigma feminino de castidade da época do romantismo”. Além disso, continua Gomes, o espanhol afirma que o fato de Hamlet ter escutado escondido a conversa de Polônio com o rei e a rainha, referente ao plano de aproveitar Ofélia para captar o segredo da atitude do príncipe, justificaria a cena de Hamlet ter tratado aquela como prostituta. A isto tudo Gomes questiona, por acreditar ser plausível o amor do príncipe por aquela personagem, exemplificando com as cartas e a cena do cemitério.⁶⁵⁶

Outro aspecto que Gomes demonstra ser contrário é quanto a uma vigorosa masculinidade em Hamlet por sua linguagem desregrada: “o erudito espanhol tira uma ilação tendenciosa quando afere o grau de sexualidade em Hamlet pela sua linguagem” (GOMES, 1961, p. 213).

Além disso, para Gomes, a nova crítica dos Estados Unidos pôde dirimir as diversas dúvidas que se postavam por uma outra crítica que questionava, inclusive, a existência de Shakespeare:

⁶⁵⁶ “Admitindo que as cartas de Hamlet a Ofélia (tão enfáticas e ridículas!) não constituam provas de amor e que o melancólico príncipe não tivesse em relação a ela nenhuma inibição a respeito de nada, será razoável concluir que a não tivesse amado?

Acha o Professor Madariaga que Shakespeare fez tudo que podia para convencer ao auditório do fato de que Hamlet nunca amou Ofélia. Poder-se-ia objetar que a última alusão de Hamlet a Ofélia, na cena do cemitério, em seu desafio a Laertes (*I loved Ophelia, forty thousand brother, etc.*) não é de natureza a confirmar esse ponto de vista. Mas o erudito espanhol sustenta que, ao proferir exaltadamente tais palavras, a intenção de Hamlet era a de fazer sentir a Laertes que podia sobrepujá-lo em qualquer terreno”. Eugênio GOMES, 1961, p. 211.

Badley foi certamente o primeiro grande crítico que contrariou a corrente tradicional com o seu processo de ‘atomização’ das peças shakespearianas. Esse processo encontrou atmosfera particularmente favorável nos Estados Unidos com os recursos da mentalidade técnica que caracteriza a nova crítica no país (GOMES, 1961, p. 242-3).

Assim, retoma, neste livro, a sua defesa à nova crítica, adotada por outros baianos, como Afrânio Coutinho e Eduardo Portella. Crítica esta que, de certa forma, permite a pulverização do estudo da obra sem preocupações com dados histórico-sociológicos.

4.7.3.1 Representações de Shakespeare no mundo

Gomes também apresentaria um capítulo denominado “Shakespeare ainda”, com um panorama das representações das peças shakespearianas, pautando-se “no último volume do *Shakespeare Survey* dedicado a *Hamlet*”⁶⁵⁷. Um dos pontos que ele considera relevante é sobre um trabalho de Benchettritt quanto ao cotejo de encenações do *Hamlet* na França:

O trabalho de Benchettritt revela, por exemplo, um fato extremamente pitoresco e ignorado: em fins do século passado, a representação de *Hamlet* criou um fato imprevisto, que só podia ocorrer na França: a crítica manteve-se indiferente a Ofélia porque o diretor da cena não acertara com um vestido que pudesse atrair atenção da platéia parisiense, sendo presumivelmente por isso que Sarah Bernhardt e outros artistas franceses passaram a desempenhar o papel de Hamlet (GOMES, 1961, p. 308).

O crítico também informa sobre o volume do *Shakespeare Survey* a respeito das representações na Rússia:

⁶⁵⁷ Não há referência a data, mas provavelmente deve ser do final da década de 1950 ou início da década de 1960, visto que o crítico comenta que “outra revelação desse volume a salientar é a do contraste observado particularmente entre os Estados Unidos e a Rússia, quanto a representações shakespearianas entre 1954 e 1955”. Eugênio GOMES, *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 307.

Nesse período, os teatros soviéticos levaram à cena várias peças de Shakespeare, notadamente o *Othelo*, que é mais popular naquele país, e o *Hamlet*. A crítica teceu grandes elogios ao desempenho de Yevgeni Samaiolov, nesse último, salientando que o artista criou o caráter de um jovem que se revolta corajosamente contra a tirania de Cláudio e, portanto, contra o mal e a opressão que haviam convertido a Dinamarca num cárcere. Quaisquer que sejam as restrições quanto à ênfase dada a esse ponto de vista, não resta dúvida que o teatro de Shakespeare tornou-se um caviar acessível a todos, na terra de Lenine (GOMES, 1961, p. 308-9).

Gomes observa que o levantamento presente no volume *Shakespeare Survey* indica que, fora da Inglaterra e de seus domínios, eram na Rússia e na Alemanha onde se encontravam representações mais repetidamente. Em outras regiões da Europa, da Ásia e da zona inglesa na África não seriam raras também as representações, mas informa que: “quanto aos Estados Unidos, por mais absurdo que possa parecer, nenhuma peça do bardo inglês foi incluída no repertório daquela *saison* em seu maior centro teatral, que é sabidamente Nova Iorque” (GOMES, 1961, p. 309).

4.7.4 A realidade e a magia na terra de Shakespeare: Gomes e o imaginário inglês

Representante da sociedade de estudiosos sobre Shakespeare, Gomes foi convidado a conhecer a terra de Shakespeare. Nas páginas finais de *Shakespeare no Brasil*⁶⁵⁸, ele narra poeticamente todo o contato que tivera, em companhia da esposa, do mundo em que nascera e vivera o poeta de sua predileção. Assim, desde a chegada, a descrição do hotel, cujos quartos eram nomeados por obras ou personagens do dramaturgo, até as impressões da cidade e das representações teatrais que lá assistira, Gomes relata com total deslumbramento. Afinal, estava em um lugar onde várias vezes, ao ler a obra, ou ao estudar os críticos ingleses e escritores britânicos, se transportara em forma de devaneio.

Ao narrar um passeio após sair de um espetáculo no teatro de Strantford-upon-Avon, Gomes descreveria o parque iluminado onde, segundo ele, as lâmpadas possibilitavam ao

⁶⁵⁸ Eugênio GOMES, “Impressões de Strantford-upon-Avon”. *Shakespeare no Brasil*, 1961, p. 314-321.

transeunte não saber mais a fronteira entre o sonho e a vida real. Esta realidade ele só tomaria contato, de acordo com seu relato, no dia seguinte, no hotel, ao ler a notícia do *Times* sobre a explosão da primeira bomba britânica. Diante de um fato catastrófico, Gomes parece não se abalar, visto que não tece ao seu país ideal, imediata crítica àquele fato. Ao contrário, elogia o povo inglês: “Leio o principal artigo e lá encontro um tom varonil de linguagem que deixa transparecer claramente o orgulho e as novas esperanças de um intrépido povo em luta com a adversidade. O leão britânico sacode, enfim, a juba, com o mesmo desassombro de outros tempos” (GOMES, 1961, p. 319).

Diante dessa idolatria, o crítico afirma que nada perturba a sua harmonia com aquele lugar em que nascera Shakespeare. Inclusive, força uma interpretação direta daquele fato ao citar um verso daquele, “*Chaos is come again*”, aludindo a já antevisão do dramaturgo em suas criações, quando este se refere ao caos íntimo de Otelo diante da suspeita de infidelidade da mulher. Neste sentido, Gomes acredita que o poeta “previu a desintegração da energia atômica...” (GOMES, 1961, p. 320).

Em *Macbeth*, o crítico, ainda sob o efeito da notícia da bomba, indicaria também a criação, por parte do dramaturgo inglês, de uma personagem com aquele poder de previsão diante da manipulação das forças da natureza: “A interpelação de Macbeth apoiava-se na crença supersticiosa de que as feiticeiras, e não Deus, é que exerciam poder sobre as forças da natureza”. E, assim, o analista baiano interpreta que “a primeira bomba atômica britânica é sinal de que os bruxos modernos, cujas cavernas têm o nome de laboratórios, vêm ampliando as raias de um poder que dará ainda pavoroso realismo catastrófico à imagem metafórica de Otelo: ‘*Chaos is come again*’” (GOMES, 1961, p. 320). Depois dessa análise um tanto forçada sobre Shakespeare e a bomba atômica, como se isso pudesse justificar a política britânica quanto àquele ato bélico, Gomes retorna, sem preocupações, a seu mundo de sonho. Como se pudesse também se isentar de envolvimento, tal como convinha quando dissociava, da realidade, o mundo literário e crítico.

Mas por que pensar em tais coisas quando a suave atmosfera destes dias de outono em Stratford-upon-Avon só parece comportar amáveis sugestões da

vida e do destino? E é neste ponto que, com os olhos em direção do parque, tenho a impressão de que Perdita repete baixinho às minhas oíças as palavras da estampa que pende da parede do nosso aposento: “*Senhor, eis aqui para vós rosmaninho e arruda. São flores que conservam a sua forma exterior e o seu aroma durante todo o inverno. A graça e a recordação sejam convosco.*”. E assim foi (GOMES, 1961, p. 321).

Poeticamente, portanto, Gomes interiormente dissolve os conflitos, reintegra os elementos do caos, volta à ordem, harmoniza as diferenças e idolatra o leão britânico. E, mais do que nunca, diante de seu princípio de não engajamento, aquele trecho não deixa de evidenciar sua fuga.

4.8 O livro *Ensaaios*

4.8.1 O estilo “flexível e ondulante” de Montaigne

A Academia de Letras da Bahia, em 1957, encetou um ciclo de conferências sobre alguns gêneros literários. Com o apoio da Universidade da Bahia, as conferências foram publicadas em livros e caberia a Eugênio Gomes versar sobre a categoria *ensaaios*. Na apresentação do livro (*Ensaaios*, 1958), há o registro inicial, por parte do editor, dos demais participantes do ciclo, isto é, um rol de escritores nordestinos, na verdade a maioria da Bahia, embora nem todos residentes na região e, muitos deles, amigos:

Convidados a pronunciá-las, fizeram-no:

Eugênio Gomes, sobre *Ensaaios*;

Herman Lima, sobre *O Conto*;

Afrânio Coutinho, sobre *A Crítica*;

Edith da Gama e Abreu, sobre *O Romance*;

Hélio Simões, sobre *A Poesia*.

A todos foi dada inteira liberdade para abordar o assunto das suas preferências, pois não se cogitou de apresentar um trabalho que, no seu conjunto, se constituísse em um Curso de Teoria Literária.

Gomes fez realmente uso da liberdade dada aos palestrantes para discorrer, de maneira amena, acessível, tal como o estilo de um ensaio, sobre o assunto. Primeiramente, ele

apresentara a sua metodologia e as dificuldades encontradas para a exposição do tema. Como a proposta era a de dar enfoque ao ensaísmo na Bahia, sem desprezar a produção nacional como um todo, o crítico expõe a escassez de estudos a respeito, indicando a existência apenas do *Manual bibliográfico de estudos brasileiros* (1949), de Astrojildo Pereira. Diante desse impasse, antes de se voltar para o ensaísmo no Brasil, o conferencista informa que precisaria realizar um preâmbulo sobre o panorama do surgimento do gênero em outros países e, depois, com a definição, voltar-se para o Brasil e, mais especificamente, a Bahia.

Quanto à definição, no entanto, Gomes faz uso da imagem da caça às borboletas para mostrar as dificuldades concernentes a isso, concluindo, com esse recurso figurado que, “apesar de todos os obstáculos, não existe nenhuma espécie delas [borboletas] que não esteja espetada numa peça de museu; enquanto o ensaio é caça que, além de reverter-se de imprevisíveis formas, retrai-se, por isso mesmo, a qualquer definição flexível”.⁶⁵⁹ Exposto o problema, Gomes envereda para os primórdios do gênero, indicando Montaigne como iniciador. O palestrante faz uso da introdução dos ensaios do francês para provar que o próprio advertira como a forma do ensaio era evasiva e inapreensível, constituindo dificuldades a espíritos comuns e também aos invulgares sobre essa modalidade. Deste modo, o crítico baiano destaca a passagem do ensaísta francês em que sinaliza tal dificuldade na apreensão de conceito pelos leitores. Observa, ainda, que, apesar do emprego de mais de um sentido da forma em Montaigne, prevalecem ensaios como sinônimo de “tentar alguma coisa”.

Como usualmente faz, desde seu primeiro ensaio sobre Manuel Bandeira em 1927, Gomes, nessa explanação de 1958, recorre a alguns escritores britânicos, como Pope e Chesterton, para mostrar, mediante um trocadilho deste último, a natureza daquele sinônimo para o gênero ensaio. Ou seja, a advertência daquele escritor inglês de “que foi com o disfarce de ensaio que a serpente da Árvore do Bem e do Mal voltou ao mundo para tentar novamente os mortais”. A busca da referência britânica, como exemplifica esse reporte a Chesterton, permite, segundo Eduardo Portella, associar a sua atitude ensaísta à linhagem inglesa, apesar de que, no que tange ao gênero, ele se vincule à francesa.

⁶⁵⁹ Eugênio GOMES, *Ensaaios*, Salvador: Universidade da Bahia, 1958, p. 8-9.

Quanto ao espírito, esse ensaio seria mais britânico que francês, e estaria naturalmente desligado do seu tradicional vínculo montaigniano. Pelo seu comportamento artístico, no entanto, ele é mais francês que inglês. Mas o seu compromisso francês – curioso em escritor tão britânico de formação e, por vezes, até de atitude como é Eugênio Gomes – não se limita a este fato: ele é ainda um montaigniano no seu modo de não se submeter a qualquer espécie de sistematização (PORTELLA, 1959, p. 143).

Em *Dimensões II*, Eduardo Portella ainda observa que a produção ensaística em Gomes, em modalidades tão diversas, como no “jornalisticamente leve e informativo *Cruz e Souza na Bahia*” e no “criticamente denso e penetrante *Testamento estético de Machado de Assis*” indica que ele “atinge todas as diferentes formas conhecidas pelo ensaísmo brasileiro. Os seus ensaios estão isentos de qualquer preocupação maior com esse auditório imediatista, que é o auditório de jornal”⁶⁶⁰. Esta afirmação demonstra uma plataforma de trabalho, cujo teor propagandístico referente à Nova Crítica, corroborado pelo parceiro Afrânio Coutinho, requer a defesa ao estudo crítico universitário, com usos de métodos e critérios especializados. Para tanto, esse grupo baiano volta-se contra a crítica jornalística e propõe o debruçar-se sobre o valor estético de maneira sistematizada nos estudos das obras.

Nesse sentido de valorizar aquele teor, a propósito da análise que faz do ensaísmo de Gomes, Portella reafirma a causa do grupo baiano e, mais especificamente, de Gomes: “O interesse estético, vital, este sim é o que anima e orienta todo o seu ensaísmo”. A partir desse comportamento artístico assinalado pelo autor de *Dimensões*, percebe-se que, apesar da referência a Chesterton, Gomes trabalha as características básicas dos ensaios na perspectiva de Montaigne, destacando o princípio deste: “sem ordem nem método”. Elemento este que o crítico baiano também adotaria em muitos de seus textos ensaísticos, liberto de sistematizações, embora apresente neles o método estético e, imbricado, o comparatista.

⁶⁶⁰ Eduardo PORTELLA, “A plenitude do ensaio”, In: *Dimensões II: crítica literária*. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 143.

O primeiro ponto que Gomes aborda é a natureza individual do ensaio que, por isso, reflete as idiossincrasias do autor que o compõe. Mas, acertadamente, Portella novamente observa que, na obra desse gênero do próprio conferencista, o personalismo do autor é atenuado diante do comando que os temas assumem. Isto talvez provocado –continua Portella – pelo “subjetivismo do ensaísta” ceder “às preocupações objetivas do crítico literário que há nele”⁶⁶¹. Esta ressalva do crítico, na análise de *Ensaaios* de Gomes, novamente recai em seus pressupostos de atitudes objetivas, sistemáticas nos estudos da obra literária. Apesar de perceptíveis essas nuances em alguns dos ensaios de Gomes, ele movimentava-se com mais liberdade, sem seguir padrões, sem preocupações em estar ou não aplicando as fórmulas que seus companheiros baianos defendiam. Gomes aplicava para si, na vida e na obra, o que expusera em sua conferência na parte dedicada ao estilo de ensaios montaigniano:

O ensaísta insinua-se à confiança do leitor, por efeito de um argumento antes indireto ou latente do que imperativo. Porque é do espírito do ensaio, antidogmático por definição, o livre exame das idéias e das opiniões, sem trair irritabilidade ou intolerância radical, o que não significa dizer que Montaigne não houvesse recaído alguma vez naquilo que condenava (GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 13).

Ou seja, utilizava-se do estilo “flexível e ondulante”⁶⁶². Afinal, Gomes e Carlos Chiacchio pagaram tributo a uma crítica jornalística, ambos fazendo crítica de rodapé, impressionista e de linguagem amena, acessível a “um auditório imediatista”⁶⁶³. E, embora defensores do valor estético, não entravam em contendas, como Coutinho e Portella. Utilizando-se da frase de Guilherme de Torre que alterara a definição de Ortega para dizer que “o ensaio é a ciência menos a prova explícita”, Portella mantém a sua argumentação quanto ao desvio de Gomes quanto ao imediatismo do jornal pelo domínio que tem de processos de investigação e análise literária. Assim, para Portella, a definição para o ensaísmo de Eugênio

⁶⁶¹ Eduardo PORTELLA, “A plenitude do ensaio”, In: *Dimensões II: crítica literária*. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 142.

⁶⁶² Eugênio GOMES, *Ensaaios*, Salvador: Universidade da Bahia, 1958, p. 12.

⁶⁶³ Eduardo PORTELLA, “A plenitude do ensaio”, In: *Dimensões II: crítica literária*. Rio de Janeiro: Agir, 1959, p. 143.

Gomes seria a “arte mais a intenção reflexiva”, em que revela “uma preocupação ontológica que é mais de cátedra do que de jornal”⁶⁶⁴.

Portanto, Eugênio Gomes praticava, também, a terceira característica que destaca em Montaigne: o manter uma “linha intermediária entre o escrever e o conversar”⁶⁶⁵. O ensaísta estaria, assim, de acordo com Gomes, entre o fato eventual e a posteridade, conjugando jornalismo e literatura. Por isso, o gênero transita entre o particular e o efêmero; o geral e permanente.⁶⁶⁶ Assim, ele elogia essa dialética em Montaigne que, embora não inventando o gênero – já que este, pela “particularíssima posição do espírito” estaria presente “em qualquer eventualidade” –, deu ao ensaio um aspecto pessoal somado à argúcia e serenidade das reflexões⁶⁶⁷. Isto, acredita o conferencista, graças às condições possibilitadas à época da Renascença.

4.8.2 “Ensaio de nação...”

Deste preâmbulo em que pretendia recuperar a origem do gênero, Gomes dedica uma segunda parte, sem título, à presença do ensaio em terras brasileiras. O percurso inicial é dado com uma leitura em que se percebe acatar o discurso do descobrimento, mesmo após, em termos literários e de releitura do Brasil, os manifestos modernistas de Oswald de Andrade terem sido por demais debatidos e compreendidos. Mas não surpreende, visto que Gomes, em seu papel no modernismo baiano tradicionalista dinâmico, como o grupo o autodenominou, fizera uma tentativa frustrada, conforme demonstramos, de releitura com temas que não apenas remetem à presença portuguesa no Brasil, como também reafirmam seus valores. Nessa parte que se dedica ao Brasil, há uma tentativa de Gomes em poetizar a sua escrita e o discurso sobre o achamento da terra:

⁶⁶⁴ Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 146.

⁶⁶⁵ Eugênio GOMES, *Ensaio*, Salvador: Universidade da Bahia, 1958, p. 13.

⁶⁶⁶ Cf. Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 15.

⁶⁶⁷ Cf. Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 16.

Quando a terra brasileira se abriu ao olhar e ao passo de seus descobridores, era já nessa claridade que se banhava o mundo ocidental, embora aqui e ali ainda em tons crepusculares. Pouco a pouco, através de inumeráveis obstáculos, recebeu-a o Brasil recém-descoberto, sem haver deixado de experimentar também os efeitos do obscurantismo primitivo ou medieval, que se refugiou prolongadamente em nossas plagas (GOMES, 1958, p. 16-7).

O fato de Gomes avaliar, naqueles primórdios de presença portuguesa, o Brasil como nação e já germes de um sentimento nacional é, de certa maneira, uma leitura contestável para um crítico experiente: “A verdade é que, quando Montaigne principiou a passar para o papel os seus ensaios, o Brasil ainda estava igualmente a fazer os seus primeiros ensaios. Ensaios de nação...”⁶⁶⁸. Para estes ensaios de nação, Gomes resgata como elemento primeiro para o princípio de uma narrativa ensaística da historiografia brasileira, a Carta de Pero Vaz de Caminha.

“Esta terra, senhor... é toda uma praia muito chã e mui fermosa... Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo”. Nesse contraponto do cronista real já estava o germe do ensaio representado pelo sentido que haveria de predominar até os tempos contemporâneos na historiografia brasileira e que consiste em contrabalançar a escassez do elemento documental e do conhecimento ainda vago e imperfeito da terra inabordável (GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 18-9).

Assim, com transcrição de trechos daquela carta, o crítico observa que os pormenores ali historiados, as reflexões do autor do relato e a carga de subjetividade poética ali presentes representam indicadores da primeira forma do gênero ensaístico em terras brasileiras. Para ele, “o Brasil menino daqueles tempos era a imagem entre possante e imprecisa de um mundo novo a ensaiar os seus primeiros passos”⁶⁶⁹. Deste ensaio primevo, como considera Gomes, adviria mais tarde outro, indiscriminadamente tido como crônica, do Frei Vicente do Salvador sobre a história do Brasil. Para o crítico, o religioso era, na verdade, um ensaísta à Montaigne, tanto pela maneira coloquial de suas reflexões quanto por dar a elas aquele movimentado entre

⁶⁶⁸ Cf. Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 18.

⁶⁶⁹ Cf. Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 18.

o escrever e o conversar. Gomes expõe a crítica de Capistrano de Abreu sobre o estilo “flexível e ondulante” do frei, a imprecisão de sua obra, principalmente quanto ao aspecto de laxidão ao livro com seus “contornos esfumados, datas flutuantes e dúvidas não satisfeitas”⁶⁷⁰. Talvez por se dirigir ao público baiano ou por se tratar de sua terra, Gomes registra uma passagem da obra de Frei Vicente, corroborando com a imagem do historiador-ensaísta e também baiano:

Frei Vicente supre, em certo momento, as especificações da cartografia ainda por fazer, socorrendo-se da percepção ingênua dos índios velhos, que comparavam “*o Brasil a uma pomba, cujo peito é a Bahia, e as asas as outras capitâneas, porque dizem que na Bahia está a polpa da terra, e assim dá o melhor açúcar que há nestas terras*”. Essa doçura da Bahia, e que ainda se respira em seus ares, também está na prosa de Frei Vicente do Salvador (GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 23).

O estilo da conversação e tradicionalmente ligado à forma ensaística adviria, segundo Gomes, da assimilação da terra, “do ambiente físico da nação ainda inculta”. Mas, continua o conferencista, tal seiva fincou raízes e teve seguidores com “gosto literário pouco formalístico”. Exemplifica, assim, elencando estudiosos do fato brasileiro, em diferentes épocas e perspectivas várias: Sílvio Romero, Oliveira Lima, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Amado, Luís da Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. A isto, Gomes ainda ousa associar o tom ensaístico à criação de textos literários, indicando o fenômeno após o movimento modernista com autores como Jorge Amado e José Lins do Rego, pelo apreço destes e outros pela linguagem falada e popular em suas obras.

Gomes, em sua apresentação, explana não apenas sobre o sentido, mas também quando o termo foi empregado pela primeira vez no Brasil: no estudo monográfico de Ferreira da Câmara, intitulado *Ensaio de descrição física e econômica da Comarca dos Ilhéus na América*, em 1789. Além disso, considera que muitos tratados, cartas, discursos do período colonial poderiam ser classificados como um gênero ensaístico pela natureza de sua forma. Além do Frei e de Ferreira da Câmara, Gomes refere-se a Varnhagen, na tentativa de entendê-

⁶⁷⁰ ABREU, apud GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 20.

lo nessa perspectiva do estudo ensaístico. Primeiramente, afirma o lugar inaugural que ele teve na historiografia brasileira, pelo rigor metodológico e com base em testemunho documental. Para Gomes, Varnhagen “escreveu incontestavelmente a mais notável *História do Brasil* que possuímos”⁶⁷¹. Apesar disso e de ter produzido o bosquejo com o título *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*, a obra de Varnhagen não teria, para o crítico expositor, o caráter ensaístico no sentido autêntico do termo. Isto porque, “apesar de interesse revelado pela poesia nacional, sua prosa áspera foge geralmente àquele contraponto de subjetivismo bem dosado, essencial à atmosfera inefável do ensaio”⁶⁷².

A fluidez não ocorrera em Varnhagen, segundo Gomes, devido ao excesso de preocupação pela verdade histórica, também presente no já referido Capistrano de Abreu que, de acordo com Gomes, apesar da meticulosa objetividade, não deixara de perpetrar o ensaísmo figurado em *Ensaaios e estudos*. Neste, a “graça da expressão, o gosto literário e o *mood* humorístico atenuam os rigores do espírito analítico, estabelecendo frequentemente a nota subjetivista, que é indispensável no ensaio”⁶⁷³. Ou seja, esta sua impressão da obra de Capistrano de Abreu assemelha-se a de Eduardo Portella sobre o próprio Gomes. Quanto ao elemento peculiar devido aquele tom humorístico e pitoresco na obra de Capistrano, Gomes ressalta que torna esse historiador um dos primeiros autores brasileiros a assimilar uma feição da ensaística inglesa.

Ainda no quadro do histórico do ensaio no Brasil, o crítico baiano inclui rapidamente João Ribeiro, por trazer o espírito montaigniano em setores vários, inclusive o historiográfico, mas sem deixar de ressaltar a objetividade em suas observações. Gomes afirma que, com o advento do jornal, propagou-se o gênero ensaístico com seu rol de ideias possibilitador, segundo ele, “da difusão universal das idéias e princípios essenciais ao progresso do homem, notadamente quando a imprensa circulava prestigiada pela liberdade”⁶⁷⁴. Assim, o crítico envereda para um histórico do artigo político com traço ensaístico no Brasil, mediado pelo

⁶⁷¹ Eugênio GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 27.

⁶⁷² GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 27.

⁶⁷³ GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 29.

⁶⁷⁴ GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 31.

jornal e, assim, neste espaço, condensou-se o uso de expressões com força persuasiva, com poder de graça e repleta de cultura das ideias: José da Silva Lisboa (Visconde de Cairu), José de Alencar, Joaquim Nabuco, Carlos de Laet, Rui Barbosa são ilustrados por Gomes, embora este destaque o último como o maior de todos neste aspecto. Liga-o a uma impregnação do ensaísmo à moda inglesa, que já tivera antes, no Brasil, nesse sentido, Hipólito da Costa. Este criara a tradição jornalística com base inglesa, com o *Correio Braziliense*. Depois deste e seguindo a mesma linha, Gomes mostra, em diferentes momentos que outros usaram padrão semelhante, como *O espectador*, *Jornal do Brasil*. Deste último, destaca o grupo de jornalistas, com a ideia do baiano Rodolfo Dantas. Aquele grupo escrevia com pseudônimos ingleses, dentre eles Rui Barbosa, assinando como Swift. A propósito do que ele chama impregnação, nesta parte da conferência, Gomes demonstra, mais uma vez, marcar sua admiração da cultura inglesa: “Não há dúvida que, nesse tempo, o ensaio de fundo latino e o de fundo britânico já apareciam mesclados em nossas letras, revestindo-se de um caráter inconfundível porque reflete perfeitamente os movimentos da sensibilidade e da cultura brasileiras”⁶⁷⁵.

Trabalhando a perspectiva do ensaio a partir daquelas primeiras experiências em diversas áreas, inclusive na historiografia, até enveredar para o jornalismo político, Gomes abre mais uma faceta da sua exposição para tratar o ensaísmo em face da literatura. Segundo ele, várias foram as tentativas frustrantes no que diz respeito a transplantar ao Brasil características literárias e filosóficas à forma estudada. A primeira tentativa foi na Bahia, com a *Revista Literária Brasileira*, de 1808, que, assevera Gomes, não vingou pelo autoritarismo escolástico muito presente naquela região.

Neste sentido, Gomes ainda permeia um estudo sobre o periodismo, indicando as primeiras manifestações na então colônia e seus desdobramentos até chegar a Constâncio Alves, que o próprio conferencista dedicara, no mesmo ano da conferência sobre *Ensaaios*, um prefácio a respeito da polêmica entre o seu conterrâneo e Carlos de Laet. Gomes, na conferência, tece elogios a Constâncio Alves: “tão pouco lembrado em sua terra [Salvador], de

⁶⁷⁵ Eugênio GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 34-5.

onde partiu já preparado para triunfar sem delonga na metrópole, foi exemplar raríssimo de uma progênie espiritual que vai cada vez mais escasseando no mundo. [...]”. E, retomando ao gênero, associa-o à linhagem ensaística: “[...] como um acabado discípulo de Montaigne, só se realizava satisfatoriamente quando o assunto se casava à sua ‘melodia interior’, consoante feliz expressão de Joaquim Nabuco, que foi um de seus admiradores”.

Indicando o itinerário deste gênero em Constâncio Alves, Gomes informa que, cumprindo uma exigência da Academia Brasileira de Letras, aquele apenas publicara em vida o livro *Figuras*, no qual recolhe alguns ensaios e deixa a maioria esparsa pelos periódicos, inclusive, observa o crítico, “conferências, como a que proferiu sobre a sensibilidade romântica, que é uma obra-prima da nossa crítica literária, à qual a ‘melodia interior’ do ensaísta imprimiu um timbre verdadeiramente raro e autêntico”⁶⁷⁶.

Outro baiano, Xavier Marques, seria comparado ao anterior, na exposição de Gomes sobre ensaios, mas, para esse autor de *Jana e Joel*, o conferencista alinha diferentes modalidades na prática ensaística, sendo as últimas, para o crítico, ensaios de diretrizes filosóficas e políticas, em correspondência à formação humanística do escritor:

Com a *Vida de Castro Alves*, o ensaio biográfico;
Com a *Arte de escrever*, o ensaio estético;
Com a monografia sobre a guerra da independência, o ensaio histórico;
Com a *Cultura da Língua Nacional*, o ensaio lingüístico;
Com as *Letras Acadêmicas* e a obra póstuma intitulada justamente de *Ensaio*, o ensaio crítico, que é a cúpula predominante do ensaísmo nacional (GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 43).

Ao destacar aquela tradição humanística na Bahia, Gomes mostra que isso, embora tenha elevado alguns nomes, também atrapalhara o desenvolvimento do ensaio na região, pelo uso de um estilo ligado “à expressão à Sêneca do que às amplificações do chamado estilo ciceroniano”. Assim, demonstra que alguns fundiram esses dois estilos e foi no meio termo,

⁶⁷⁶ Trechos retirados de Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 41, 42, 43.

segundo o crítico, que produziram o ensaísmo mais consistente na Bahia, citando Rui Barbosa, Constâncio, Xavier e Teodoro Sampaio.

Afrânio Peixoto também entraria na análise e, como nos demais, em tom elogioso, com destaque para seu estilo de “espírito enciclopédico” e “*causer* incomparável”⁶⁷⁷. Neste sentido, traz um dado da troca de patrono na Academia de Letras da Bahia, em que Afrânio Peixoto prefere Frei Vicente do Salvador. Essa escolha, para Gomes, refletiria um ato simbólico em que se fechava, “naquela altura do tempo, um ciclo do ensaísmo baiano representando uma experiência cultural de quatro séculos”⁶⁷⁸.

Deste panorama, indica que as tendências do sentimento nativista, desdobrando-se para o ensaio jornalístico com carácter político e, depois, com tons positivistas com Sílvio Romero, Tito Lívio de Castro, Araripe Junior, daria um outro tônus com a linha cientificista e desconcertante, no início do século XX, com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Para o conferencista, este escritor, protegido de um idealismo estético, conciliou constantemente em seus ensaios “o científico e imaginário, a lógica e o sonho, o real e o irreal” devido, acredita Gomes, ao “transcendentalismo germânico” de Euclides da Cunha, expresso principalmente no ensaio *Estrelas indecifráveis*⁶⁷⁹, pela nota científica e também subjetiva. Entretanto, considera Gomes, seria Machado de Assis quem investiria “o ensaio em sua verdadeira missão nos domínios da literatura”, com destaques para *Instinto da nacionalidade* e *A nova geração*. Esses ensaios, pondera o crítico, constituiriam as “duas balizas mestras do ensaísmo moderno brasileiro, vinculado à crítica ou à História, culminando em labor estético na evocação do Velho Senado”.

Entretanto, Gomes não aprofunda os elementos essenciais tratados nos dois ensaios que destaca e percorre sobre as influências inglesas de Machado de Assis, entre elas um autor que o crítico destacaria anos antes, em seu estudo sobre as impregnações europeias nas obras machadianas: “Não foi em vão que Machado de Assis leu os grandes ensaístas ingleses, notadamente Charles Lamb, para quem se inclinava com maior agrado, mas é preciso não

⁶⁷⁷ Eugênio GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 45.

⁶⁷⁸ Eugênio GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 46.

⁶⁷⁹ Eugênio GOMES, *Ensaaios*, 1958, p. 47-8.

esquecer a sua profunda impregnação de Montaigne, bem rastreada por Afrânio Coutinho em seu valioso ensaio sobre o aspecto filosófico da ficção do criador de Brás Cubas”⁶⁸⁰. Gomes pontua que a rememoração de Machado sobre o Senado é realizada usando a forma livre do ensaio, com presença de hibridismo estético, em que a evocação histórica cede ao subjetivismo simbólico. Para ratificar seu argumento, Gomes transcreve passagem de “O Velho Senado” a fim de realçar o caráter anti-realístico com uso de uma forma livre ensaística.

Paralelo a Machado de Assis, destaca Joaquim Nabuco, com *Minha formação*, e os “ensaístas influenciados pelo simbolismo”: Cruz e Souza, Gonzaga Duque, Graça Aranha, Ronald de Carvalho⁶⁸¹, e, daí, finaliza comentando rapidamente o crescimento frenético da forma ensaística a propósito, sobretudo, das “coisas brasileiras e em torno das doutrinas políticas de circulação universal”. Entretanto, Gomes não desenvolve este pensamento; cita apenas o alargamento das vertentes ensaísticas advindas da Semana de Arte Moderna, como “propulsor do movimento das idéias, cada vez com maior vibratibilidade”. Gomes informa, enfim, à guisa de conclusão, que pretendeu dar à noção de ensaio o mínimo de rigor científico, seguindo os primórdios de Montaigne, pois, fecha Gomes, se a forma é indefinível, a regra inflexível não cabe, visto que, seguindo a etimologia: “Ensaio é ensaio, eis tudo”⁶⁸².

4.9 Prefácios

“Os prefácios, como se vê, também têm seus destinos” (Otto Maria Carpeaux, “O artigo sobre os prefácios”, 2005, p. 716).

Entremeamos nas análises realizadas sobre o estudo crítico de Eugênio Gomes a respeito de Castro Alves, Machado de Assis, Álvares Azevedo e Antonio Vieira alguns aspectos também apresentados em prefácios de livros por ele organizados. Além destes, o

⁶⁸⁰ Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 49.

⁶⁸¹ Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 54.

⁶⁸² Eugênio GOMES, *Ensaio*, 1958, p. 55-6.

crítico dedicara-se a abrir a coleção “Polêmica”⁶⁸³, ideia de Antonio J. Chediak, que se dedicara a estudos do monarquista católico, Carlos de Laet⁶⁸⁴. Chediak, assim como Eugênio Gomes, participara também, na década de 1950, da Comissão Machado de Assis, sendo responsável em organizar a edição de *Quincas Borba*.

A polêmica, nos idos de 1901, teve como órgãos agenciadores do mineiro Carlos de Laet e do baiano Constâncio Alves o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Comércio*, respectivamente. Laet já entrara em contendas com Camilo Castelo Branco sobre problemas gramaticais na obra desse português; Constâncio Alves, por sua vez, conhecido pela reserva e timidez, raramente afeito a polêmicas, fora o último a dar a palavra nesse debate de ideias políticas e religiosas. Muito antes de se degladiarem verbalmente nas páginas dos periódicos que colaboravam, Laet já havia, em tom amistoso, cunhado uma expressão caracterizadora para Constâncio Alves: “um macio dizedor de verdades ásperas”, mas depois, durante a polêmica, perceberia que este não seria tão macio dizedor, pois atacaria, também, mediante ofensas pessoais.

Em seu intróito, Eugênio Gomes presta esclarecimentos sobre a polêmica de Carlos de Laet e Constâncio Alves, indicando, para isso, o percurso de ambos os contendores, bem como traçando a causa das ideias irreconciliáveis naquele momento: o primeiro não admitia que o segundo tivesse abandonado as hostes monarquistas em prol das republicanas: “Laet queria provar que Constâncio fugiu a um compromisso moral, evitando a luta pelas idéias que dizia professar”⁶⁸⁵. O livro recupera o início da polêmica, em que Laet, debatendo antes com Felício dos Santos sobre estado social e religião, provoca, em meio a isso, Constâncio Alves: “que a

⁶⁸³ Eugênio GOMES. “Introdução”. In: *Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, Coleção Polêmica. Os embates foram coletados dos jornais da época por Antonio Simões dos Reis.

⁶⁸⁴ O filólogo Chediak (1916-2007) escreve *Mobilidade do léxico de Carlos de Laet* (1941) e *Carlos de Laet, o polemista* (2 tomos, 1942-3). O outro volume dedicara-se aos embates jornalísticos entre Laet e Jackson de Figueiredo, sendo o estudo-prefácio dirigido por Augusto Frederico Schmidt.

⁶⁸⁵ Eugênio GOMES, 1957, p. 11: “Nada ilustra melhor o espírito da polêmica de 1901 que a desigualdade radical desses dois temperamentos, em face de um fenômeno histórico tão complexo, como o que dividiu o país em duas facções irreconciliáveis com o advento da república”.

República piorou em moralidade tendo melhorado em religião, do que poderia concluir qualquer Constâncio Alves que o progresso em religião acarreta e piora os costumes”⁶⁸⁶.

A partir disso, o crítico recupera aquela intolerância de Laet para os membros que mudaram de posição⁶⁸⁷: “[Laet] exercia severa vigilância sobre os seus correligionários, censurando-os por quaisquer transigências com o novo governo, tendo investido, sem dó nem piedade contra Joaquim Nabuco, quando este aquiesceu em dirigir uma representação diplomática no estrangeiro” (GOMES, 1957, p. 9). O crítico distingue, ainda, em sua rápida apresentação, o tom verbal nos textos dos combatentes. Para Gomes, Constâncio Alves, quinze anos mais novo que o seu opositor, deixara-se levar para o ataque pessoal e desdobrou as suas provocações até Laet se retirar do debate.

Nota-se que Constâncio, ferido em seus melindres, desde o primeiro artigo procura atingir em cheio o contendor ilustre, referindo-se a determinados pormenores de seu físico, enquanto Carlos Laet mostra-se mais convencional em seus recursos de polemista já experimentado, como se não quisesse mesmo ofendê-lo definitivamente. Embora provocador, não estava, parece, em sua disposição esmagar tão digno adversário (GOMES, 1957, p. 11).

No confronto dos artigos dos debatedores, essa observação de Gomes é realmente pertinente. Laet busca argumentos mais condensados sobre a transição do regime e, por vezes, ultrapassa nas provocações a Constâncio Alves, asseverando ser este vazio em suas colocações. Por sua vez, este Constâncio Alves transparece imponderação em suas articulações, certo ímpeto ofensivo causado pela mágoa. Assim, como bem apontou Eugênio

⁶⁸⁶ Carlos de LAET apud Constâncio ALVES, “o Sr. Laet incrê?” In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 16.

⁶⁸⁷ Carlos de LAET, “Um tipo”, In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 23: “E ele [Constâncio Alves], nesse modesto jantar de amigos, oferecido ao Sr. Eduardo Prado, revelava, apesar de seu grande acanhamento, fortes abominações das maratonas republicanas... Por sinal que também lá estava o nosso Joaquim Nabuco, ainda cheio de frases sonoramente castigadoras do adesismo... Como tudo se muda!

“[...] E Constâncio aceitou, empenhando a sua palavra em como escreveria para a folha monarquista. Imediatamente mandei que se noticiasse a aquisição do novo colega em termos honrosos – e assim se fez... Mas um dia, dois se passaram sem letras do Sr. Constâncio, e pouco depois apareceu-nos ele no Jornal do Comércio, órgão oficioso do Governo!

“Roera-nos a corda, bandeira-se para o adversário, faltara a sua palavra – e tudo isso sem uma razão, sem uma escusa, sem a menor atenção para com os amigos”.

Gomes, em todos os textos do embate de seu conterrâneo, percebe-se que as referências aos pormenores físicos de Laet Alves aparecem, a maioria concernente à dentição, o que justifica aquele ímpeto:

*“arreganhando em um riso mau os maus dentes”*⁶⁸⁸;

*“Como tudo se muda! A frase é dele e serve de comentário a seu mau fado. Nele a mudança se tem manifestado por perdas. Perdeu os dentes, perdeu as supraditas cadeiras, e agora está perdendo a memória”*⁶⁸⁹;

*“[...] dignou-se de animar-me entreabrindo a farta beizana em um sorriso cheio de simpatia e falho de dentes”*⁶⁹⁰;

*“Ele foi espantar com os arreganhos de sua dentuça a terra de Tiradentes”*⁶⁹¹.

*Este zangadíssimo crítico diz, em mordaz bem que desdentada zombaria, que eu sou ‘monótono, amolador’*⁶⁹².

Em seu último aparte, Carlos de Laet informa não ser possível prosseguir polêmica com Constâncio Alves, por este ser vazio em suas insinuações:

No mais, seria pura perda qualquer discussão com o Sr. Constâncio, que até no gracejar só vive de repetições. Chamei-lhe *tipo*; chama-me *tipão*... O *garnisé pachola* é a repetição da frase final de um meu artigo. Não há

⁶⁸⁸ Constâncio ALVES, “o Sr. Laet incrível?”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p.15.

⁶⁸⁹ Constâncio ALVES, “Um tipão: Laet”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 28-9.

⁶⁹⁰ Constâncio ALVES, “Um tipão: Laet”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 29.

⁶⁹¹ Constâncio ALVES, “O capitão Laet”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 42.

⁶⁹² Constâncio ALVES, “O velho Laet”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 59.

naquele cérebro idéia própria. Copia os outros e repete a cópia. O castigo do JORNAL, que o tem a soldo, é pagar cem vezes as mesmas graçolas⁶⁹³.

Sua crítica expõe um pouco mais, neste último artigo, na acusação ao periódico que dá guarida ao seu oponente, o Jornal do Comércio, por este ser, nos argumentos de Laet, fomentador de acossamentos aos contrários à República: “Se chamei de perseguidores aos homens do *Jornal do Comércio*, é porque realmente o foram para os seus colegas do *Liberdade*. Do *Jornal* partiu o incitamento à sanha dos desvairados que perpetraram o crime de 97”⁶⁹⁴. Constâncio Alves escreve mais três artigos replicando o último desse monarquista católico e, embora o silêncio do oponente permanecesse, não havia sinalização, no último aparte daquele primeiro, de que estava por fechar a contenda. Para Gomes, o silêncio de Laet não deve ser tomado por defecção, como o de Camilo Castelo Branco foi considerado. Para o crítico, a atitude do escritor português “valeu como um triunfo para Laet, e o silêncio deste às duas [na verdade, Gomes aqui se atrapalha: são três] investidas de Constâncio Alves tem sido também interpretado pelo mesmo modo”⁶⁹⁵.

4.9.1 A seleta de Luís Jardim

Em outro prefácio sobre a obra do escritor e desenhista Luís Jardim, publicado dois anos após a morte de Eugênio Gomes, percebe-se um detalhamento maior quanto à seleta do escritor. Gomes organiza a sua apresentação da seleta da seguinte forma:

1. Entrevista, intitulada “Conversação com Luís Jardim”

O ambiente de trabalho de Luís Jardim, em uma sala da Editora José Olympio, onde o crítico fora encontrá-lo para uma entrevista, é o ponto de partida para a apresentação do

⁶⁹³ Carlos de LAET, “Um tipo”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 49.

⁶⁹⁴ Carlos de LAET, “Um tipo”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 48.

⁶⁹⁵ Eugênio GOMES, “Introdução”. In: *Polêmica – Carlos de Laet e Constâncio Alves*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957, p. 9-10.

escritor. A descrição serve como motivo para expor a personalidade deste que, compenetrado no trabalho naquele momento, daria, no dizer de Gomes, a ideia de que fazia parte de sua característica um “mutismo natural”⁶⁹⁶. Mas Gomes logo adianta, com base em relatos dos amigos daquele escritor, que essa impressão é falsa, visto que a arte da conversação deste era comentada em todos os círculos por este frequentado. Gomes assevera que “não se pode assimilar inteiramente a obra de Luís Jardim sem a percepção de seus extraordinários dons da oralidade, que nada perderam com o tratamento artístico”.⁶⁹⁷ Com essa posição, nada melhor, justifica o crítico, “escutar a voz do autor como que está a ressoar em cada narrativa” para “compreensão de sua arte e de sua personalidade, no quadro da literatura nacional”⁶⁹⁸.

Para melhor auscultar essas ressonâncias, Gomes privilegia apresentar o escritor – “vários aspectos de sua personalidade, desde o começo” – a partir de uma entrevista naquele ambiente de trabalho. Nela, perpassam questões, dados sobre a gênese e divulgação dos primeiros trabalhos de Jardim, a recepção do público frente às ilustrações de personagens de sua obra, os riscos de sobreposição do tipo aos personagens devido à ascendência de ilustrador. Em uma das perguntas, sobre a divulgação dos primeiros trabalhos, percebe-se a aproximação de linhagem de Jardim e Gomes, pela identidade com o movimento modernista de Recife, o liderado por Gilberto Freyre, a tradição e a renovação, que inclui, também, o culto à arquitetura colonial.

– *Quando foram divulgados seus primeiros trabalhos?*

– Os meus primeiros trabalhos, desenhos, aquarelas, foram, alguns apenas, publicados na *Revista do Norte* e n’*A Província*, jornal dirigido por Gilberto Freyre. Grande fase, aliás. Certa vez fizemos, uns três ou quatro desenhistas, uma exposição de arte moderna, em Recife, exposição que se dizia separatista. Mal foi registrada, pela imprensa local. O aspecto antigo, com os

⁶⁹⁶ “A mesa atulhada de instrumentos ou utensílios de trabalho, papéis, livros, bisnagas de tinta, pincéis, réguas e lápis, em profusão, o desenhista pouco fala e quando o faz é quase de maneira evasiva.” Eugênio GOMES, “Conversação com Luís Jardim e alguns dados biobibliográficos”. In: *Luís Jardim. Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. xiii, [Coleção Brasil Moço].

⁶⁹⁷ Eugênio GOMES, “Conversação com Luís Jardim e alguns dados biobibliográficos”. In: *Luís Jardim. Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. xiii, [Coleção Brasil Moço].

⁶⁹⁸ Eugênio GOMES, “Conversação com Luís Jardim e alguns dados biobibliográficos”. In: *Luís Jardim. Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. xiii-xvii.

casarões bonitos, do Recife, sempre me seduziu, plasticamente, e deles me servi muitas vezes como motivo. O primeiro livro foi o *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*, de Gilberto Freyre, edição rara de cem exemplares apenas, papel *monval*, tipo indiano, muito caro. Os desenhos das capas foram feitos à mão. Trabalho de morte.

Luís Jardim e Eugênio Gomes eram amigos e, inclusive, aquele fizera um retrato a bico de pena do crítico. Aquela linhagem também se apresenta em outros eventos que ambos participaram.

Algumas perguntas de Eugênio Gomes são sobre elementos cotidianos da vida de Luís Jardim, como a fama de fino *gourmet*. As histórias de medo e assombração povoam o universo narrativo de Jardim, no qual pairam as crendices e tons místicos do imaginário do povo sertanejo, recuperando também dados do folclore daquele ambiente. Mas algumas perguntas de Gomes, no que concerne a isso, fogem da profundidade dos signos da imaginação e superstição tratadas na narrativa:

– *Jardim, algumas de suas histórias se reportam a fantasmas e mal-assombrados. Você já viu algum deles ou tem medo de alma do outro mundo?*
[...]

Outras questões também beiram a ingenuidade:

– *Qual é seu hobby, Jardim?*
– *Que acha do horóscopo? O caricaturista James Thurber que, como você, nasceu em dezembro, estava sob a influência de Sagitarius, acompanhava diariamente as predições da Astrologia...*

Jardim responde ser totalmente indiferente a estas questões de predição. No geral, apesar destes desvios, a entrevista direciona-se para a obra desse desenhista e suas relações com escritores que pediam ilustrações para sua obra, como, por exemplo, a dificuldade em

agradar a José Lins do Rego por este “achar que as botinas de Papa-Rabo eram diferentes. Para contentá-lo foi um trabalho”⁶⁹⁹.

2. Dados sobre a vida e a obra

Ao fim da entrevista, Gomes apresenta rápida biografia, seguindo o modelo comum à época de retrato biográfico dos escritores. Além disso, levanta o percurso intelectual de Luís Jardim, marcando sua rede de relações e influências com escritores e jornalistas, como Osório Borba, Joaquim Cardoso, Gilberto Freyre, bem como registra as obras e prêmios de Jardim como desenhista e escritor.

3. Notas e comentários da obra

Em suas notas, Gomes apresenta os contos, peças teatrais, livros⁷⁰⁰ com o histórico de suas edições e premiações. Além disso, ele elucida alguns termos das histórias, principalmente os referentes ao sertão nordestino, e explica expressões consoantes à tradição popular, gírias; indicando, quando necessário, as equivalências, os sinônimos. No conto *O perna de pau*, há a seguinte passagem da fala da mãe do personagem Drodolé:

– *Ele é um menino por demais derramado. Se os braços da gente, porque se quisesse, se encompridassem para abraçar os distantes, eu acho que com um só braço ele abarcaria o mundo. Coração mole, reconheço. Tenho medo disso, não tanto pelo coração, mas pela perna dele, que é franzina. Mentira, medo nenhum tinha ela. Era só cavilação de mãe [...].*

Referente à apresentação dessa obra, assim o crítico indica na primeira página deste:

⁶⁹⁹ Os últimos trechos transcritos da entrevista estão em: “Conversação com Luís Jardim e alguns dados biobibliográficos”, 1974, p. xvi-xvii.

⁷⁰⁰ A seleta é composta pelas seguintes obras de Luís Jardim: *Maria perigosa* (três histórias: “Coragem”, “O ladrão de cavalo”, “Paisagem perdida”); *O perna de pau*; *Isabel do sertão* (uma cena do segundo ato); *Proezas do menino Jesus*; *Aventuras do menino Chico de Assis*; *O boi Aruá* (início da primeira história).

Este conto, vivaz e pungitivo, representa a contribuição de Luís Jardim para a coletânea *15 Contam Histórias*, publicada, em 1962, pelo Departamento Cultural da ABBR, Rio de Janeiro. É uma trama sutil de ironia e piedade, como que réplica brasileira à arte impenitente de Jules Renard, o criador de *Poil de Carotte* (GOMES, 1974, p. 57).

Aos termos “derramado” e “cavilação”, respectivamente, daquela passagem do conto, anteriormente registrada, Eugênio Gomes (1974, p. 58) abre as seguintes notas:

4. Sinônimo: desinibido, expansivo. Machado de Assis chamava “derramado” aos indivíduos demasiadamente expansivos”.

5. Na acepção nordestina de agrado lisonjeador ou zombaria.

Dos livros *Proezas do menino Jesus*, de 1968, e *Aventuras do menino Chico de Assis*, o crítico ressaltaria a visão humanizadora e o viés católico da obra de Luís Jardim. As suas considerações apontam como livros edificantes para crianças, indicando o prefácio de Tristão de Athayde, feita para aquela primeira obra, como se isso demonstrasse a natureza católica da elaboração de Jardim. As notas do crítico baiano, em ambas as obras, deixam escapar a beatitude das ideias e o tom elogioso a essa postura considerada, pelo crítico, cristã.

Em *Proezas do menino Jesus*, Gomes (1974, p. 71) informa que:

[...] Abrindo-o com a expressiva dedicatória: “A todas as crianças do mundo”, deu Luís Jardim um sentido de universalidade a essa edificante mensagem de ternura humana, impregnada da poesia do cristianismo, em suas primeiras manifestações, através de episódios singelos de uma infância que, salvo o mistério da predestinação divina, parece confundir-se com a de todas as crianças do mundo.

Carlos Drummond de Andrade, em virtude do Prêmio da Academia Brasileira de Letras para aquele livro, aponta uma leitura mais crítica, apresentada nas abas dessa seleta de Luís Jardim prefaciada por Gomes: “Mas já é tempo de esclarecer que Luís não pretende assumir responsabilidade de quinto evangelista. O que ele quis, e conseguiu, foi escrever o

mais azul, o mais cantante e dançarino livro de estórias para toda sorte de crianças, inclusive as enrugadas e calvas”⁷⁰¹.

Em outra obra de Luís Jardim, *Aventuras do menino Chico de Assis*, podemos aludir das observações de Gomes (1974, p. 89) a sua própria consonância com o pensamento cristão pela forma como elabora a análise:

Um complemento natural daquele livro [*Proezas do menino Jesus*], pela estrutura, algo poemática e pelo simbolismo de suas efabulações de profundo alcance espiritual. Em todas as circunstâncias, São Francisco de Assis agiu conforme o exemplo e a doutrinação de Jesus Cristo. O cognome brasileiro de Chico o identifica ainda melhor à juventude do nosso País, levando-a a assimilar mais intimamente a grande vida desse incomparável apóstolo do Bem.

4. “A obra de Luís Jardim”

Neste posfácio, Gomes, enfim, dedica-se a um estudo crítico da obra do escritor, situando-a primeiramente ao movimento literário nordestino a partir de 1930 e vinculando Jardim a um ciclo de escritores regionalistas, como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos.

Ao tratar essa linhagem, o crítico observa elementos em comum da ficção daquele ciclo, como a reminiscência de infância, com o emprego indireto de traços autobiográficos. Com isso, associa a obra de Jardim às impressões deste do universo sertanejo, no trato da linguagem, dos temas, da paisagem, comumente presente em suas obras. Gomes destaca a pintura de Jardim que acompanha a sua obra, impingindo a preocupação do escritor com seu direcionamento, também, para as artes plásticas.

Neste sentido, a obra *Boi Aruá* sinalizaria as duas dimensões, de acordo com o crítico, da faceta de Jardim. A partir da presença dessas categorias artístico-literárias de Jardim, Gomes evidencia um rol de influências na formação intelectual daquele escritor no que diz

⁷⁰¹ Carlos Drummond de ANDRADE. In: *Luís Jardim. Seleta*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974, p. xiii, [Coleção Brasil Moço].

respeito ao uso da escrita literária, sendo esta articulada à representação da imagem, da forma icônica. Assim, destaca Thomas Quincey, Charles Dickens e Raul Pompéia naquela formação de Jardim.

A propósito ainda de Dickens, no qual articula a impregnação emotiva da infância nos ambientes mágicos daquele escritor às observações de Joaquim Nabuco sobre o papel das recordações, Gomes indica que Jardim conseguira encetar e amadurecer tais elementos em sua obra, “visceralmente presa a esse desenho mágico, ainda que a perspectiva visual seja sempre avantajada pela imaginação criadora”. Nesse sentido, ao identificar uma qualificação indireta de valor em uma observação de Mário de Andrade sobre *Maria perigosa*, de Jardim – “O escritor imagina mais do que olha”⁷⁰² –, Gomes associa aquela qualificação a uma essência congênita do analisado que permite ultrapassar a de ser um “simples copista do mundo real”⁷⁰³.

A partir da transcrição de uma passagem da obra de maturidade, como o crítico classifica o romance *As confissões do meu tio Gonzaga*, percebe-se que a intenção de Gomes é provar a complexidade psicológica do personagem que oscila entre imaginação e realidade, com refúgio na natureza, principalmente nas recuperações das reminiscências da infância. Apesar de um tanto extenso, apresentamos o trecho transcrito por Gomes sobre esse aspecto da personagem central do romance, a fim de articulá-lo à análise desse crítico:

As minhas tardes foram em parte como eu havia previsto: frondes gordíssimas de pitombeiras altas, de paus-ferro maciços sacudindo lá de cima as boas sombras à minha paz. Paz de corpo estirado no chão, banhando-se de cheiros de flores e resinas, enquanto a imaginação se deliciava com episódios que não aconteceram. Não aconteceram materialmente, é claro, mas ocorreram em mim, sem a impureza das coisas que se realizam, sem sujeição ao espaço nem obediência ao tempo. E sob a acolhedora árvore, saturado de tanta seiva, deixava-se ficar o dono da imaginação, para a qual ele próprio, que era eu, não passava de um simples espectador, babado de prazeres e delícias. E o diabinho dessa alma, quando eu menos esperava, saía para os seus passeios traquinas, realizando proezas de contos de fadas” (JARDIM apud GOMES, 1974, p. 107).

⁷⁰² ANDRADE apud GOMES, 1974, p. 106.

⁷⁰³ Eugênio GOMES, 1974, p. 107.

O fato de pontuar esse trecho parece uma estratégia de Gomes em querer confirmar a observação de Mário de Andrade sobre a imaginação sobressalente ao real, ao olhar, na percepção da obra do escritor. Diante daquela passagem da obra transcrita, o crítico associa, à arte do escritor, a preferência deste pelo realismo transfigurado ou mágico, cuja “procura ou reconquista da alma elementar” seria sua preocupação obsessiva – e com a obtenção de êxito, segundo o parecer do crítico. Isto pelo escritor possuir, continua Gomes, “profundo sentimento da poesia do mito relacionado com a natureza”⁷⁰⁴.

Com base em José Veríssimo, a propósito do sertanismo literário, Gomes indica acertadamente que Luís Jardim reflete a atmosfera regional sem cair nas representações pitorescas, pois consegue dar um caráter de universalidade as suas criações. De fato, a obra de Luís Jardim é repleta de humor e elementos insólitos do cotidiano rural misturado com uma transcendência mística e cheia de imaginação que foge aos padrões simplesmente locais e pitorescos que Veríssimo tanto criticara em romances sertanistas publicados no Brasil.

Ao tratar sobre a sensibilidade do artista pernambucano quanto às reminiscências da terra, parece que o crítico fala de si mesmo, pois se flagra, na explanação, semelhanças com suas memórias do agreste baiano, já abordadas anteriormente neste trabalho: “Sua fidelidade congênita à terra natal é a de um nostálgico voltado até o fervor místico, entre si mesmo, para o paraíso perdido da infância” ou “é preciso ter nascido e vivido em região predestinada à calamidade da seca para se compreender a aura que a palavra ‘brejo’ adquire às oiças ou às vistas de um sertanejo nordestino” (GOMES, 1974, p. 108). Assim, Luís Jardim entrelaça entre o localismo daquela região a análise profunda da condição humana mediante movimentação de personagens dotados de imaginação popular.

Gomes intercala várias obras de Jardim, inclusive as que não aparecem na seleta, com registro de trechos delas para demonstrar, nesse alentado estudo crítico, que a imaginação mítica e a plasticidade artística daquele escritor transparecem, também, na elaboração de seus personagens. Ou seja, estes, do mesmo modo, no dizer de Gomes, são eivados de

⁷⁰⁴ Eugênio GOMES, 1974, p. 107.

subjetividade, sem prejudicar a imaginação e a capacidade de apreensão da vida cotidiana. Eis como o crítico captura em Jardim tal associação, primeiramente descrevendo a cena de contemplação de uma personagem sertaneja:

Fenômeno igualmente interessante de subjetivismo sobre a psicologia individual é o da rústica Vicência Quirino que, de vez em quando, se detinha a contemplar os serros azulados e distantes, com um vago sentimento de palpitante ansiedade. “*Que haveria por lá de estranho para os seus olhos tão ignorantes e ao mesmo tempo tão ansiosos de novas paisagens?*” Um aboiro desconhecido, próximo à casa da fazenda, leva-a a associá-lo àquelas serras e surge a estranha figura do vaqueiro João Toté, que, de repente, parecia encarnar os seus devaneios de mulher inquieta.

Em seguida, recupera um dado real de uma situação possível naquelas paragens do nordeste, configurando o destino da personagem:

Mas Vicência Quirino era destinada a outro, segundo as leis inflexíveis do patriarcado sertanejo, e, em consequência, quando o desconhecido parte de uma vez por todas, levando consigo o ressaibo de um amor impossível, as serras azuladas e distantes já não passavam para a moça de uma paisagem perdida.

Por fim, o crítico faz sua análise sobre essa passagem, em tom elogioso e comparando a escritor da literatura russa:

Esse conto é uma obra-prima. Válido, simultaneamente, pelo vigor dramático e também pela sutileza da elaboração artística, lembra algo de Tchekov em suas narrativas sobre as vidas solitárias em meio à vastidão das estepes.

Gomes, assim, entremostra em seu estudo não apenas as tendências do pré-lógico e do maravilhoso na obra daquele artista, com doses de cristianismo, como também as antíteses enriquecedoras de um mundo que se movimenta entre a imaginação e as asperezas do real. Assim, fixa em Jardim o domínio de uma linguagem popular que reflete um estilo próprio e que transita para uma autenticidade de todo o processo.

4.9.2 Função Dinâmica das Bibliotecas

Pinto de Aguiar era um companheiro de Gomes das páginas literárias e do modernismo baiano. Ambos publicaram nas revistas *A Luva* e *Arco & Flexa* e movimentavam-se em torno de Carlos Chiacchio.

Em 1958, após sua experiência como diretor da Biblioteca Nacional, Gomes assina o prefácio de Pinto de Aguiar no livro *Função Dinâmica das Bibliotecas*. Neste livro, o autor não apenas historia o itinerário de formação das bibliotecas, como discute, de maneira geral, elementos de Estado e Cultura. Isto no sentido de desenvolver a educação para a leitura de livros, frequência das bibliotecas, conservação de materiais, enveredando para o controle do Estado e democratização do saber, com base em Fernando Azevedo. Pinto de Aguiar ainda levanta, em seu ensaio, dados sobre a situação de arquivos e bibliotecas na Bahia, sugerindo medidas, inclusive de bibliotecas mínimas, itinerantes, nos bairros dos centros, a exemplo da tentativa do Rio de Janeiro a respeito.

Intitulando o seu rápido e vago prefácio como “Algumas palavras”, em tom amistoso o crítico indica as relações com Pinto de Aguiar: “Quando conheci Pinto de Aguiar, ainda muito jovem, já se fazia notar pela seriedade do espírito, e, particularmente, pelo gosto aprimorado com que procurava formar sua biblioteca” (p. I). Assim, marca a dedicação do amigo à biblioteca e como colecionador de obras raras em seu acervo particular: “Recordo-me de que, indo visitá-lo, a rua Santo Antonio Além do Carmo, onde residia nesse tempo, tive a atenção despertada para os atraentes volumes que se enfileiravam em suas estantes [...]. A verdade é que, na sua juventude, Pinto de Aguiar era já um colecionador de boas obras” (p. II). Diante disso, marca a autoridade do amigo, agora já maduro e possuidor de rica e ampliada biblioteca, em discorrer com discernimento intelectual sobre o tema.

Partindo desse pressuposto, Gomes ressalta que o autor do ensaio demonstra uma maior percepção sociológica do problema bibliotecário do que propriamente a rigorosa

especificidade técnica. Indicada a abordagem de seu amigo, percorre os pontos básicos levantados no texto, como as relações entre o Estado e a Cultura, apontando, neste caso, que mesmo em face de um mundo de sedução várias a partir de novas técnicas de difusão como o rádio, a televisão e o cinema, as bibliotecas ainda persistem na dinâmica da cultura.

A feição de adaptabilidade das instituições de leitura diante daquelas sedução e que, como levantou Pinto de Aguiar, permitiu mais acessibilidade de obras em comunidades, é ainda ressaltada por Gomes. Entretanto este aborda como ponto vital da obra o problema da orientação da cultura sobre a coletividade, já que – complementa o crítico –, a orientação pode “tornar-se instrumento perigoso ou simplesmente abusivo em dadas circunstâncias, o que Pinto de Aguiar previu com argúcia” (p. III).

Gomes ainda levanta o problema da documentação que, inclusive, ele encetara com afinco durante sua gestão na Biblioteca Nacional. Mostra, além disso, o alcance da obra de Pinto de Aguiar por ultrapassar receitas técnicas ao sobrepor o alcance educacional e político em torno do tema, principalmente no que se refere à Escola de Adultos. Mas, na verdade, de maneira simplista, Pinto de Aguiar propõe é um rol de sugestões em que os adultos, antes orientados na escola pela obrigação de leitura e incentivos por meio de prêmios, possam se dedicar. Segundo o autor, após a fase escolar, os adultos geralmente fogem de clássicos e manuais e dedicam-se a leituras frívolas. Assim, sugere que eles sejam instigados pelo Estado a terem espaços como “centros de cultura especializada [...] exposições periódicas ou efemérides comemorativas” para orientar e renovar sua cultura. Isto, para o ensaísta, era o que representava “a função dinâmica das bibliotecas”⁷⁰⁵.

4.10 O ecletismo de métodos críticos n’*O enigma de Capitu*

Após uma primícia crítica um tanto desarrazoada, ao tratar sobre Bandeira, com o objetivo de desdenhar o escritor pernambucano, no que diz respeito à obra modernista deste,

⁷⁰⁵ Pinto de AGUIAR, “Escolas de adultos”, In: *Função Dinâmica das Bibliotecas*. Salvador: Progresso, 1958, p. 32-3.

Gomes finaliza, ao completar 70 anos, as publicações, em livro, com uma obra também um tanto desarrazoada, *O enigma de Capitu* (1967).

O enigma de Capitu é escrito com o propósito de defender a personagem Capitu das acusações de críticos sobre a sua culpa ou de elucidar uma dúvida há muito discutida, como comentara Aloysio de Carvalho Filho. A partir da conferência deste é que Gomes ⁷⁰⁶ revela, no prefácio, a disposição em tratar do assunto, tendo como motivação a indagação do conferencista: “Que lhe parece mesmo Capitu, culpada? Inocente?”⁷⁰⁷.

Não haveria necessidade de Gomes adentrar-se em questão menor como essa após alguns estudos de certa relevância, principalmente os que se referem a Machado de Assis. De certa forma, não acrescenta muito à análise de Helen Caldwell⁷⁰⁸, publicado em 1960 nos Estados Unidos, sobre a hipótese de Capitu não ter traído Bentinho e a discussão do plano do discurso em primeira pessoa do narrador Bentinho, que instaura a dúvida sobre a veracidade do mesmo. Mesmo naquela análise da norte-americana, Antonio Candido já assinalara, em ensaio publicado um ano depois do lançamento de *O enigma de Capitu*, que “dentro do universo machadeano, não importa muito que a convicção de Bento Santiago seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida”⁷⁰⁹. Aquilo importava, sim, para Gomes e ele foi à cata de minúcias⁷¹⁰ – isso já no fim da década de 1960 e em término de carreira –, para agir ele próprio como um colega de Bentinho, isto é, um advogado de defesa, mas de Capitu.

⁷⁰⁶ Aloysio de CARVALHO FILHO, *O processo penal de Capitu*, Salvador: Imprensa Regina, 1958.

⁷⁰⁷ “Numa conferência literária pronunciada na Bahia em 1958, com a sua dupla autoridade de escritor e criminalista, Aloysio de Carvalho Filho, após mostrar as diferentes reações da crítica brasileira a esse romance, sutilmente conclui: ‘Que lhe parece, mesmo? Capitu, culpada? Inocente? A resposta de Machado de Assis vem discreta e amena, sem surpreender, nem decepcionar: *‘Talvez culpada. Quem sabe inocente?’*” Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967, p. xiii.

⁷⁰⁸ Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. SP: Ateliê, 2002.

⁷⁰⁹ Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis” (1968). In: *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 25.

⁷¹⁰ Antonio Candido aconselhara que não procuremos na obra de Machado de Assis “uma coleção de apólogos nem galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as *situações ficcionais* que ele inventou”. Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis” (1968). In: *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 32.

Entretanto, vale ressaltar, os desdobramentos desse enigma continuaram na crítica literária, fosse para refutar esse elemento, fosse para ratificar. Roberto Schwarz, ao discutir “a poesia envenenada de *Dom Casmurro*” detém-se também sobre o enigma reinante na narrativa e retoma desta o tom de armadilha instaurado pela questão incisiva recorrente nos leitores da obra: “a namorada adorável dos quinze anos já não esconderia dentro dela a mulher infiel, que adiante o enganaria com o melhor amigo?” Diante de indícios do narrador contra esta e da presença de indícios que leva o leitor a duvidar do próprio Bentinho, o crítico observa que a obra solicita três leituras sucessivas: “uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher”⁷¹¹. Ou, como complementa Schwarz, estaria no marido, não em Capitu, “o enigma cuja decifração importa”⁷¹².

John Gledson também estudaria a questão – ele observa que o tema já foi trabalhado até a exaustão, mas que os novos olhares, como é de se esperar, apresentam aspectos iluminadores da obra – sob a perspectiva de um personagem inserido em uma rede de relações sociais, com lugar marcado no mundo patriarcal⁷¹³. Roberto Schwarz analisaria os meandros esterelizantes de uma classe, na qual se revela a própria perfídia: “O narrador capcioso, que sai da regra e sujeita a convenção literária às suas prerrogativas de classe responde a dois momentos [atraso do país e modelos “adiantados” que não convencem]. Por um lado, expressa e desnuda o arbítrio, o enlouquecimento do proprietário em face de seus dependentes; por outro, faz decrescer do padrão universal que, além de não impedir nada, ajuda o narrador, patriarca e proprietário, a esconder eficazmente os seus interesses impúblicáveis”⁷¹⁴. Esta

⁷¹¹ Roberto SCHWARZ, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 9.

⁷¹² Roberto SCHWARZ, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 16.

⁷¹³ Cf. John GLEDSON, “*Dom Casmurro*: realismo e intencionismo revisitados” e “Capitu, a personagem”. In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 279-98; p. 335-46.

⁷¹⁴ Roberto Schwarz, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 40-1.

visada pela representação da realidade desse mundo que se transfigura em uma dubiedade na obra é recente. Aquelas três leituras que citamos, destacadas por Schwarz, são percebidas em *O enigma de Capitu*, feita em 1967, porém, sob a perspectiva apontada por Silviano Santiago de que os críticos há muito tempo estavam mais interessados em buscar a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro⁷¹⁵. E com aplicação de métodos que privilegiavam aspectos intrínsecos da obra, nos rodeios de seu enredo.

4.10.1 O ecletismo do método crítico no livro derradeiro

Gomes entremeia basicamente todos os métodos críticos de sua vida literária ao analisar a suposta traição de Capitu e justifica que a liberdade de orientação foi parcialmente assimilada de René Dumesnil, ao tratar sobre Flaubert. Em seu livro, há uma mistura do estilístico, biografismo, estudo da linguagem, comparatismo, enfim, uma gama de procedimentos apontada, no prefácio, como maneira de “evitar roteiro exclusivo e inflexível”⁷¹⁶.

O crítico não apenas expõe seus métodos, na introdução, como também os explica, chamando atenção para a divisão do estudo em duas partes: “o mundo da expressão”, em que se propõe a realçar o efeito estético da obra machadiana, e destaca elementos como voz do narrador, tipo de linguagem, aforismos, forma literária; e “o mundo de representação”, com estudo das figuras de linguagem e da narrativa em si. Finaliza, com uma posição sobre a culpa ou a inocência da personagem.

Às diferentes direções, propostas e utilizadas em seu estudo, o crítico intercala trechos da obra, pormenores vários para provar a inocência da esposa de Bentinho. Gomes justifica o uso excessivo das minúcias pelo próprio fato de que o escritor também era metódico e observa, já no intróito, com a sua costumeira busca de influências: “O que é mais um traço de

⁷¹⁵ Silviano SANTIAGO, “Uma literatura dos trópicos”. In: *Retórica da verossimilhança*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 32.

⁷¹⁶ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro: José Olimpio, 1967, p. xiv.

suas afinidades com Sthendal, para quem não havia originalidade e verdade senão no pormenor”⁷¹⁷. E, como já dissera em *Espelho contra espelho*, reafirma nesta obra: “O segredo de sua arte consistiu, mesmo, na incomparável sutileza com que utilizava o pormenor, às vezes aparentemente insignificante, afeiçoando-o à faculdade de síntese que o inclinava para as tradicionais formas fixas do estilo clássico”⁷¹⁸. Ou seja, desde o início o crítico já demonstra que o debruçar estilístico será o seu rumo. Ele ainda observa que examinou “os meios de que o romancista se valeu, na trama e no desenvolvimento da narrativa, para torná-la tão complexa, que sua concepção suscita controvérsias”⁷¹⁹. Isto é, o analista ficará preso aos remos estruturais.

Apesar dos defeitos de análise, foi em *O enigma de Capitu* que críticos e professores – universitários ou dos colégios secundários, muitos voltados ao estudo literário na perspectiva estilística – mais se dedicaram para trabalhar a estrutura da obra e o enredo de *Dom Casmurro*, principalmente no que tange à posição do narrador. Isto talvez pela repercussão de uma análise crítica com ênfase para construção, representação e expressão, tendo como propagador Afrânio Coutinho. A adoção desse tipo de trabalho comungaria com aquele aspecto já apontado, a partir de leituras de Sérgio Buarque, Said e Ahmad: a desvinculação da literatura de suas crises da vida real a uma tentativa de ocultar a ideologia de alguns defensores do *New Criticism*.

Assim, daquele livro sobre o enigma de Capitu, advieram as recorrentes análises quanto à linguagem de convencimento de Bento Santiago e, embora seja um estudo plausível, a ênfase dada acabaria por tolher o sentido mais geral da obra machadiana: advogado a narrar, algo subjetivo, de sua própria vida, cujo propósito de atar as duas pontas desta se perde diante de uma narrativa em primeira pessoa, vacilante, com um poder imaginativo capaz de deturpar as mais simples situações. Enfim, um personagem também vacilante e duvidoso, escorregadio.

⁷¹⁷ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967, p. xiv.

⁷¹⁸ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967, p. xiv.

⁷¹⁹ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967, p. xiii-xiv.

4.10.2 A análise de Gomes sobre a história e a política em Machado de Assis

A ambiguidade do discurso permite ao leitor, segundo a análise de Gomes, uma possível inocência de Capitu. Machado de Assis lida com algo mais amplo do que as linhas e entrelinhas de *Dom Casmurro* revelam, uma estrutura que não se justifica apenas por uma análise estilística da obra. O ato de desconsiderar a leitura refinada do romancista sobre as relações de poder, a estrutura social da época, de certa maneira apequena qualquer interpretação presa aos liames da costura do texto. Embora ensaie trazer dados históricos e a relação de Machado de Assis com a política, Gomes não os desdobra, ficam perdidos como um parêntese só para constar.

Na parte “Guerra das Filipinas”, em *O enigma de Capitu*, isso é evidente. O crítico destaca ali o capítulo “Uma idéia e um escrúpulo”, de *Dom Casmurro*, no qual o narrador discorre sobre os sonhos e reminiscências de leitura. Com isto, Gomes procura mostrar a posição do narrador sobre política: “E o pseudo-autor elucida: ‘Era uma alusão às Filipinas. Pois que não amo a política, e ainda menos a política internacional, fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir (Cap. LXIV)’”⁷²⁰. Logo em seguida, o crítico afirma que tal posição estava associada ao pensamento do escritor a respeito do assunto, embora em crônicas de *A Semana*, complementa Gomes, o romancista mostra não ser indiferente à política: “Em regra, Machado de Assis exercia severa vigilância sobre si mesmo para não trair os próprios sentimentos e idéias relativamente a (sic) política em sua obra de ficção”.⁷²¹

Assim, Gomes resvala para a situação política brasileira à época em que aquele escritor começava a escrever a obra, sintetizando o clima de estabilidade com Floriano Peixoto e, depois, Prudente de Moraes e a exaltação do jacobinismo. Gomes articula a situação instável à posição de Machado de Assis que, segundo o crítico, tentava não centrar na ficção, *Dom Casmurro* especificamente, a turbulência política contemporânea à época da sua escritura⁷²².

⁷²⁰ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 123.

⁷²¹ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 123.

⁷²² “Foi nesse ambiente de instabilidade e receios que Machado de Assis iniciou a sua narrativa e, embora não estivesse francamente solidário com os que se insurgiam contra aquele estado de coisas, entre os

Gomes acreditava na postura do escritor, fosse ele de ficção ou de crítica literária, isento dos tumultos que fossem distintos do fato literário. Anos mais tarde, Roberto Schwarz traria à luz o quanto Machado de Assis entendia, de maneira refinada, tratar de questões imperiosas do seu tempo, e de antes, em suas produções artísticas. Mas, para a autonomia da obra literária, Gomes afastava-se das manifestações de posições ideológicas do escritor e, claro, dizer que Machado de Assis era também isento daquelas manifestações ia ao encontro de suas próprias ideias.

Machado era, acredita Gomes, um “cauto, sim, mas não indiferente”⁷²³. As mesmas palavras que o crítico caracterizara o romancista poderiam ser perfeitamente aplicadas ao seu caso específico como se, na verdade, estivesse a falar de si. Ou seja, era aparentemente alheio – em seus escritos – à vida política, entretanto, participava dela ao assumir cargos públicos por indicação. Quando Gomes, ao situar a época de Machado, se refere à ditadura de Floriano Peixoto, que “postergara completamente as liberdades públicas”, indica ainda que muitos escritores e jornalistas “tiveram de abandonar a metrópole, onde a atmosfera política se tornara irrespirável para os que não eram partidários do Marechal de Ferro”⁷²⁴. Tal fato poderia, muito bem, ser associado àquela outra ditadura que Gomes participara, quatro anos antes da publicação do ensaio sobre o enigma de *Capitu*: secretário particular, no palácio do governo, do então ditador, o presidente Castelo Branco. Assim, muitas vezes, o discurso de Gomes mostrava-se escorregadio, características estas que insistia em apontar nas atitudes do personagem Dom Casmurro no referido ensaio.

dois fogos, procurava ficar equidistante das paixões políticas, não trazendo para sua obra a repercussão das lutas naquele período crítico da vida republicana do Brasil. E foi mais além, quis eximir-se de qualquer responsabilidade advertindo que a sua personagem autobiográfica não amava a política e ainda menos a política internacional”. Eugênio Gomes, 1967, p. 124.

⁷²³ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 124.

⁷²⁴ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 124.

4.10.3 Crítica biográfica

Desde o início de seu trabalho crítico, Gomes vale-se do biografismo, a depender do enfoque escolhido para análise da obra do escritor. Assim fizera em *Espelho contra espelho*, ao revelar dados da vida de Machado de Assis que justificariam certos elementos da sua obra da maturidade, além de apontar a recorrência, no romancista, da assimilação de técnicas de escritores ingleses na elaboração daquela. Em *O enigma de Capitu*, isso não seria diferente.

Ao tratar sobre o escritor fluminense, Antonio Candido alertara sobre a nossa tendência romântica para atribuir, aos grandes escritores, dramas profundos, já que a normalidade sempre nos pareceu incompatível com o gênio. E, nesta galeria, entrariam Dostoiévski, com seu paredão, seus vícios e doenças; Dickens e as humilhações sofridas e paixões irrefreáveis; Proust agonizante no remorso da alma e nas aleivosias do corpo e, mais próximo, Machado de Assis. Quanto a este, Antonio Candido observa que, devido àquela tendência, “os críticos que estudaram Machado de Assis nunca deixaram de inventariar e realçar causas eventuais de tormento, social e individual: cor escura, origem humilde, carreira difícil, humilhações, doença nervosa”⁷²⁵.

Gomes foi um destes críticos. Ele utilizaria aquelas causas, em maior ou menor grau, na análise das obras de Machado, acompanhando já uma tradição neste sentido, embora, continua Candido a respeito do romancista, “na verdade os seus sofrimentos não parecem ter excedido ao de toda gente, nem a sua vida foi particularmente árdua [...]. Não exageremos, portanto, o tema do gênio *versus* destino. Antes, pelo contrário, conviria assinalar a normalidade exterior e a relativa facilidade de sua vida pública”⁷²⁶. Entretanto, a estes últimos aspectos, pelo visto, poucos foram os críticos que recorreram, porque, o que alimentava a imaginação parecia ser o estigma, de corpo e alma, do autor de *Quincas Borba*. Ou seja, uma legião de críticos impregnara a obra de Machado com aqueles inventários destacados por

⁷²⁵ Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis”, (1968). In: *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 15.

⁷²⁶ Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis”, (1968). In: *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 15.

Candido, de sorte a reconhecer, naquele escritor, ressentimentos e atitudes transplantados em personagens *alter-ego*.

Ao adotar, portanto, esse recurso da crítica biográfica em *O enigma de Capitu*, Gomes afirmava ter o objetivo de “captar, se não o segredo, os elementos constitutivos do processo criador do romancista, mostrando também o que existe de autobiográfico em sua obra mais popular [...]” (p. xv). Acreditava, assim, estar “apreendendo as relações do romance com a biografia do escritor e suas fontes literárias, bem como parte da vida real e a invenção artística” (p. xiv). Subsistiam, na verdade, análises forçadas, como, por exemplo, associar a ausência ou espera angustiante de filhos em alguns romances – D. Carmo, Brás Cubas, Sofia, bem como a espera angustiante de Natividade e do casal Bento Santiago – ao fato de Machado de Assis não ser também pai. Em relação a esse aspecto, o crítico baiano tenta comprovar com o depoimento de Mário de Alencar a respeito da “orfandade às avessas” do escritor⁷²⁷:

Tais revelações deixam fora de dúvida que a ‘única ferida do casal’ Machado de Assis era a mesma revelada numa passagem de *Memorial de Aires*:

“Um dos convivas – sempre há indiscretos, – no brinde que lhes fez aludiu à falta de filhos, dizendo ‘*que Deus lhos negara para que eles se amassem melhor entre si*’ [...]. Maria Rita me disse depois que essa era a única ferida do casal” (GOMES, 1967, p. 146).

A vida de Machado de Assis ainda continua sendo perscrutada na contemporaneidade. A revista de literatura brasileira, *Teresa*, dedicada em seus números geminados 6 e 7 a Machado de Assis, publica uma série de estudos críticos sobre o escritor. Nos diversos artigos ali presentes, evidencia-se uma retomada de referências, neste início de século, aos estudos de

⁷²⁷ “Um dos seus grandes sentimentos nesses últimos dias foi o que ele próprio chamou no *Memorial* de ‘orfandade às avessas’. Chegava a não entender o pensamento derradeiro de Brás Cubas e tinha saudade dos filhos que não tivera. Sentia, e não se vexava de confessá-la, inveja de quem os havia, não importava em que número. O essencial, o bom era tê-los, para a animação e consolo da vida, particularmente da de um solitário como ele de alma e corpo. Amava as crianças, e há páginas que o revelam no *Memorial*, posto que sabia também que a maldade se aninha ou já vem formada no coração das crianças. O que em outra época lhe havia merecido a crítica, parecia-lhe agora desculpável e amável. Era de ver o gosto com que acariciava os pequenos. Sei que fazem sofrer os pais, dizia-me, mas o bem que dão compensa todos os sacrifícios. E escrevia-me que os carinhos de mãe, esposa e filhos eram o melhor viático para a saúde.” Mário de ALENCAR, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Garnier, 1910 *apud* Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 145-6.

Eugênio Gomes, seja para criticá-los, seja para ratificá-los. Em entrevista, neste mesmo periódico, Jean-Michel Massa, por exemplo, discute algumas questões que ele considera falhas nas análises dos críticos brasileiros sobre Machado de Assis. O crítico francês levanta, por exemplo, pontos duvidosos relativos a recorrência, nesses estudos, sobre a condição financeira do escritor. Assim, com posição distinta da apontada no estudo de Lúcia Miguel-Pereira, Jean-Michel Massa observa que Machado não era tão humilde como queriam ver, bem como rebate os males que atribuem àquele, como gagueira e epilepsia. De Eugênio Gomes, que diz ter sido um de seus contatos amigos quando pesquisara, no Brasil, logo no início, sobre Machado, Jean-Michel Massa questiona a relação que o crítico baiano faz quanto ao conhecimento do inglês do autor de *Dom Casmurro*, quando era muito jovem.

Massa acredita que, na época em que *Oliver Twist* foi traduzido por Machado, provavelmente este ainda não conhecia o inglês e, portanto, teria versado do francês. A única certeza, porém, se refere a outro livro traduzido por Machado de Assis, cuja obra-fonte não teria sido a inglesa: segundo Massa, o escritor comete, na tradução de *O corvo*, algumas incorreções da versão francesa da obra, traduzida por Baudelaire, o que sinalizaria ter Machado utilizado essa fonte francesa⁷²⁸.

⁷²⁸ “Esse é um problema muito complexo, porque Machado evidentemente evoca um conhecimento de Sterne, mas a crítica brasileira relacionou isso com a existência, na Biblioteca de Machado de Assis, de dois exemplares, que recolhi, das obras de Sterne: *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Acontece que, apesar de a crítica brasileira, Eugênio Gomes, por exemplo, ter anunciado que Machado de Assis conhecia o inglês muito jovem (ele conhecia o francês, como já disse), essa afirmação tem que ser examinada. Primeiro ponto: a crítica para afirmar isso baseia-se numa tradução que Machado de Assis fez de *Oliver Twist*, de Dickens, em 1870. Nos *Dispersos*, mostrei que ele utilizou totalmente uma das quatro traduções em francês de *Oliver Twist* que àquela altura estavam disponíveis no Mercado. [...] Fiz um levantamento das traduções de Sterne em francês, desde a publicação até 1860. No inventário da Biblioteca Nacional de Paris aparecem dezoito traduções em francês da *Viagem sentimental* e vinte e três de *Tristram Shandy*. É claro que uma ou outra delas podia ser encontrada no Brasil. Isso mostra que Machado de Assis podia conhecer o inglês nos anos 1870, mas não se trata de uma certeza absoluta. Por outro lado, mostrei definitivamente que na tradução do poema *O corvo*, *The Raven* (1883), de Poe, Machado certamente utilizou a tradução de Baudelaire. Ele deve ter consultado o texto em inglês, mas repetiu erros, interpretações ou glosas, cinco ou seis, que Baudelaire fez do texto de Poe. [...] não se pode considerar que Machado tivesse um conhecimento do inglês igual ao que tinha do francês [...]”. Jean-Michel MASSA, “Machado de Assis, Sterne e as traduções da língua inglesa – Entrevista com o professor Jean-Michel Massa”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 464-5.

Aqui relacionamos tal aspecto para mostrar que, ainda, a crítica prende-se a minúcias daquela natureza. Elas podem ser aproveitadas, claro, mas somente se for articulada a um dado mais amplo e que saia do simples perscrutar elementos de menor dimensão na obra de um escritor como Machado. Talvez este fato permita várias investidas na crítica, mas raramente ultrapassam uma simples análise do pormenor da obra, associada a um dado biográfico.

Certamente, quanto mais conhecemos aqueles elementos, abrem-se chaves para compreender os dados ainda inesgotáveis da obra machadiana, como bem assinalou Alcides Villaça, a propósito de uma análise focada no “microrrealismo analítico”. Baseando-se no termo e estudo de Eugênio Gomes, “a aparente banalidade do acessório revela-se uma imagem essencial que, somada a outras, compõe um sistema penetrante e de longo alcance”⁷²⁹. No ensaio “O microrrealismo de Machado de Assis”⁷³⁰, Gomes prende-se, no entanto, às minúcias do próprio romancista para observar, neste, o fundo estético, sem, contanto, traçar aquilo de uma “dialética em que os valores gerais se desentranham do detalhe material”, como discute Villaça.

A abordagem de Alcides Villaça contempla além do miúdo, pois recupera, através do detalhe, elementos do quadro de relações de poder e social⁷³¹. No caso de Gomes, é uma leitura possível, sim, inclusive com pontos de uma crítica astuciosa, nova, mas não alcança o desdobramento no sentido que Villaça acredita, acertadamente, ser indicado no estudo do pormenor: isto é, capturar nos “gestos mínimos do cotidiano” algo que eleve a leitura ao

⁷²⁹ “De plano em plano, o narrador vai ampliando seu campo de análise, numa dialética em que os valores gerais se desentranham do detalhe material, e em que um gesto distraído pode transpirar a potência de uma síntese de largo espectro.”. Alcides VILLAÇA, “Querer, poder, precisar: *O caso da vara*”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 18-9.

⁷³⁰ Eugênio GOMES, “O microrrealismo de Machado de Assis”, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 52-62.

⁷³¹ “[...] Pois Machado, que não desconhece o poder da autopreservação conservadora das ideologias, também não quer perder a especificidade de cada situação que explora. A questão que talvez conte acima de qualquer outra não é a da condenação moral ou não de Damião, nem a necessidade de censurar ou não o impulso da autopreservação; é a de perceber as forças que, no interior das cenas e das pessoas, mas também acima delas, estruturam a situação aqui narrada [...]. No plano político, como no dos ‘negócios de família’, as decisões decorrem dos pactos entre os que têm poder de barganha, ou desfrutam, ainda que minimamente, da condição de exercer aquela ‘astúcia feliz’, como a definiu Maquiavel.” Alcides VILLAÇA, “Querer, poder, precisar: *O caso da vara*”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 29-30.

“espelhamento dos lugares sociais ou às formas de reprodução de bem assentada ideologia”. Ou seja, enquanto Gomes prendeu-se ao microrrealismo em seu sentido estrito, Villaça expande.

Da observação iluminadora de cada detalhe, no plano das experiências, desdobra-se a verossimilhança geral, com fundos alicerces na sociedade. Tal processo se expande numa tática sedutora: o microrrealismo analítico (para guardar o termo de Eugênio Gomes) apóia-se na percepção aguda dos detalhes concretos, e vai compondo as minúcias em planos cada vez mais abertos e complexos (VILLAÇA, 2006, p. 18).

Quanto ao primeiro aspecto, a observância do detalhe, levantado nessa citação, pode-se, sem dúvida, dar o crédito a Gomes. Isto por ter feito, de maneira inaugural à época, um estudo do pormenor na obra, tal como fizera no plano da criação, segundo ele informa no ensaio “O microrrealismo de Machado de Assis”, o autor de *Dom Casmurro*. Ao desdobramento de cada detalhe, para alcançar aqueles planos mais abertos e complexos, só a crítica posterior conseguiria um resultado total e articulador. Isto entre o jogo dialético do elemento particularizado com o desdobramento para o geral, como fizera Villaça. Mas há, também, outros críticos da atualidade que ainda escorregam pelos desvãos do pormenor por si mesmo e, neste sentido, retomamos a análise dos filhos na obra machadiana.

Existem alguns pontos de contato entre a linha de estudos de Massa e a do baiano. Além de ter se dedicado ao estudo de fontes e influências⁷³², Massa acredita, por exemplo, que “de vez em quando a melhor análise da obra literária, em parte pelo menos, atravessa a biografia”. Eugênio Gomes também seguiu esse caminho, principalmente quando articulava a criação de personagens sem filhos à situação semelhante na vida de Machado. Jean-Michel Massa indica que, provavelmente, um dos dois, Machado ou Carolina, era estéril e, pelo

⁷³² Ao mostrar, a partir das observações de diversos críticos, a relevância de se aprofundar o estudo das fontes italianas na obra de Machado de Assis, Eugênio de Moraes observa que: “Decerto, o forte influxo da literatura francesa no século XIX contribui para isso, como conjectura Jean-Michel Massa: ‘A irradiação da literatura francesa, mais estrepitosa, mais constante também, poderia ter mascarado em parte a influência italiana. A floresta não deve fazer com que esqueçamos as árvores’”. Eugênio MORAES, “Que reino é esse?”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 252-3.

menos, certo é que o primeiro desejava filhos⁷³³. Massa, inclusive, segundo relata em entrevista⁷³⁴, publicou um artigo intitulado “Machado de Assis estéril”. Contraditoriamente a essa articulação, faz uma ressalva: muitos tomam a frase derradeira de Brás Cubas, no final das *Memórias Póstumas*, de maneira equivocada, pois “isso é confundir escritor com as personagens: o que diz a personagem não é o que diz ou pensa Machado de Assis”. Podemos nos remeter, quanto a essa frase, a Gomes, que, embora já tenha afirmado sobre esta diferença, confunde algumas vezes criador-personagem em suas análises interpretativas, como é perceptível em seu livro *O enigma de Capitu*.

No caso específico de *Dom Casmurro*, Gomes integra a relação obra e biografia ao afirmar que, nesse romance, “o autor e o pseudo-autor se identificam por um forte sentimento de paternidade”⁷³⁵. Mas e daí? Se isso realmente adveio da relação de sua vida pessoal, em que isso acresce para o entendimento da obra de maneira mais abrangente? Ainda no livro, Gomes infere, a partir da frase derradeira de Brás Cubas, um dado biográfico para incitar o leitor: “Tinha Brás Cubas motivo pessoal para proferir o anátema contra a criação condensado em tal frase? Seria um desabafo indireto do próprio romancista que, portador do mal sagrado, se resignara talvez a evitar filhos para não transmitir a outro o legado de sua miséria?”⁷³⁶. Assim como o dado político, na análise de Gomes sobre Machado de Assis, parecesse desarticulado, como simples informe – o crítico apenas desejava mostrar a isenção do romancista diante de fatos exteriores à obra –, também pormenores destacados por Gomes pareciam esvaziados de um sentido mais amplo.

⁷³³ O crítico francês informa na entrevista que publicou um estudo, pela Fundação Gulbenkian, sobre o assunto. O artigo é intitulado *Machado de Assis escritor estéril*. Jean-Michel MASSA, “Machado de Assis, Sterne e as traduções da língua inglesa – Entrevista com o professor Jean-Michel Massa”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p.464.

⁷³⁴ Na mesma entrevista, Massa informa que, “através de vários contatos, de amigos – Alexandre Eulálio, Brito Broca, Cavalcanti Proença, Augusto Meyer, Galante de Sousa, Eugênio Gomes – comecei a fazer pesquisa e descobri que muitos textos de Machado de Assis já não constavam nas obras que então estavam em publicação”. Jean-Michel MASSA, “Entrevista com o professor Jean-Michel Massa”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 461.

⁷³⁵ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 146.

⁷³⁶ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 139.

Neste sentido, por exemplo, o esvaziamento aparece quando o crítico associa a criação do personagem Tio Cosme como uma caricatura do escritor que não sabia jogar gamão, mas era exímio no xadrez. Por mais que possa ter relação com a vida do escritor, esse pequeno dado levantado – e, segundo o crítico, fidedigno, relatado pela escritora Francisca Basto Cordeiro, que presenciara jogos de gamão entre o pai, o Barão de Vasconcelos, e Machado de Assis – em nada acresce à análise da obra. Mas a Gomes parece relevante, pois indaga: “vingar-se-ia o romancista dessa eventual inferioridade com a criação caricaturesca do Tio Cosme?”⁷³⁷.

4.10.4 Crítica psicanalítica

Em *O enigma de Capitu*, Gomes, cumprindo o que dissera no prefácio da obra, de que tomaria várias direções, também entremeia a crítica de caráter biográfico, entre outras, com uma leitura em que leva em consideração os efeitos psicológicos, tanto da atitude de personagens quanto do temperamento do escritor. Muitas vezes esses traços se evidenciam quando Gomes sugere que a ascendência do personagem Escobar sobre Bentinho deva ser trabalhada sob a perspectiva psicanalítica⁷³⁸, pois esta abordagem melhor justificaria que, para um temperamento dependente, influenciável e ciumento como o do narrador, a presença de pessoas fortes e decididas, como o amigo e Capitu, seria necessária para Bentinho firmar-se em sua própria existência.

Há, também, sugestões, em Eugênio Gomes, de uma ambiguidade na relação de ambos os amigos seminaristas quanto: a um possível ciúme da atenção que o amigo dera à mãe; à irreprimível vontade de que Escobar olhasse para trás quando se distanciava de sua casa; ao fato de apalpar os braços fortes do nadador como se fossem os de Sancha. Estes elementos

⁷³⁷ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 67.

⁷³⁸ “Não há dúvida, a ascendência de Escobar sobre Bentinho, positivada desde os primeiros contatos, era invencível, porque assentava em um sentimento extremamente complexo. Um psicanalista explicá-lo-á melhor”. Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 118.

recolhidos sugerem outro plano do ciúme, e com certa repercussão, pois existem, na atualidade, professores que defendem que o ciúme de Bentinho não era da mulher em si ou da mãe, mas do amigo.

Considerando o conjunto da obra da maturidade de Machado como autobiográfica, Gomes, no final de seu livro sobre o enigma de Capitu, abre um capítulo denominado “O autor e a personagem”. Nele faz cotejos entre toda a vida de Machado de Assis com diversas situações presentes em *Dom Casmurro*, como ciúmes, viagem, onomásticas, infância, entre outros aspectos. Em muitos momentos, percebe-se o exagero de Gomes ao tentar forçar o traço entre criador e criatura, como, por exemplo, quanto aos nomes de Carolina e Capitulina: “E, neste ponto, o problema capital da narrativa se reveste de um aspecto extremamente delicado, pela semelhança consoante e gráfica do nome de Carolina com o de Capitulina, aquele carinhosamente reduzido a Carola e este a Capitu. Tem a mesma letra e soam do mesmo modo as primeiras e as duas últimas sílabas”⁷³⁹.

Ao analisar, por exemplo, o drama do ciúme em *Dom Casmurro*, Gomes associa *Otelo* à personalidade que ele averigua ser também ciumenta de Machado de Assis em relação a Carolina. Com esse dado, questiona: “Até que ponto a psicologia individual do escritor brasileiro o predispôs à assimilação do drama de Otelo? A essa personagem equiparava-se por ser homem de cor, casado com mulher branca e é sabido que tinha ciúmes da esposa”. Ainda quanto ao ciúme, continua: “Corroborando as afinidades entre si, o autor se identifica

⁷³⁹ “Mas trata-se realmente de um *alter-ego*? Era o romancista ciumento deveras? Conforme o testemunho pessoal da Sra. Francisca de Basto Cordeiro, que o conheceu ao perto, em moça, Machado de Assis não era apenas ciumento, mas ciumentíssimo, a ponto de não consentir que a mulher apertasse a mão aos amigos mais íntimos, até quase ao fim da vida. Por sua vez, José Veríssimo, que manteve com ele estreitas relações, registra, em suas reminiscências do amigo, que a frase de Merimée: ‘Lembra-te de desconfiar!’ estava sempre em seus lábios, assinalando-lhe, no mesmo artigo, ‘a preocupação, um tanto mórbida, de não ser enganado, ou de não se deixar enganar, empulhar’. Acresce que, homem de tez escura ou bronzeada, Machado de Assis se casara com mulher branca e, na expressão de D. Francisca de Basto Cordeiro, ‘muito branca’, e o que o colocava na mesma situação moral de Otelo ao lado de Desdêmona, expondo-se em consequência às farpas de um preconceito social ainda hoje tão irredutível em algumas partes do mundo. Tudo induz a crer que o tal ciúme era descabido. ‘A mulher de Machado de Assis – opina um escritor lusitano – senhora digníssima, mais velha do que ele cinco anos, nunca lhe deu pretexto para ciúmes. Mas Machado de Assis procedia com ela como se tivesse ciúmes, não por desconfiança mas exclusivismo’”. Eugénio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 181.

integralmente com a personagem em um sentimento opressivo e inelutável: o ciúme, agravado pelo excesso de timidez comum a ambos”⁷⁴⁰.

Assim como fizera na análise da obra de José de Alencar, quanto ao temperamento deste e da criação de um duplo em sua obra, conforme já mostrado, percebe-se que, em alguns momentos, Gomes força o traço para fundamentar a tese de que Bentinho também seria um duplo, funcionando como *alter-ego* de Machado. Justifica, assim, a presença ensimesmada da peça de Otelo no delírio imaginativo de Bentinho, que sai do teatro, contrariamente ao ato dramático, convencido da traição de Capitu.

Gomes buscava, porém, nas minúcias da vida do escritor, se relevante ou não, a suposta relação entre Machado e o personagem Otelo e, por conseguinte, o ciúme de sua mulher, embora logo o crítico adicionasse que o escritor era avesso à violência, fazendo mais gosto a um equilíbrio à maneira de Sthendal. Jean-Michel Massa estabelece aproximações parecidas, embora por fontes diversas. Segundo o crítico francês, em suas pesquisas descobriu que, em Portugal, Carolina namorou e foi cortejada por três poetas no Porto e teve poemas em sua homenagem (“Amor”, 1855, de Augusto Morais; “Por amor”, 1857, de Nogueira Lima; e “Sorrisos”, 1860, por J. Cândido Furtado”), todos publicados na revista *Grinalda*, conhecida no Brasil. Na esteira biográfica, Massa observa que, mais tarde, ao visitar o Brasil, é que ela conhece o escritor, amigo do irmão. O crítico francês aventava a possibilidade de que Machado soubesse disso e tivesse uma suscetibilidade exacerbada que faria com que, também, sofresse com ciúmes. O crítico francês faz, por sua vez, um paralelo disto com a obra *Dom Casmurro* e o ciúme de Machado:

Toda gente sabe que o ciúme é uma das raízes essenciais, uma das chaves da obra de Machado de Assis, de *Dom Casmurro* e de todos os outros romances, além de inúmeros contos. É evidente que nunca se sabe o que é ciúme para um homem ou para uma mulher. Para mim, Machado, que é uma sensibilidade, não digo doentia, mas uma sensibilidade muito profunda, deve ter sido ferido, cutucado por esse problema do ciúme. Uma leitura minuciosa, focalizando esse problema, pode explicar muita coisa... (MASSA, 2006, p. 465-6).

⁷⁴⁰ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 122.

Eugênio Gomes também fez análise nesse sentido, pois asseverou que, assim como a imaginação de Bentinho, a de Machado também era fértil, manifestada, inclusive, pelo ciúme exacerbado da esposa. Conforme mostramos, para o crítico, uma das provas disso seria que Machado de Assis tinha sempre aos lábios, segundo depoimento de Mário de Alencar, a assertiva “lembrar de sempre desconfiar”. Evidencia-se, portanto, as aproximações dos críticos, Gomes e Jean-Michel Massa, no que se refere a usar o dado biográfico para associar à psicologia do escritor. Ainda referente a informações da escritora Francisca de Basto Cordeiro⁷⁴¹, Gomes se prende ao entrelaçamento de escritor/personagem e registra em seu livro que não se deve confundir a personagem com seu criador, embora faça isso ao longo do seu estudo. O crítico reafirma o caráter memorialístico de *Dom Casmurro* e outros livros do romancista e usa, em sua abordagem, atribuições psicanalíticas, como complexos, para explicar autor e obra. A passagem abaixo reforça a rigidez da nota biográfica presente no estudo de Gomes.

E, não obstante, o romance *Dom Casmurro* tem todos os visos de um memorial disfarçado (tal qual as narrações de Brás Cubas e de Aires), através de cuja teia subjetiva o escritor foi imperceptivelmente traído desta ou daquela maneira, não obstante cautelosa vigilância sobre os seus próprios sentimentos pessoais. É claro que os dissimula principalmente através do *humour* e da ironia. E, conforme Jean-Claude Filloux, estas são as máscaras a que recorrem os indivíduos portadores de complexos de inferioridade, sob qualquer aspecto, como um instrumento de liberação psíquica [...] (GOMES, 1967, p. 183).

Portanto, o crítico tentou provar o ciúme exacerbado do personagem, por associação a um refluxo imaginativo também exacerbado. Percebe-se, no entanto, que o propósito maior de Gomes é comprovar a visada autobiográfica da obra do que propriamente defender, como observara no prefácio, *Capitu*. Isto porque Eugênio Gomes, em *O enigma de Capitu*, a todo o

⁷⁴¹ Francisca de Basto CORDEIRO, *Vultos que passaram...* Rio de Janeiro: Edições da Cultura Intelectual Feminina, 1944 *apud* Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 181.

momento, com transcrições de partes do livro, apresenta as relações dissimuladas do escritor com o que Gomes chama seu *alter-ego*, Bento Santiago.

4.10.5 Gomes e a análise das imagens como força de representação e expressão

Gomes tenta desvendar o enigma de Capitu. Para isso, retoma boa parte de seus métodos críticos, como delineamos. Um deles se refere à análise da obra sob a perspectiva da imagem, na qual o crítico rastreia, na linguagem de *Dom Casmurro*, o valor estético de suas figuras. Isto porque, para o crítico:

o mundo de representação revela as nossas tentativas de apreender a visão criadora do romancista através de imagens, metáforas e símbolos, entrelaçados em suas personagens, as quais, não obstante qualquer dissimulação através do texto, exprimem sentimentos e idéias do próprio autor (GOMES, 1967, p. xv).

Ou seja, o crítico entremeia, àquele estudo das imagens, relações com o pensamento do romancista, enveredando, com isso, para uma crítica biográfica. Para Gomes, essencial era ver o que havia na obra do escritor e que revelasse um tanto deste.

O enigma de Capitu é quase todo um estudo dessas representações, das metáforas deliberadamente escolhidas pelo romancista para que o leitor se debruçasse nos indícios, nas pistas que ele dava para provar que a substância da obra, sustentada por uma ambiguidade, poderia ser revelada pelo estudo de suas imagens. Inúmeros são os exemplos em todo o estudo, mas Gomes instaura um capítulo denominado “O quadro axiológico”, no qual explica algumas atitudes do narrador-personagem pelo universo daquela representação na obra. Vale à pena perfilar esse modo de fazer crítico de Gomes que sintetiza, nesta sua última publicação, diversas análises estéticas apresentadas em várias de suas obras, ao longo deste trabalho.

Primeiramente, Gomes articula a utilização das imagens no romance a um plano mais denso para a compreensão do universo no qual estava inserido o mundo físico e,

principalmente, psicológico, do personagem: “As representações do romance *Dom Casmurro*, através de imagens, metáforas e símbolos, sob os seus múltiplos aspectos, deixam evidenciado que a mórbida emotividade de Bentinho prende-se a um entrechoque de valores e contravalores” (GOMES, 1967, p. 157).

Após isto, apresenta um quadro indicador daquelas representações:

	Valor	Contravalor
A mãe	Candidez	Coação
Capitu	Desejo	Ciúme
A Casa	Firmeza	Alheamento
A Adolescência	Euforia	Efemeridade
A Velhice	Paz	Tédio
A Religião	Arrimo	Interdição
A Música	Enlevo	Fuga
A Imaginação	Força	Excesso
A Água	Atração	Perfídia

Desta maneira, trabalhando com os elementos intrínsecos da obra, relaciona-os, neste sentido da imagem, àquele fundo psicológico, destacando a forma como o predomínio de aspectos relacionados à feminilidade, e que permeiam a narrativa, explica as atitudes do personagem.

Note-se a preponderância da feminilidade nessa terminologia, aliás, em concordância com o destino de Bentinho. Primeiro, a mãe, que lhe fixou a carreira *ab ovo*; depois, Capitu, que, segundo confessa no capítulo XXXI, era mais mulher do que ele era homem. E, já noutro plano, a ascendência de Escobar. O domínio do matriarcado, sob que viveu, explica a inibição psicológica responsável por sua frustração. Uma timidez congênita (a do ‘filho submisso’, na célebre definição de Capistrano de Abreu sobre a sociedade brasileira patriarcal) predispunha-o a um solipsismo estéril, em cujos desvãos frondejava assustadoramente como uma planta maldita (GOMES, 1967, p. 157).

Ainda diante de uma análise estética, a metáfora “olhos de ressaca” é especialmente trabalhada pelo crítico. No quadro representado, destaca-se a simbologia da água como

elemento de atração e perfídia, assim como os olhos de Capitu, que atraíam Bentinho e também o tragavam, como o mar, para as mais profundas catástrofes. Gomes associa a metáfora “olhos de ressaca” ao que ele chama realidade-oscilante do romance que dá a dubiedade significativa que põe em xeque a acusação de Bentinho. Ou seja, ao mesmo tempo que traria a dissimulação da mulher, também instauraria o subjetivismo unilateral e tendencioso do narrador presente em toda a narrativa: “por esse modo, Capitu é submetida a um processo sagacíssimo de despersonalização, que duplica os atrativos da mulher, incorporando-a, simultaneamente com o mar, ao mito do Eterno Feminino”⁷⁴².

4.10.5.1 Crítica comparatista

Em *O enigma de Capitu* há não apenas a “análise de certas correspondências entre a narrativa em foco e outros escritos do romancista, evidenciando a identificação deste, sob vários aspectos [...]” (p. xiv-xv), como também o comparatismo segue a linha já realizada por Gomes sobre as influências do romancista com a tradição europeia. Como já indicamos, a busca de fontes ocupou boa parte da dedicação de Gomes à obra de Machado de Assis, principalmente, como vimos em *Espelho contra espelho*, referente a sua articulação à literatura inglesa. Mesmo diante de críticas como as de Otto Maria Carpeaux sobre os problemas de perscrutar influências inexistentes, muitas vezes confundidas com reminiscências de leitura, Gomes não cederá às pressões e mantivera-se na linha comparatista. Ele foi um dos precursores em estudos de influências de fontes europeias em obras de escritores brasileiros e, se àquela época, críticas quanto a isto surgiram, o que se pode perceber é que resquícios ainda estão presentes em estudos atuais, inclusive em análises sobre Machado de Assis. Uma delas, publicada na revista *Teresa*⁷⁴³, discute a ausência de estudos que

⁷⁴² Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 102.

⁷⁴³ Eugênio Vinci de MORAES, “Que reino é esse?” *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 252-67.

rastreiem algumas influências europeias naquele escritor⁷⁴⁴ e que “ainda são muito acanhadas as pesquisas sobre as fontes italianas na obra de Machado de Assis”. No ensaio do autor deste comentário, coincidentemente homônimo do crítico, Eugênio de Moraes, observamos ainda o uso de categorias das décadas de 1930 e 1940, como empréstimos, fonte, influência.

No que se refere aos estudos dos empréstimos literários em geral, com exceção dos franceses, há poucas pesquisas sistemáticas ou continuadas. Só para dar dois exemplos de lacunas importantes nessa área, faltam estudos mais abrangentes sobre a presença de Shakespeare e Goethe na obra machadiana. Em que pesem os estudos de Eugênio Gomes e Helen Caldwell, a análise da presença do escritor inglês na obra de Machado ainda é bem reduzida em relação à sua importância. Goethe é um caso mais dramático, quase não há estudos sobre o assunto (MORAES, 2006, p. 253).

Percebe-se, com isso, que alguns estudos recentes que tratam de literatura comparada não apenas seguem essa trilha, mas também não deixam de fazer referências ao trabalho de Gomes sobre os empréstimos literários. Neste sentido, por exemplo, assim como o crítico baiano, Eugênio Moraes indica, em um ensaio, a pretensão de abordar “o empréstimo não como mera atualização, mas como apropriação pela obra de chegada, cujo processo é devedor de razões localistas”⁷⁴⁵. A questão, entretanto, é complexa. No início deste trabalho, perguntamo-nos por que Eugênio Gomes parecia pairar em um limbo, com certa indiferença da crítica que estuda Machado de Assis e outros escritores contemplados pelo analista baiano. Entretanto, aquela utilização, hoje, das mesmas categorias desse crítico, e agora já defasadas, também deve ser pensada com mais cuidado, para não se cair nas armadilhas do ontem, sem exame profundo. Tanto no que diz respeito ao emprego de influências, quanto no uso de biografismo de maneira nada singular.

⁷⁴⁴ Dos poucos estudos sobre fontes italianas em Machado de Assis, Eugênio Moraes cita o ensaio de Otto Maria Carpeaux, “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis”, os de Edoardo Bizzari, *Machado de Assis e a Itália* e *Machado de Assis e Dante*, bem como o que ele chama de análises parciais de autores italianos como Leopardi e Maquiavel em estudos de Alfredo Bosi e Alcides Vilaça. Eugênio Vinci de MORAES, “Que reino é esse?” *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 252.

⁷⁴⁵ Eugênio Vinci de MORAES, “Que reino é esse?” *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 254.

Precisamos, sim, captar algo que “destoa um pouco de alguns lugares-comuns que ainda hoje delineiam parcialmente a silhueta machadiana”⁷⁴⁶. Se na época de Gomes seu estudo tinha, para alguns, algo que fugia ao clichê; caso hoje seja utilizado, tem aspecto de desusado, de obsoleto. Ravel Paz⁷⁴⁷ questiona a crítica que fixou, por exemplo, o quadro traçado por Lúcia Miguel-Pereira sobre a imagem de Machado de Assis⁷⁴⁸ e remata:

Melhor seria, simplesmente, nos perguntarmos por que parte da crítica e, sobretudo, o cânone didático insistem em repetir as lições de um velho alfinete conformista e de certo ‘professor de melancolia’ numa obra de sentidos tão errantes... E quanto ao baile? E quanto a mão que costura como quem baila? (PAZ, 2006, p. 141).

Assim como fizera em *Shakespeare no Brasil*, em *O enigma de Capitu* um ou outro escritor europeu é associado ao tema ou estrutura. Desde o seu livro sobre as influências inglesas em Machado de Assis, Gomes destacaria as apropriações do romancista, mas aliviando o peso da categoria do débito, da cópia. Segundo o crítico, as especiarias poderiam até ser de fora, mas o molho tinha o gosto da terra devido à originalidade do escritor. No ensaio, percebe-se uma síntese desse trabalho com as fontes literárias:

Entre as novas especiarias que Machado de Assis trouxe para o “molho” do romance, desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, produz o mais esquisito efeito o espírito anedótico. E nisso influiu até certo ponto a nova chispa que a chalaça portuguesa ganhara, por último, com as francesias de Eça de Queirós, simultaneamente com o *humour* retórico de Sterne, colhido a princípio em Garret e o traço caricatural à Dickens. Acrescente-se a impregnação francesa que habilitaria José Veríssimo a dar-lhe o epíteto de Merimée (GOMES, 1967, p. 15).

⁷⁴⁶ Ravel Giordano PAZ, “De pontos, linhas e fugas”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 141.

⁷⁴⁷ Ravel Giordano PAZ, “De pontos, linhas e fugas”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 141.

⁷⁴⁸ “Por exemplo, a visão de um escritor hostil à vida e aos homens, visão que, embora de origem não menos literária – o casmurro, a idéia fixa, as rabugens de pessimismo –, Lúcia Miguel-Pereira fixou numa espécie de arquétipo *biográfico*: o pequeno José Maria indo para a cidade, num barco, alheio à natureza, os olhos enfiados num livro...”. Ravel Giordano PAZ, “De pontos, linhas e fugas”, *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 141.

Daquela “impregnação francesa”, Balzac e Zola são citados no livro em questão. Ao analisar, por exemplo, a expressão “olhos de ressaca”, aqueles, e Dickens também, figuram como autores de uma tradição que Machado faz uso e se insere. Gomes acredita ser aquela expressão não apenas uma metáfora poética, mas um pensamento científico ligado à teoria fisionômica de Lavater, ao qual muito da ficção francesa se impregnara. Assim, a correspondência de qualquer traço de animal ou da natureza ao ente humano teria tido repercussão em escritores como Balzac, Zola, Dickens. E a simbologia dos olhos das mulheres neste último e em Balzac teria, segundo Gomes, influenciado o escritor brasileiro: “E não há dúvida que *Dom Casmurro* é o romance machadiano que revela mais pronunciada impregnação dickensiana [...]. Em regra, o romancista limitava-se a reproduzir as mesmas imagens e metáforas de encantamento lírico disseminadas pela literatura tradicional”⁷⁴⁹.

De Zola, já no final de seu livro, em que o crítico aponta os indícios de que Capitu poderia ser inocente, ele traz a obra *Madelleine Féral* para mostrar a contaminação das teorias científicas em obras literárias nas explicações de semelhanças de cunho fisiológico⁷⁵⁰. Assim, entraria o aspecto psicofisiológico. Devido às similaridades da desconfiança do personagem, Gomes discute algumas coincidências entre Machado e a obra do francês⁷⁵¹. O crítico também indica a influência germânica, mais particularmente do *Fausto*, de Goethe, em *Dom Casmurro*. É fato que várias são as referências diretas na obra, mas o crítico aponta aquela como elemento do fantasma do tempo: “As formas vagas da imaginação, esboçando coisas

⁷⁴⁹ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 99.

⁷⁵⁰ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p.165-176.

⁷⁵¹ “Sem haver notado – pelo menos não o revela – os pontos de contato existentes entre o romance de Zola e o *Dom Casmurro*, em seus comentários sobre a concepção hereditária neste último, um professor brasileiro de biologia aplicada advertiu: ‘Quem o ler, e voltar ao velho Zola, terá piedade da triste figura que farão, ao pé daquele, os romances, nos quais Zola explorou, como tese, a fatalidade hereditária. Que ignorância ou falta de intuição, do mestre francês, por exemplo, em *La Bête Humaine* que é uma história biologicamente errada, porquanto aquele ‘caso’ de hereditariedade é inteiramente falso, insustentável.’ Não obstante essa opinião, aliás extraliterária, mais seduzido pelo rendimento estético do que pelo aspecto científico do problema, Machado de Assis admitia aquele gênero de impregnação, a semelhança de Ezequiel com Escobar, por menor que fosse, era simplesmente mimético ou casual, como Capitu assegura ao marido, subtraindo-se a pecha de adúltera. Seria esse em definitivo o pensamento do romancista brasileiro? Parece que sim e se a dúvida ainda subsiste é por efeito da sutileza intencional de sua arte”. Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 176.

que a memória não consegue fixar, equipara-as Machado de Assis às sombras, declaradamente oriundas de Goethe”⁷⁵².

Além desses escritores, Gomes não apenas retoma a influência de Sterne na obra machadiana, como acrescenta teóricos como Locke: “[...] Machado ainda teve a que decorrer da contaminadora influência de Sterne, cujas atrevidas inovações em retórica aplicada à forma romanesca vinculam-se, por sua vez, à teoria de Locke, que atribui à sensação a maioria das idéias”⁷⁵³. Assim, aproveita-se do trabalho das personificações, principalmente no que diz respeito a designar membros ou partes do corpo humano como se fossem pessoas, a fim de mostrar que esse processo, detectado por Gomes no romance, advém de “uma tendência a intelectualização, que traz visivelmente a eiva do *humor* especioso de Sterne, pelo qual, segundo a conveniência do momento do processo artístico, as idéias e as sensações se fundem ou marcham separadamente”⁷⁵⁴. E é a partir do aspecto das sensações, colhido primeiramente em Locke e, em seguida, em Gustave Lanson, que Gomes caminha para a análise de que, naquela obra, “as idéias são sensações transformadas”,⁷⁵⁵ e que perpetraram todas as atitudes e dubiedades da sensibilidade de Bento Santiago.

4.10.5.2 Crítica estilística

No livro em questão, Gomes não só discute o estilo de Machado de Assis, como trabalha com uma crítica em que permeia o estilístico. Pontuando cada parte, exemplificando cada identificação, Gomes traz em seu estudo estilístico elementos da narrativa de Machado como o espírito anedótico, os aforismos, o entrelaçado jogo de gêneros de toda sorte, como o mitológico, o bíblico, o abstrato, o épico, o contábil e o forense.⁷⁵⁶ Um por um Gomes seleciona e transcreve trechos exemplificadores, mas sintetiza, no final dessa parte –

⁷⁵² Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 61.

⁷⁵³ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 31.

⁷⁵⁴ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 31.

⁷⁵⁵ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 31.

⁷⁵⁶ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 23-4.

“Variações paródicas” –, as predominâncias e observa, como sempre, o caráter autobiográfico, inclusive, no uso de um estilo que resvala o valor aritmético:

Durante o período em que escreveu *Dom Casmurro*, Machado de Assis, através de suas crônicas, recorria frequentemente à Bíblia e a Homero, mas as Escrituras Sagradas se refletem mais nesse romance, onde, por outro lado, as sugestões do gênero dramático prevalecem francamente sobre o épico. Dir-se-á que o pseudo-autor, embora não querendo ser padre, deixara-se impregnar voluptuosamente dos textos bíblicos e eclesiásticos. Mas qual! Em suas crônicas, o romancista usava e abusava desses mesmos textos simplesmente “por amor da estética”, como declara numa delas, quando esteve em elaboração a história de Bentinho.

Quanto às imagens e metáforas aritméticas não será desarrazoado atribuí-las, até certo ponto, à experiência burocrática do escritor, que exerceu funções de chefia pertinentes a comércio e contabilidade [...] (GOMES, 1967, p. 24-5).

Quanto à linguagem, Gomes registra que a narração apresenta, além das formas dialogais, o uso de um recurso expressional afetivo que dá curso livre ao coloquialismo⁷⁵⁷. Seja nos diminutivos, seja nas toadas do vendedor, o caráter de reminiscência será ali enfeixado, o que, segundo o crítico, relaciona-se, por sua vez, à reminiscência do escritor. O refinado jogo de palavras daria a medida, continua Gomes, dos vários gêneros estilísticos e de uma linguagem vária. Valendo-se da análise da linguagem, o crítico debruça-se sobre a obra para apontar diversos elementos exemplificadores daquela, seja coloquial, seja com “fino labor”, e transcreve passagens da obra para essa identificação:

Embora recorrendo frequentemente às formas dialogais, que pedem a simplicidade da linguagem coloquial, o romancista mostra-se sobretudo absorvido pelo fino labor do pensamento aforístico, sem deixar de ceder constantemente, e até por efeito desse mesmo labor, a certos jogos de palavras e idéias que, assim, ou assado, tendem a se incorporar à tradição oral. Eis alguns exemplos de sua fina e lúcida elocução;

Jogos de palavras: “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (Cap. II) [...].

⁷⁵⁷ Eugênio GOMES, *O enigma de Capitu*, 1967, p. 8.

Trocadilhos: “[...] A mãe de Capitu falecera, o pai aposentara-se no mesmo cargo em que quis dar demissão da vida (Cap. XCVIII) [...]”

Repetição: “Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira (Cap. XII) [...]” (GOMES, 1967, p. 8-9).

Este trecho é um exemplo de vários que permeiam *O enigma de Capitu*, com as ‘figuras’ e os ‘tropos’ típicos de uma abordagem estilística. Assim Gomes demonstra ora a ênfase no estudo do personagem literário para detectar, por exemplo, a astúcia do narrador desejoso de provar a traição de Capitu, ou a própria personalidade movediça; ora o procedimento comparativo para revelar as aproximações de Bentinho com a vida do escritor. Na verdade, esse estudo crítico de Gomes privilegia, de certo modo, a narrativa segundo elementos do ponto de vista do personagem-narrador, Bento Santiago, para provar a tese de que a ambiguidade, sendo fator preponderante para aquele que viveu de maneira tão incisiva a história, deve ser levada em conta e mais a favor da acusada, Capitu.

Diante, portanto, dos trechos aqui registrados ao longo do estudo de *O enigma de Capitu*, percebemos que, mesmo na fase derradeira de sua produção crítica, já pelo final da década de 1960, Gomes mantinha-se fiel tanto a um fazer crítico pautado no estudo e na análise dos elementos estilísticos, quanto na imagem do escritor, ainda sob os auspícios de uma crítica biográfica aos moldes de um Saint-Beuve. Ou ainda, mais tarde, uma noção da obra sob a perspectiva de um todo, no qual se encontra o espírito do criador, que dá a liga a sua estrutura interna, noção esta dentro do método do filólogo alemão Leo Spitzer. Não podemos esquecer, ainda, os desdobramentos dados pelo crítico a sua análise, nos quais, de entremeio, se percebem fatores psicanalíticos.

Gomes adota, assim, variados recursos que dão à obra do crítico uma ideia de mosaico, pois potencializam diversas peças com a exploração de possibilidades estilísticas ou artísticas da linguagem. Para o encaixe de tais peças, ele faz incursões pelas fontes literárias, com cotejos de obras e enfoque na temática, com a finalidade de dar uma interpretação sistematizada. Na busca deste sentido para a obra, Gomes exclui de suas peças aquelas que,

para ele, deformariam a obra ou a análise crítica, retirando-se, portanto, de seu campo de auferição, os fatores extraliterários que se relacionem, principalmente, à história e/ou à política. Com isso, busca as pistas na condição interna que a obra lhe fornece ou no que o escritor tenha possibilitado seguir.

Há um tanto, neste caso, e novamente, da impregnação das ideias de Leo Spitzer, no tratamento da obra, de maneira imanente, dentro de suas próprias categorias, sem buscar aspectos exteriores a ela. Estes apenas são aproveitados para mostrar os descaminhos de um escritor que tenha trabalhado sob estes auspícios ou para provar os defeitos de críticas que porventura deem investidas nestes campos. Lembremos, por exemplo, a ressalva que Gomes fizera aos poetas românticos ingleses, em *O Romantismo inglês*, para demonstrar que aqueles preocupados com a elaboração de uma poesia puramente subjetiva e estética ficaram para a posteridade em relação aos que se destinaram a tratar, na obra literária, sobre a sociedade e a política.

Assim, entre a 'prata de casa' e o espelho estrangeiro, Gomes faz as suas mediações possíveis, articulando seus polimentos críticos na esfera da obra literária autônoma, gastando as produções nacionais e, ao mesmo tempo, expondo-as a um espelho, cujo reflexo é o inglês.

CONCLUSÃO

O estudo do conjunto da obra de Eugênio Gomes revela uma situação ímpar: controverso ou não, como crítico ele aplicou, em sua época, métodos de análise inovadores; discutível ou não, como poeta elaborou um livro considerado introdutor do modernismo na Bahia.

Confrontamo-nos, nas raras referências ao movimento modernista no Estado, com indicações apenas do *regionalismo de 30* ou ainda com algumas abordagens precipitadas sobre uma passividade e um caráter retrógrado da arte literária baiana na década de 1920. Isto talvez seja explicado por, no geral, a nossa História Literária tomar por base apenas a noção do grupo ligado ao *tradicionalismo dinâmico*. Mesmo diante do sentido mais reformador do que propriamente revolucionário dessa noção, o historiador da literatura precisa debruçar-se sobre as condições peculiares daquele espaço e, desta maneira, averiguar as diferenciações ocorridas quanto ao modernismo baiano frente a outros locais e, ainda, os motivos da distinção. Além disso, o discurso sobre o marasmo na literatura baiana pode ser contestado por uma simples análise da movimentação da arte em Salvador: havia outros grupos assumidamente modernistas – com feições diferentes daquele tradicionalista dinâmico – que debatiam ativamente sobre as mudanças literárias no Brasil. Dos grupos que ali despontavam, existiam tanto poetas que transitavam sem definição de rumos, quanto os que já apresentavam obras em prosa e em verso com marcas de inventividade e temáticas próximas às propostas modernistas aplicadas em outras partes do país.

A busca, portanto, de explicações mais consistentes sobre o estudo da produção literária baiana permite remover o tom de generalização daquele discurso, no qual deixa entrever noções preconceituosas, tais como “*literatura de cafuné, dócil, sonolenta,*

doméstica”⁷⁵⁸. Como imaginar a Bahia como um espaço envolto em névoas de um passado adormecido? Como julgar a sua produção como uma literatura estanque se a nossa documentação é que sofre o marasmo do descaso de estudiosos e autoridades? Reiteramos, portanto, a necessidade de levantar o estado da dúvida e questionar as acepções pejorativas e descuidadas que tomaram corpo no início do século XX e que prevalecem ainda nas críticas atuais no que concerne ao movimento modernista no Estado. Como asseverou Telê Porto Ancona, “*nossa crítica não pode se dar ao luxo europeu da interpretação pura enquanto nossa documentação estiver arqueologicamente sepultada*”⁷⁵⁹. Deste modo, o ato de se debruçar sobre as fontes, em arquivos, permite questionar, com critérios mais palpáveis, aquelas acepções sobre o movimento que a crítica avoluma sem investigações plausíveis. Além disso, possibilita recuperar de esquecimentos injustificáveis figuras que, como Eugênio Gomes, há muito tempo se encontram no limbo literário.

O estudo de *Moema* e de produções poéticas ainda dispersas de Eugênio Gomes permite conhecer a paisagem artística e as condições históricas da Bahia de 1920. Aquela obra apresenta o diálogo com as fontes da tradição, o heroísmo do povo primevo, mas o poeta não resolve o impasse de releitura inovadora, pois, embora ensaie versos com uma linguagem coloquial, ainda subsiste a submissão aos modelos dominantes. Em *Moema* também se dissolve o conflito, como na *Iracema* alencariana: a tensão, quando existe, dilue-se pela mirada pacificadora, tal como percebemos na democracia racial de Gilberto Freyre. Não há subversões, mas a visibilidade de um “modernismo da ordem”, regido por um discurso conservador.

São nestas análises que podemos entender inicialmente a visão de Eugênio Gomes sobre a arte e que sinaliza a sociedade na qual estava inserido. Torna-se notória na sua obra poética a relevância desses aspectos, com a valorização do elemento tradicional e da pseudo-mudança. Essa linhagem intelectual tomaria uma feição autoritária não apenas no plano artístico: desdobraria, mais tarde, para uma proposta de nacionalismo arriscado, perceptível

⁷⁵⁸ Cf. João Carlos Teixeira GOMES. Presença do Modernismo na Bahia. In: *Camões Contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p.165-98.

⁷⁵⁹ Telê Porto Ancona LOPEZ. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

em Oliveira Viana e em Plínio Salgado⁷⁶⁰. Esta seiva tinha a sua substância assentada naquela valorização dos elementos da tradição, do caminho ordeiro e da consolidação das instituições, com o controle do Estado de uma maneira equivocada por anuir um caminho de autoritarismo.

Ressalvando as devidas proporções, assim como *Macunaíma* servira aos propósitos antropofágicos de Oswald de Andrade, a *Moema* de Eugênio Gomes serviu de livro-propaganda do *tradicionalismo dinâmico* e, conforme apontamos, de fato toda a sua feição temática e estética revelava uma tentativa de renovação. Buscava-se uma releitura de um tema da tradição, com usos pontuais de uma linguagem próxima à popular. Mas esta era traída pela voz hierarquizante que se mostrava com vigor nos poemas – interferindo nos vocábulos da fala do negro, na história da indígena – e impedia a mudança plena nos moldes que se pregava. O contingente e o cotidiano, como as lavadeiras à beira do rio, apareciam como quadros fixos, sem movimentos, cristalizados pela linguagem rebuscada. Enfim, uma pretensa tentativa de mudança, na qual a intenção de inaugurar uma arte modernista se perdia nos desvãos de um pensamento aristocratizante e os elementos tradicionais não eram revigorados pela ausência de inventividade linguística.

Assim, a articulação das linguagens não se realiza de maneira inovadora porque a proposição de tratar de figuras populares ou indígenas não se firma autêntica; mostra-se inábil pela presença de um falar que serve apenas como realce de demonstração do vigor do espaço de elocução culta do poeta. Embora o divulgador do *tradicionalismo dinâmico*, Carlos Chiacchio, exprobe, como vimos neste trabalho, o “macaquear” do homem rústico pelos escritores regionalistas, o que se percebe é que, na prática de seu grupo, mantém-se tal fórmula, ou se mesclam duas linguagens. Com isto, evidencia-se a norma como distinção de poder do intelectual. Antonio Candido ilustra muito bem essa dualidade e esse impasse de

⁷⁶⁰ “O jornal baiano *A Tarde* [19 de jan. 1928], por exemplo, ao publicar uma carta de Menotti Del Picchia [“A nova missão”] dirigida a Cassiano Ricardo e a Plínio Salgado, revela o interesse da intelectualidade da Bahia para interpretações de uma nacionalidade. [...] tinha o objetivo, comum aos modernistas não só da Bahia, da ‘*formação de uma vasta consciência nacionalista*’, com elementos ‘*capazes de dar uma fisionomia aos nossos processos de vida e de trabalho, à nossa estrutura político-jurídica, às nossas tendências, à nossa língua* [...]’”. Monalisa Valente FERREIRA, *Luva de brocado e chita: modernismo baiano na revista A Luva*. [Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária], Campinas, Unicamp, 2004.

escritores ligados ao regionalismo no registro da linguagem demarcada. O exemplo é anterior ao movimento, com Coelho Neto, mas pode ser aplicada à obra poética de Eugênio Gomes:

O Regionalismo de Coelho Neto [...] mostra a dualidade estilística predominante entre os regionalistas, que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos do discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto fônico da linguagem do homem rústico. [...] como se [Coelho Neto] quisesse marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem. [...] porque na verdade o procedimento exemplificado com o texto de Coelho Neto [do livro *Sertões*] é uma técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor, que quer ficar com o requinte gramatical e acadêmico, e confinar o personagem rústico, por meio de um ridículo patuá pseudo-realista, no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem da cidade⁷⁶¹.

Inserida no rol de produção modernista, *Moema* está em devida consonância ao discurso tradicionalista dinâmico, ou seja, apresenta um caráter reformador, uma mudança aparente, encoberta pelo desejo de permanência dos elementos, sejam eles sociais, sejam literários. Faltava à obra, não apenas de Gomes, mas de outros tradicionalistas dinâmicos, aquilo que Antonio Candido fornece notariamente em sua análise, desta vez sobre Mário de Andrade: a reconciliação “com o mundo concreto, reorganizando a sensibilidade por meio de um novo sistema de imagens, diretamente anotadas”⁷⁶².

A vasta produção crítica de Eugênio Gomes apresenta elementos elucidadores de obras sobre escritores da tradição literária brasileira e de clássicos europeus. Entre a prata de casa e o espelho estrangeiro é que se instaura a sua interpretação, geralmente pautada em métodos diversificados e, destes, destacam-se o comparatismo e o *new criticism*. A censura de seus coetâneos recairia para a obra crítica, tanto no que diz respeito ao fato de ele buscar categorias

⁷⁶¹ Antonio CANDIDO, “Literatura e a formação do homem”, In: Vinícius DANTAS (org.), *Textos de intervenção*, São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 88-9.

⁷⁶² Antonio CANDIDO, “Discurso num congresso de poetas”, In: Vinícius DANTAS (org.), *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002, p. 164-5.

de créditos e débitos literários em um autor como Machado de Assis, quanto por pensar – e defender – a literatura autônoma, independente de fatores externos a ela, dentro da perspectiva de crítica estética.

Entretanto, apesar dos percalços metodológicos, o seu estudo, comparatista ou não, teve seu lugar na crítica literária brasileira e, como afirmaria Alfredo Bosi: “Os estudos comparatistas devem a Eugênio Gomes alguns achados de valor: foi o estudioso baiano o primeiro a detectar com precisão fontes inglesas em vários escritores nossos, rastreando-as com especial atenção na obra de Machado (*Espelho contra espelho*). Coligiu seus melhores ensaios em *Prata de Casa, Visões e Revisões e Aspectos do Romance Brasileiro*”⁷⁶³.

Relevante destacar que Eugênio Gomes não se rendeu às pressões dos intelectuais para que se posicionasse de maneira direta frente às questões prementes de seu tempo e de sua sociedade. Para este crítico baiano, o seu papel como intelectual, como crítico literário, deveria estar dissociado de elementos externos e a isso ele foi fiel até a fase derradeira de suas atividades. Não se posicionar abertamente, fosse por ocupar cargos públicos indicados por políticos notoriamente de direita, fosse por não acreditar em sectarismos, correspondia a uma opção que ele, mesmo sob pressão, manteve. E, como ele mesmo afirmava, os seus estudos na literatura diziam por si mesmos.

Podemos alinhar Eugênio Gomes a um sistema literário, iniciado com uma filiação a Sílvio Romero que, posteriormente, ele criticaria em suas influências inglesas em Machado de Assis. Embora defensor de um estudo da obra pelo fator estético, tal como Gomes o faria mais tarde, o sergipano enveredara, na prática, para dados biográficos e uma crítica com o intuito claro de macular a imagem e a obra do escritor fluminense. Em seu ensaio sobre Manuel Bandeira, Gomes seguiria o mesmo procedimento, apontando o que ele considerava defeitos e ironizando o conjunto da obra de Bandeira, com o objetivo de desvinculá-lo do modernismo que, segundo ele, alguns desavisados apressaram a atribuir ao poeta. O crédito de Gomes é que esse era o primeiro ensaio crítico e talvez visasse sobressair a expensas de uma crítica

⁷⁶³ Alfredo BOSI, *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972, p. 542.

ferina. Posteriormente não se perceberia a precipitação que marcara o texto sobre Bandeira e a obra crítica do baiano seria geralmente caracterizada como sóbria, amena, impessoal.

Outra aproximação com a qual podemos alinhar Gomes a uma tradição literária advinda de Sílvio Romero refere-se à aplicação de estudos comparatistas. Sílvio Romero aplicara o comparatismo de maneira difusa ao tratar sobre Émile Zola. Afrânio Peixoto, no que se refere ao Pré-Romantismo, também enveredara por esse caminho. Entretanto, não há como negar a antecipação de Eugênio Gomes na feitura de um trabalho crítico mais elaborado e minucioso no rastreamento das fontes. Ele cotejava, com vagar, a obra comparada, utilizando-se de processos metodológicos advindos, primeiramente, de procedimentos de Wellek e Tieghem e, posteriormente, de T. S. Eliot e I. A. Richards. Gomes procurava aplicar seus conhecimentos nos estudos sobre Machado de Assis e ele foi, segundo Candido, “o comparatista propriamente dito na crítica literária”.

No ensaio sobre Bandeira, publicado em 1927, não podemos deixar de notar que ali ele já exercia o comparatismo, aprimorado depois em seus estudos sobre Machado de Assis e as influências inglesas. Claro que a alusão a escritores estrangeiros em obras críticas sempre existiu desde os primórdios da crítica no Brasil, como pontuou Antonio Candido. Mas o trabalho metódico com os textos cotejados, a busca de elementos paralelos entre as obras e o não indicar como negativas as sugestões apropriadas pela chamada “literatura-receptora”, contrariamente à atitude de Agripino Grieco, foram bem matizados por Eugênio Gomes.

Os métodos escolhidos, a eleição de determinados procedimentos, o *corpus* teórico no qual se apoiava marcam uma preocupação, por parte de Gomes, pela obra por si mesma. Ele debruçava-se sobre ela na busca de pormenores que pudessem associá-la a uma tradição literária. Geralmente se detinha na influência europeia sobre escritores brasileiros. O crítico realizava um estudo aprofundado de elementos intrínsecos das obras destes e apontava trechos reveladores da possível influência. Apesar das muitas resistências a seu método, Gomes firmou-se como crítico que leu de maneira singular obras literárias e revelou ao público nuances destas antes despercebidas. Tanto em Machado de Assis, quanto em Castro Alves ou mesmo em Adelino de Magalhães – este considerado por ele como escritor de vanguarda

comparado a James Joyce –, Gomes apontaria dados iluminadores. Tais dados seriam, em maior ou menor grau, desdobrados em estudos de outros críticos, como Alcides Villaça, Jean-Michel Massa, John Gledson, Roberto Schwarz, embora sob ângulos diversos.

O que vale destacar é que, embora exista um esquecimento do trabalho crítico de Eugênio Gomes, depois de décadas sem referências relevantes a este, estudos recentes têm estabelecido diálogos com a sua crítica, apesar de ainda muito timidamente. Essas menções aos estudos dele se dão ora com a ampliação de certos pontos que Gomes não desenvolveu, ora com retomadas de suas leituras, no intuito de revisão de métodos e procedimentos que ele tenha utilizado. Mesmo com uma leitura eminentemente voltada para a obra em si, o ensaio sobre os personagens artistas em romances e contos machadianos apresenta pontos que, sendo desdobrados para outra leitura com articulação de fatores históricos, enriqueceria a análise. Isso, entretanto, Gomes preferia desprezar, mas o critério que escolheu ele fez bem: mostrar o movimento estético de uma galeria de artistas medíocres que figuram na obra machadiana, aqueles ansiosos pela glória e decepcionados por ter um público que eles consideravam aquém a sua arte.

Em *O Enigma de Capitu*, mesmo sob a perspectiva vaga de se provar a inocência da personagem frente a um narrador, segundo Gomes, perturbado e com imaginação exacerbada, este crítico apresentou, a partir da leitura do livro como obra literária autônoma, novidades no campo da representação da linguagem e no estudo das imagens, como, por exemplo, a recorrência de termos associados à água. *O Enigma de Capitu* seria o último trabalho de Eugênio Gomes sobre um autor que ele dedicara-se com empenho em seu percurso crítico. Nesse estudo, o analista apresentaria todos os procedimentos críticos utilizados ao longo de sua carreira, inclusive retomando bases do início desta, como o biografismo e o temperamento do autor. Os estudos de Gomes sobre o mestre fluminense elucidaram, independentemente de um viés equivocado ou não, pormenores, alusões paralelas das obras que, muitas vezes, passavam despercebidas pelo leitor comum. Estes estudos tiveram ressonância em cursos de Letras, basicamente em redutos onde Afrânio Coutinho e ele tiveram maior influência em seus métodos para análise de obras: Rio de Janeiro e Bahia. Àqueles críticos eram franqueados

acessos a diversas conferências da Academia de Letras da Bahia e da Universidade da Bahia, muitas delas publicadas em livros, como *Aspectos do romance brasileiro* e *Ensaaios*.

O trabalho minucioso de Gomes, em sua atividade crítica, tanto referente a Shakespeare, quanto aos escritores brasileiros, pôde ser averiguado em intermediações de estudo genético. Em *O Ateneu*, por exemplo, a sua reinterpretação do signo temporal a partir da descoberta do manuscrito de Raul Pompéia, na Biblioteca Nacional, foi significativa no sentido de elucidar questões decorrentes à relevância daquele signo nas atitudes do narrador. Além disso, os destaques ilustrativos de espaço e de imagem nas obras de Castro Alves e de Álvares de Azevedo, mediante o uso de manuscritos, permitiriam também releituras iluminadoras da produção desses escritores. Gomes também indicou o caminho de transição de escritores como Aluísio Azevedo, Luís Jardim e Lima Barreto, em estudo pormenorizado das obras destes, com preocupações evidentes com as fontes pesquisadas. Enfim, o crítico possibilitou interpretações consistentes sobre autores estrangeiros e brasileiros, embora ocorressem algumas impropriedades de análise temática, incorrendo, por vezes, em superficialidades do enredo, como a análise sobre o sentido social da obra de Lima Barreto.

O quê dizer, enfim, da figura desse intelectual ou da sociedade na qual estava inserido? Retomando a questão inicial dessa pesquisa, desvendar o enigma de Eugênio Gomes só seria possível com o estudo minucioso de seu exercício intelectual à época em que produziu uma vasta obra crítica para, assim, entendermos que ele refletia os próprios embates de tradição e de dinamismo criador. Embates estes que não eram característicos apenas da sociedade baiana, mas transpareciam em outras partes do país, muitas vezes de maneira paradoxal. No caso específico da Bahia e de algumas capitais do Nordeste, não havia marasmo nem resistência à modernidade no plano das ideias, da arquitetura e da economia, como muitos ressaltam.

Em linhas gerais, com economia agrário-exportadora, as cidades litorâneas já tinham elementos facilitadores próprios para escoar seus produtos. Logo, não sentiriam a necessidade de mecanismos de inserção de formas modernizadoras para aquela prática. São Paulo precisou repensar a sua estrutura para distribuição de seu produto cafeeiro; a locomotiva, como símbolo da sua modernização, era a forma real de ligar a capital paulista, interior, ao porto de Santos

para exportações e também como elo com outros pontos do país, caracterizando o discurso de projeto integrador da nação. Assim, instaura-se o paradoxo, no qual fluidez e permanência; rural e urbano se entrecruzam. Fernando Novais nos dá a mostra, mesmo em análise de outro momento da nossa sociedade, de uma situação desse gênero: “o caráter profundamente rural da sociedade litorânea, e marcadamente urbano das minas, realça a diversidade até o paradoxo: o mais estável, permanente, é o setor litorâneo, voltado para fora, nas bordas; o mais fluído e superficial é o setor interiorizado e urbano”⁷⁶⁴. Percebe-se que esse fato se dá não apenas pelo aspecto mais geral do grande comércio exportador, mas, sim, por aquelas sociedades litorâneas já possuírem, conforme indicamos, uma estrutura possibilitadora de inserção na modernidade, sem mudanças profundas na sua economia. A interiorização do produto, por outro lado, encontraria um caminho mais longo, embora tenha propiciado uma transformação mais densa da sociedade por conseguir separar as fontes da tradição da produção material, como ocorrera em São Paulo.

A modernidade no Brasil expressava consolidar o Estado e firmar seu crescimento ainda no padrão primário e exportador, mas aquela tinha tons distintos. Isto porque os contrastes advinham desde a nossa formação: os propósitos de vários locais se davam, muitas vezes, de maneira diferente como, por exemplo, a sociedade que se fixava no entorno da cana-de-açúcar e voltada para o mercado externo daquela que se formava por outras características. Assim, o mesmo projeto modernizador pode ter um tipo de representação para o litoral e outro para o interior; pode ter um sentido para o norte diferente daquilo que é pensado para o sul. Diante disso, debates se instauraram, fomentados por políticos e por intelectuais desde o século XIX, com fins de integração das partes para se construir uma nação sólida, com perspectivas para o progresso. Neste sentido, compreende-se que os desdobramentos dessas condições específicas se dariam, contraditoriamente, de maneira peculiar em determinados grupos e cidades, com o plano de equacionar no sentido de um discurso comum ao projeto nacional.

⁷⁶⁴ Fernando Antônio NOVAIS, “Condições da Privacidade na Colônia”. In: Fernando Antonio NOVAIS (dir.); Laura de Mello e SOUZA (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 25, cap. 1, vol. I.

Assim, podemos entender os embates entre tradição e dinamismo, entre norte e sul, entre local e nacional e, deste modo, compreender a relação entre o intelectual Eugênio Gomes e a sua terra. O *tradicionalismo dinâmico* era um projeto claro de oposição ao modernismo nos padrões de São Paulo que, na concepção do grupo baiano, representava a destruição de valores caros à tradição, nas artes e na sociedade. O desejável, portanto, era a harmonia instaurada nos moldes do que neste trabalho assinalamos como uma “falsa vanguarda”, para usar a expressão de Antônio Arnoni Prado. A aproximação de ideias desse grupo com escritores do Rio de Janeiro, principalmente aqueles que giravam em torno da revista *Festa*⁷⁶⁵, cuja base era a visão da arte integral ligada a fórmulas espiritualistas, revela um afinar-se a um sistema que tem na linha de frente Farias Brito, Nestor Victor, Jackson de Figueiredo. Linha esta que se desdobraria para uma feição mais rígida na década de 1930⁷⁶⁶.

Assim, o *tradicionalismo dinâmico*, transplantado de retalhos de teorias espanholas sobre futurismo e nacionalismo, encobria um discurso no qual respingavam preceitos ideológicos de um grupo eleito a dirigir as massas. Nas artes, aquele discurso ficava mais palpável porque a perspectiva de mudança real nos planos estético e ideológico não se concretizava na produção dos escritores. Para os tradicionalistas dinâmicos, em um Estado defasado economicamente, o retorno a um passado áureo serviria como elemento precípuo para revisar a arte.

Eugênio Gomes, em sua vida pública, tendeu ao lado da ordem ou, mais precisamente, ao lado da direita, ocupando cargos por indicação, apadrinhado por políticos. Essa faceta, admoestada pelos seus colegas críticos que não perdoariam a sua ligação com o poder e o silêncio em se postar diante dos problemas do Brasil, fazia parte do jogo de outros intelectuais à época, independente de partidos. Mas a força intelectual de Eugênio Gomes ultrapassava os

⁷⁶⁵ “No Rio, *Festa* a nossa irmãzinha de luta e de idéia traz consigo toda a síntese do são e positivo princípio de refazimento. [...] nacionalização, brasilidade, patriotismo puro, o que fez *Festa* [...]. Isso fará *Arco & Flexa*”. Ramayana de CHEVALIER, “Quando se quer lutar”. *Arco & Flexa*, n.1, nov. 1928, p. 23.

⁷⁶⁶ Antonio Candido apresenta com justeza a gênese desse pensamento e sua análise mais uma vez pode ser perfeitamente aplicável à ideia do modernismo baiano: “Desde o tempo da Primeira Guerra Mundial, vinha-se esboçando aqui um fermento de renovação literária, ligado ao espiritualismo e ao simbolismo. As suas manifestações mais interessantes são a difusão da filosofia de Farias Brito, a crítica já mencionada de Nestor Victor e, mais tarde, o apostolado intelectual do católico Jackson de Figueiredo; coincidindo com isso, a poesia penumbriada e intimista, o verso livre [...]”. Antonio CANDIDO, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 108.

incômodos de seu controvertido silêncio sobre problemas da sociedade e da política brasileira e hoje, mesmo diante de um outro silêncio – o da história literária sobre a sua própria figura de crítico – percebemos que possui uma produção marcada por estudos pioneiros, com aplicações de métodos ainda incipientes naquela época no Brasil e aprimorados ao longo dos quase cinquenta anos de carreira. Métodos como o comparatista que ainda vigora no campo crítico. Enfim, um tradicionista dinâmico, no melhor sentido da expressão.

BIBLIOGRAFIA

a) De Eugênio Gomes

GOMES, Eugênio. *Leituras inglesas: visões comparatistas*. ALVES, Ívia (organização, apresentação e seleção dos textos). Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.

_____. (Org.) *Obra completa Castro Alves*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. (Org.) *Sermões: Antônio Vieira*. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985, [Nossos clássicos; 11].

_____. (Org.) *Castro Alves: poesia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980 [Nossos clássicos; 44].

_____. *Influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas Editora e Distribuidora, 1976.

_____. (notas, comentários e estudo crítico). “Conversação com Luís Jardim e alguns dados biobibliográficos”. In: JARDIM, Luís. *Seleção*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1974.

_____. *Esaú e Jacó: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial; Instituto Nacional do Livro-MEC, 1973, [Biblioteca Manancial; 7].

_____. (Org.) *Antologia poética: Castro Alves*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1971.

_____. (Org.) *Vieira: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1971, [Nossos clássicos; 103].

_____. *O mundo da minha infância: memórias*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1969.

_____. *A neve e o girassol*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1967, [Coleção Ensaio; 46].

_____. *O enigma de Capitu: ensaio de interpretação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967 [Coleção Documentos brasileiros; 131].

_____. (Org.) *Contos*: Machado de Assis. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967, [Nossos clássicos; 70].

_____. “Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental”. Estudo crítico. In: MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963, p. 51-70.

_____. (Org.) *Crônicas*: Machado de Assis. Rio de Janeiro: Agir, 1963 (Nossos clássicos; 69).

_____. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1961, [Coleção "Letras e artes"; 10].

_____. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1959 [Biblioteca de divulgação cultural. Série A-19].

_____. *Aspectos do romance brasileiro*: conferências. Salvador: Impr. Vitória, Publicações da Universidade da Bahia. Série II, 1958, [Coleção Cultura].

_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. “O artista e a sociedade”. In: GOMES, Eugênio et. al. *Machado de Assis*. Salvador: Livraria Progresso, 1958.

_____. *Ensaio*s. Salvador: Livraria Progresso, 1958 [Ensaio)s, Série miniatura; n. 55].

_____. “Algumas palavras” (prefácio). In: AGUIAR, Pinto de. *Função dinâmica das bibliotecas*. Salvador: Livraria Progresso, 1958.

_____. “Introdução”. In: LAET, Carlos de; ALVES, Constâncio. *Polêmica*. Rio de Janeiro: Simões Editor, 1957.

_____. Discurso de agradecimento ao prêmio Machado de Assis. *Revista da Academia de Letras*. Dez., 1956, vol. 191.

_____. *O Romantismo inglês*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Divisão de Cultura, Secretaria de Educação e Cultura, 1956 [Cadernos do Rio Grande; 2].

LIMA, Herman de. (Org.), GOMES, Eugênio (Prefácios). *A caricatura na imprensa do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954, 16p.il. [Catálogo Antigo de Obras Raras].

GOMES, Eugênio. *Prata de casa: ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1953.

_____. *O romancista e o ventríloquo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde; Serviço de Documentação, 1952 [Os Cadernos de cultura].

_____. *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*. São Paulo: Instituto Progresso, 1949.

_____. *D.H. Lawrence e outros*. Porto Alegre: Livraria do globo; Barcellos; Bertaso & cia; Conteúdo, 1937.

_____. “Poemas de amor: Ao piano”, *Arco & Flexa*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929, n. 2-3, [edição fac-similar 1928-29].

_____. “Melancolia”, *Arco & Flexa*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929, n. 2-3, p. 19, [edição fac-similar 1928-29].

_____. “Tua imagem”, *Arco & Flexa*, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1929, n. 2-3, [edição fac-similar 1928-29].

_____. *Moema*. Salvador: Progresso, 1928.

_____. “A bagaceira”, *O Imparcial*, Salvador, 5 de maio de 1928.

_____. “A agonia do verso”, Salvador, *O Imparcial*, 18 de fev. de 1928.

_____. “Pau d’arco”, *A Luva*, Salvador, n. 20, 30 dez. 1925.

_____. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*. Bahia: A Nova Gráfica, 1927.

b) Documentos, discursos, entrevistas

A caricatura na imprensa do Rio de Janeiro. Org. Herman de Lima; Prefácio Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954, 16p.il. [Catálogo Antigo de Obras Raras]. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ARANHA, Graça. “Marinetti e o futurismo”. Saudação de Graça Aranha por ocasião da conferência de Marinetti no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, 1926. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

_____. “Brilhos de frase”. Discurso proferido em homenagem a Renato Almeida. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

_____. “De imitadores a criadores universais”. Discurso em agradecimento à homenagem prestada em um banquete no Lido, em 19. jun. 1925. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

BARRETO, Lima. “O meu almoço”, *A Notícia*, RJ, 03 jun. 1920. In: Beatriz Resende; Rachel Valença (orgs.). *Toda crônica: Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Agir, 2004, vol. II (1919-1922).

Correspondência Expedida pelo Diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes. 66, 1, 001 (n. 011, 012, 013, 014, 015) 1951-1955. BIBLIOTECA NACIONAL [Setor de Obras raras e manuscritos]. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Edições raras de obras musicais. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1955, 24p. [Coleção Teresa Cristina Maria]. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Estampas antigas. Séculos XVI-XIX. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954, 19p. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Literatura musical. Séculos XVI-XVII-XVIII. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1954. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

MASSA, Jean-Michel. “Entrevista com o professor Jean-Michel Massa”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 461-6.

MIRACCO, Renato. Giacomo Balla. 1894-1940. Da io Balla a Ball’io. *Mostra e catálogo*. Cura di Mario Verdone e Renato Miracco. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000, p. 11.

POMPÉIA, Raul. *Chronica de saudade*. Manuscrito Original. Trecho inédito não incluído em *O Ateneu*. Cofre n. 107. [Doação de Capistrano de Abreu]. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana: 1920 – 1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986 [Depoimentos, entrevistas].

c) Teoria, História e Crítica Literária

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALMEIDA, Renato. Graça Aranha e o modernismo. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

ALMEIDA, Agenor. “Livros ou telas?”, *A Tarde*, 07 jan. 1928.

ALVES, Ívia (organização, apresentação e seleção dos textos). *Leituras inglesas: visões comparatistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.

_____. *Visões de espelhos: o percurso da crítica de Eugênio Gomes*. 1995. Tese [Doutorado em Literatura Brasileira]. USP, São Paulo.

_____. *Arco & Flexa: contribuição para o estudo do modernismo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

AMORIM, Deolindo. “O exemplo de Eugênio Gomes”, *Jornal do Brasil*, 15 de maio de 1972.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ARANHA, Graça. A estética da vida. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 584-680.

_____. Espírito Moderno. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 739-792.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O cacto e as ruínas*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2000 [Col. Espírito Crítico].

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Introdução ao estudo da Nova Crítica no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1965.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A leitura do intervalo: ensaios e crítica*. São Paulo: Perspectiva/ INL, 1990.

_____. (org.) *Textos críticos: Augusto Meyer*. São Paulo: Perspectiva/INL, [s/d].

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. “Mundo sem porteiras”. In: *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995, p. 95.

_____. “Projeto pau brasil: nacionalismo e inventividade”. *Remate de Males*, Campinas, n. 6: Unicamp, jun. de 1986, p.45-52.

_____. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985, (Ensaaios 114).

_____. *Movimento brasileiro: contribuição ao estudo do modernismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, (Ensaaios 89).

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*, 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRONNER, Stephen Eric. *Da teoria crítica e seus teóricos*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

CALDWELL, Hellen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Tradução: Fábio Fonseca de Mello. SP: Ateliê, 2002.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. *Uma história do romance brasileiro de 30*. 2001, 944p. Tese. [Doutorado em Teoria e História Literária]. Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2001.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. [Debates].

_____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. [Debates].

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Textos de intervenção*. Organização: Vinícius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. [Col. Grandes nomes do pensamento brasileiro].

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *O método crítico de Sílvia Romero*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1988.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____.; SOUZA, Gilda de Mello e. “Introdução”. In: Manuel BANDEIRA. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, vol. 85.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2005, volume II.

_____. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

_____. “O estruturalismo é o ópio dos literatos”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, jul. 1967, ano III, n. 14, p. 245-50.

_____. A brasileira e a comparada. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 30 jul. 1966.

_____. *Origens e fins: ensaios*. Rio de Janeiro: Edições CEB, 1943.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. 2. ed. rev. e. ampl. São Paulo: Ática, 1992.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHEVALIER, Ramayana de. “Quando se quer lutar”, *Arco & Flexa*, n.1, nov. de 1928, p. 23.

CHIACCHIO, Carlos. *Modernistas & ultramodernistas*. Salvador: Livraria Progresso, 1951, Ensaios [Série Miniatura], vol. 5.

_____. *Biocrítica*. Salvador: Ala, n. 9, 1941, [Páginas Reunidas].

_____. “A paz não existe”, *A Luva*, n. 92, 31 de maio de 1929.

_____. “Pandemônio – figura da dança...”, *A Tarde*, 06 de mar. de 1928.

_____. “Mário de Andrade”, *A Tarde*, 27 de mar. de 1928.

COSTA, Ana Alice Alcântara; ALVES, Ívia (Orgs.). *Ritos, mitos e fatos*, Salvador, FFCH/UFBA, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. (Org.) *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas, 1980, vol I e II.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

_____. *A crítica*. Salvador: Progresso, [s/a]. [Ensaios – Série miniatura].

_____. *Brasil e brasileiros de hoje*. Rio de Janeiro: Editora Sul-Americana, 1961, vol. 1.

CUNHA, Fausto. *A Luta literária*. Rio de Janeiro: Lido, 1964.

CURTIUS, Ernst. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução: Teodoro Cabral; Paulo Ronái. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro, 1957. [Biblioteca Científica Brasileira, série B-V].

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

D’ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, [col. Viagens da Voz].

DARÍO, Rubén. “El canto errante: dilucidaciones”. In: *Poesía*. Espanha: Editorial Planeta, [Edição especial para *La Nación*], 2000, p. 149-58.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Monalisa Valente. *Luva de brocado e chita: Modernismo Baiano na Revista A Luva*. 2004. 268p. Dissertação [Mestrado em Teoria e História Literária – Literatura e outras produções culturais]. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, UNICAMP.

FITZMAURICE-KELLY, Jaime. *Historia de la literatura española*. Quinta edición. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1942.

FONSECA, Aleilton (org.). *O olhar de Castro Alves: ensaios críticos de Literatura Baiana*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia Brasileira de Letras, 2008.

FREYRE, Gilberto. Graça Aranha: que significa para o Brasil de hoje? In: ARANHA, Graça. *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Modernismo: intertextos. In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria. (Orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas; Porto Alegre: Ed. da Unicamp; Ed. da UFRGS, 2000.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, João Carlos Teixeira. Presença do Modernismo na Bahia. In: *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p.165-198.

_____. Apontamentos sobre a evolução da literatura baiana. In: *Camões contestador e outros ensaios*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, p.199-261.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Pobres-diabos num beco”, *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, USP, Editora 34, Imprensa Oficial, n. 6-7, 2006, p. 142-63.

HABERT, Angellucia Bernardes. *A Bahia de outr’ora, agora: leitura de uma revista de cinema da década de 20*. 1993. Tese. [Doutorado em Ciências da Comunicação]. São Paulo, USP, ECA, 1993.

HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Universidade Fluminense, 1985.

HERNANDEZ, Jose. *Martin Fierro*. Segunda edición. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1954, [Colección Ulises 10].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. Organização: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, vol. I e II.

IGLESIAS, F. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILLA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

IMBERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Almedina, 1987.

INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e outros aspectos do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Carro alegórico: nova resposta a Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1973.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, [Col. Espírito Crítico].

LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

LIMA, Hermes. “Atentado à tradição”, *A Luva*, n. 85, 18 nov. 1928.

LIMA, Raquel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. 323p. Tese [Doutorado em Estudos Literários-Literatura Comparada, Faculdade de Letras]. Faculdade de Letras. Belo Horizonte, UFMG.

LINS, Álvaro. *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1964, [col. Vera Cruz, v. 45].

_____. *Literatura e vida literária: diário e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, vol. I e II.

LOPES, Octacílio de Carvalho. *Pethion de Vilar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1967.

_____. “O modernismo: a geração de 22”. In: *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LUCAS, Fábio. *A face invisível*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR. Uma nova visão de D. Casmurro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1968.

MARQUES, Nonato. “Os poetas da Baixinha”, *Samba: mensário moderno*. Edição fac-similar. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1999 (1928-29).

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, [Col. Ensaio e crítica], vol. I e II.

_____. *Interpretações: ensaios de crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.

MASCARENHAS, Dulce. *Carlos Chiacchio: “Homens e Obras”*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979, vol. II.

MELO, Ana Carolina Bezerra de. “Arte moderna da Bahia: processo histórico-artístico”, *Revista Ohun*, n.1, Salvador, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia PPG – AV – EBA – UFBA, 2004 [mimeo.].

MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Organização: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Pró-Memória, 1986.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 4. ed. Madrid: Alianza Forma, 1985.

MILLIET, Sérgio. “Um ensaísta”, *Estado de São Paulo*, 18 de dez. de 1949.

_____. *Diário crítico*. São Paulo: Brasiliense, 1944, v. 1.

MONTELLO, Josué. "O Conselho e a Cultura". In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

_____. "Lembrança de Manuel Bandeira", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de out. de 1968.

MORETTI, Franco. "The slaughterhouse of literature". In: *Modern Language Quarterly*, Spring 2000.

NAVA, Pedro. Pecado de uma geração. Rio, Glória, março de 1978, (introd.). In: *A Revista*. Edição fac similada. Belo Horizonte: 1925/1926. Patrocínio Metal Leve S. A.

OLEA, Héctor. *O futurismo catalão antes do futurismo*: Gabriel Alomar. São Paulo: Edusp; Editora Giordano, 1993.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. Contra a modorra e o desalento da Bahia... In: *Samba*. Fac-similar. Salvador: Conselho Estadual de Cultura: 1999, p.VII - X.

PASSOS, Alexandre. "Castelo de Ilusão", *A Luva*, n. 73, 15 de maio de 1928.

PEREIRA, Francisco das Chagas. *Modernismo*: anos 20 no Rio Grande do Norte. Natal: Editora da UFRN, 1995.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Livros. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, fev. 1940.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*: crítica literária. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. *Literatura e realidade nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; INL, 1971, [Col. Temas de Todo Tempo – 1].

_____. *Dimensões III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____. *Dimensões II*: Rio de Janeiro: Agir, 1959.

PRADO, Antônio Arnoni. *Trincheira, palcos e letras*. São Paulo: Cosacnaif, 2004.

_____. (Org.) *A dimensão da noite*: João Luiz Lafetá. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. 1922. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a semana e o integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, [Série primeiros vôos].

_____. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

PRAGANA, Maria Elisa Collier. *Literatura do nordeste em torno de sua expressão social*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1983. [Prêmio de Ensino “Othon Bezerra de Mello”, 1980].

RIBEIRO, João. Críticos e escolas literárias. In: *Páginas de Estética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

ROMERO, Sílvio. Da crítica e sua exata definição. In: ROMERO, Nelson (Org.). *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: INL, 1980, p. 316-344; 1499-1520.

ROUANET, Sérgio Paulo. “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis”. *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7, São Paulo, USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 318-38.

SANTANA, Moacir Medeiros. *História do modernismo em Alagoas (1922- 1932)*. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas, 1980.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: a permanência do discurso da tradição do modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, [Col. Espírito Crítico].

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, [Col. Espírito Crítico].

_____. Adequação nacional e originalidade crítica. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 7-41.

_____. *Que horas são?* Ensaios. 2. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, v. 60.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1974.

TORRE, Guillermo de. *Doctrina y Estética Literária*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.

VEIGA, Cláudio. *Prosadores e poetas na Bahia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.

VILLAÇA, Antonio Carlos (org.). *Manuel Bandeira*. Prosa. Rio de Janeiro: Agir, 1983 [Col. Nossos Clássicos, vol. 108].

VÍTOR, Nestor. *Obra crítica*. Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1969, vol. I [col. De textos da Língua Portuguesa Moderna].

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. II. O Romantismo. Tradução: Lívio Xavier. São Paulo: Editora Herder, 1967, p. 8.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1959.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

d) História em geral, sociologia, política

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente: ensaios*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz: 'Casa-grande & senzala' e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARRINGTON-MOORE JUNIOR. *Aspectos morais do crescimento econômico*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

BOBBIO, Norberto. Intelectuais e vida política na Itália. In: BASTOS, E. R.; RÊGO, W.D.L (Orgs.) *Intelectuais e política: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d'água, 1999, p. 147-66.

_____. *Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. Tradução: Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

COHN, Gabriel. "Problemas da industrialização no século XX". In: MOTA, Carlos Guilherme (org. e introd.). *Brasil em perspectiva*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1973, p. 162.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. Vol. II e III.

FREYRE, Gilberto. *Bahia e baianos*. Textos reunidos por Edson Nery da Fonseca. Salvador: Fundação das Artes; EGBA, 1990.

_____. *Inglese no Brasil: aspectos da influência britânica sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/MEC, 1977.

_____. *Região e tradição*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1968.

_____. *Nordeste*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

GOMES, Ângela de Castro. "A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado". In: NOVAIS, Fernando A. (dir.); SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Cap. 8, p. 489-511, vol. 4.

GRAHAN, Richard. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil (1850-1914)*. São Paulo: Brasiliense, 1973 [Coleção Estudos Brasileiros].

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

_____. Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação. In: DECCA, Edgar Salvadori de; LEMAIRE, Ria (orgs.). *Pelas margens: outros caminhos da história e da literatura*. Campinas; Porto Alegre: Ed. da Unicamp; Ed. da UFRGS, 2000.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 3. ed. Tradução: Celina Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOBBSAWM, Eric. “As Artes 1914 – 45”. In: *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.178-97.

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

IANNI, Octávio. *A idéia do Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

IGLESIAS, F. *Trajetória política do Brasil: 1500-1964*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz Ltda, 1993.

LAHUERTA, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena Carvalho de; COSTA, Wilma Peres (orgs.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p. 93-114. [Prismas].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução: Rosa Freire D’Aguiar. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LINHARES, Maria Yêdda (org.). “Da República Velha ao Estado Novo”. In: *História Geral do Brasil: da colonização portuguesa à modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.); SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

MELLO, Evaldo Cabral de. “Minha formação (1)”. In: *Um imenso Portugal: história e historiografia*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 232-239.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

MENDONÇA, Sônia Regina de. “Estado e sociedade: a consolidação da república oligárquica. In: LINHARES, Maria Yêdda (coord.). *História geral do Brasil*: da colonização portuguesa à modernização autoritária. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 229.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

NOVAIS, Fernando. “Sobre Caio Prado Jr.” In: *Aproximações: estudos de história e historiografia*. São Paulo: Cosacnaif, 2005, p. 277-93.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990 [Temas].

RISÉRIO, Antonio (org.). *Bahia de todos os fatos: cenas da vida republicana (1889-1991)*. Salvador, 1998.

_____. *Avant-gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M Bardi, 1995 [Col. Pontos sobre o Brasil].

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMPAIO, Consuelo Novais. *Os partidos políticos da Bahia na primeira república: uma política de acomodação*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1978, [Estudos Baianos, n. 10].

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.); SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Editora Moderna, 1984. [Col. Contemporânea].

SKIRÒ, Luís Bensaja. *O futurismo italiano: estética, ideologia, fascismo*. Lisboa: Caminho, 1999.

VIANA, Oliveira. *Ensaaios inéditos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

_____. *Populações meridionais do Brasil: populações rurais do centro-sul*. 7. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987, vol. I e II.

VIANA FILHO, Luís. *O governo Castelo Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. [Col. Documentos Brasileiros, vol. 166], 572p.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Tradução: Régis Barbosa; Karen Barbosa. Brasília: UNB, 1999, vol. 2.

_____. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.); SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

e) Obras literárias

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Editora Egéria Ltda., 1981.

ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

AMADO, Jorge. *Terras do sem fim*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

AMADO, Jorge. *Tieta do agreste*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ARANHA, Graça. “Canaã”. In: *Obra completa*. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968, p. 45-226.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Egéria, 1981, vol. 2.

_____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Egéria, 1981, vol. 3.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Egéria, 1981, vol. 4.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Egéria, 1981, vol. 5.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

CHIACCHIO, Carlos. *Infância*. Salvador: Ala, s/d.

COSTA, Sotígenes. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Leitura, 1959.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Tradução: Jorge Pádua Conceição. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

JOYCE, James. *Ulisses*. 2. ed. Tradução: Antônio Houaiss. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1975.

LAWRENCE, D. H. *Mulheres apaixonadas*. Tradução: Cabral de Nascimento. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução: Eliane Zagury. Rio de Janeiro; São Paulo: Record; Altaya, 1967.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Shakespeare, William. *Tragédias*. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Tradução: Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

f) Periódicos consultados

Arco & Flexa (1928-29).

A Luva (1925-32).

A Revista (1925), Minas Gerais.

A Tarde (1928-40).

Correio da Manhã (1940-50).

Diário Oficial do Estado da Bahia – Edição especial do centenário. Ano VIII – 34º da República. 1823 – A Bahia – 1923.

Jornal do Brasil (1950).

Movimento Brasileiro (1929).

O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário – (1940-50).

O Imparcial (1928-31).

Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 1986, nº 06.

Samba. Mensário moderno. Edição fac-similar. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1999 (1928-29).

Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, jul. 1967, ano III, n. 14.

Tempo Brasileiro: revista de cultura. Rio de Janeiro, 2. ed. revista e ampliada, s.d, n. 15/16..

Teresa, revista de literatura brasileira, São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006.

ANEXOS

ANEXO I

“O nosso primeiro livro modernista”

Carlos CHIACCHIO, *A Luva*, n. 82, 5 de out. de 1928; continuação no nº 83, 18 de out. de 1928.

O NOSSO PRIMEIRO LIVRO MODERNISTA

OS PEQUENOS LIVROS

O que salva a brevidade de um poema é a força de seu symbolo. O que explica a variedade de seus cantos é a vertigem da vida. Se estudarmos bem a estrutura dos grandes poemas, veremos quanto de superfluo os peja. Desenvolvimentos que são frondagens sem graça para a arvore que enleva antes de tudo pela synthese da flôr. A imponencia das frondes fala aos olhos em grandeza. Mas o brilho da florescencia fala aos sentidos em profundidade. A psychologia do trabalho na planta, subindo em seiva das raizes, mercê do humus fecundo, galga o tronco, esparze nas ramadas, esplandece nas folhas, pompeia na flôr, rebenta no fruto. O fruto é um nada na proporção de arvore. A psychologia do trabalho artistico não tem melhor simile. Ha num verso de Omar Khayyam a sabedoria de um povo. Ha numa quadra popular a phisionomia de uma geração. As melhores idéas valem os grandes livros. Não é portanto o criterio do tamanho a legitima craveira do julgamento esthetico. «Moema», de Eugenio Gomes, é um pequeno livro de grandes idéas. Expliquemo-lo.

TRADICIONISTA, SOBRETUDO

Entende-se para logo que «Moema» realiza a poesia como eu entendo deve ser a verdadeira poesia do momento. A poesia das nossas coisas e dos nossos seres. A nossa poesia. A sua alta sensibilidade de compreensivo lucido acóde ao appello desse perfeito sentido do tradicionismo dynamic brasileiro. A penetração esthetica da vida subjectiva da raça, que luta, soffre, aspira e ama nesses selvagens rincões da America. A característica expressional do homem integralizando a terra. Desde o symbolo magnifico do titulo do poema, que á uma offerenda lyrica á Bahia, revela essa posse de um ritmo novo na interpretação total da nossa realidade, a cujo contacto se deslumbra de belleza que exalta em canticos ungidos de reconciliação suprema:

*Eu sou o que perdeu a visão da terra immatura
e acostumou os olhos a uma paisagem falsa
e cansou os pés numa corrida inutil..
—Terra de Santa Cruz,
deixa-me pôr o ouvido no teu chão
para escutar o rumor profundo desse collo musico,
onde ferve a enxada subterraneo das pepitas de ouro.*

A ALMA DAS COISAS

Se fosse preciso explicar o que de si mesmo afasta a necessidade de exegese, porque do pleno domínio do extase e da contemplação, ahí teríamos o testemunho de um espirito identificado com o seu ambiente, exaurindo-lhe o essencial em assumptos peculiares da nossa tradição renovadora, isenta das influencias exóticas de outras fontes, que, se nos valem nas resonancias rotineiras da cultura assimilada em tamanhos estirões do tempo, não devem todavia nos absorver a pique de uma despersionalização geral da nossa forma e do nosso espirito. Creio numa arte brasileira feita com elementos do Brasil. Bons ou maus, mas nossos. Não havemos de barganhar as nossas feições proprias pela mascara contrafeita com que não nos ajeitamos. Achado o veio recondito da nossa sensibilidade authentica nelle é que devemos mergulhar as nossas mãos, ávidas de thesouros. Não importa que esses thesouros respondam a illusões. As illusões são a vida da poesia eterna. E não ha como acceptá-las como a unica realidade consoladora. O volúvel mundo objectivo que perdemos a cada instante dos nossos sentidos. Todo poeta é esse transfigurador convicto de mãos magicas a palmar o oceano numa bôrbula d'agua ou a sentir num floculo de espuma a palpitação de um mundo:

*E eu mergulhei as mãos na agua ainda fremitante
(de seu corpo
e saí a correr, com as mãos cheias de espuma pela
selva...*

*Tinha readquirido a visão perdida
e a posse de um mundo!
Porque o corpo de Moema guardava o segredo da
terra immatura!..*

A TERRA E O MAR

Vê-se que não sómente o espirito da terra, na totalidade de um symbolo heroico, andou semeando estímulos amplos em seu canto novo. Mas também o mysterio do mar, a que dedica um dos mais brilhantes capitulos do livro. A terra virgem beijada pelo mar violento. A onda rolada dos longes na soluçosa volúpia das conquistas, vem franjar encosta abruptas, onde se distribuem as graças da fecundidade e os sorrisos da bonança. Então, o poeta perde o medo das lendas aterrorisantes que lhe enchiam a imaginação menina, reconciliada agora com o mar:

(Continua no proximo numero).

C A R L O S C H I A C C H I O

O NOSSO PRIMEIRO LIVRO MODERNISTA

(CONTINUAÇÃO DO NUMERO PASSADO)

*Mais tarde, Mar, eu compreendi
que tú não eras esse covil de cobras bravias
ou essa tóca de sussurranas em rugas
que as tuas vagas me sugeriam á imaginação*

(alarmada,

*Foi quando as fanfarras do Sol me revelaram
a tua alegria... a tua força... a tua bondade.
Porque tú és um gigante-bom.
E a alegria emana de ti.*

Na esparsa vitalidade desse pantheismo, que se alastra em multiplas vibrações de encantamento, sonha o estheta os pequeninos aspectos suggestivos das coisas em torno que lhe definam num traço a vida inteira dos manadouros da terra. E' quando lhe salta á memoria constructiva o estranho grupo das lavadeiras do rio, thema vulgar parnasiano, mas desbanalizado pela riqueza original de suas imagens:

*Entanto, a um annuncio do sol,
vão se estendendo as colchas de oiro e rosa,
as roupagens maravilhosas nos coradoiros aereos...
E o dia sorri, como um collegial, dentro dos linhos*
(claros,
ainda humidos da agua ensaboada do rio.

Se o estro lhe fala na poesia pitoresca de um bando de lavadeiras, que se immaterializam em sombras nocturnas da beira do rio, não tarda que, cedendo aos impulsos do mesmo maravilhoso encantamento, perceba um eco escondido na matta, rascante e tremulo, como um timido reboição de asa: é a voz arrastada e clara das aguas de um correjo, em cujos fios fluentes e longos, um bambú resôa a musica barbara do sertão:

*E ninguem vê
que um velho bambú, com dedos mettidos
nas cordas sonor s da agua ondulosa,
artanca essa musica do bojo do correjo.*

A ALMA DOS SERES

Ideado e traçado, em rapidas palhetadas de luz, o ambiente de suas visões poemáticas, sonda o poeta a vida profunda que ahi trabalha a nossa alma crendeira e supersticiosa, de varias mesclas oriunda. Emprega o colorido das lendas na composição dos seus mythos tradicionistas. Dynamização do que melhor nos convém á cunhagem artistica. Não faz erudição folquelorica. Faz interpretação poetica, o que lhe simplifica o dever de encarar a todos. Surpreende, alguns porventura os principaes, os que marcadamente condizem com a zona do norte:

*Em tlopel, na noite, o turbulento bando
malassombra as moitas da soturna estrada:
são caiporas ágeis, que vão cavalgando
cailitús ariscos, numa disparada.*

Não é só a tradição indigena que nos compõe a mythographia nacional. Ha, de permoio, senão em maior dose, a tradição negra, que o evocador quiz do mesmo passo significar nesse "Negro Kibungo", que é uma das mais expressivas paginas da poesia negra actual:

*Então, negro Kibungo
chamou o vento, montou nelle
e varou o matto escuro que nem azeviche.
Correram... correram... correram...*

E assim, no commovido geito de syntheses parciaes, ronda e resvala silenciosa a "Manada de Sombras", uiva arrepiante a "Mãe da Lua", que são duas gemmas de valor evocativo precioso.

AS ALTERNATIVAS DA PAISAGEM

O poeta adora a sombra. E' um feiticista do silencio. Em seus cantos ha frequencias de noites e solidões que se povôam da vida espirital dos

reflexivos incontentados. Com esse gosto rembrantescos de tintas solemnes e sizudas, equilibra no entanto os transflores de madrugadas claras, ás vezes, com um capricho tal de harmonia, que chega ao milagre, pela frescura e pela simplicidade, das illusões gustativas:

*E o leite, espumoso e morno, me deixava
um bigode de espumas nos labios
e um gosto de folhas cheirosas na bôca.*

São as notas alegres do livro. Estas, e as de uma "Arraia", que
*Arenga e rodopia,
ao vento...*

Breves notações. O poeta volta ao seu thema basico. Volta a falar ás arvores que dão fructo. "Palavras a uma arvore", que se espaneja no cyclo imaginario de seu espanto deslumbrado deante da terra e da vida do Brasil, diz bem alto da sua inspiração pantheista depurada. Mas essa poesia que é toda ella um florão de imagens, cada qual mais linda, termina por uma comparação que documenta um singular poder de originalidade poetica. Vejamos de como o sol no Brazil faz gymnastica entre as folhas das arvores:

*E até o sol, de manhã, quando se ergue
e chega á altura de tua côpa,
fica um instante pendido de tuas ramas
e brilha que parece
um brinco de oiro preso á orelha
de uma dansarina vestida de verde...*

Não é pensar que faltem, ao quadro as alternativas cruentas das canículas. Ahi clamam as vozes penitentes, ao rolar das procissões implorativas da agua do céu, interpretadas pelo poeta na "Oração", por onde se verifica a differença do significado da nossa chuva para a chuva parisiense de Verlaine:

*Irmã chuva
dêse até nós!
A terra soffre, irmã Chuva,
Não ouves o rumor de rezaria
das procissões que vão
galgando os montes altos dos cruzeiros,
de onde te acenam as capellinhas caiadas?*

RITHMO E DISCIPLINA

Estamos no fim do poema que, na apparencia, uma serie descorrelata de trechos, é, na realidade, uma coordenação logica de valores, com sentido profundo. Tentei precisar esses valores, segundo os aspectos multiplos, mas unidos de sua concepção. O artista não cogitou dessa unidade. Não traçou esse plano. Não presumiu essa caminhada. Mas por isso mesmo resalta de belleza intuitiva e una o seu trabalho, porque sentido e creado livremente, obedecendo apenas ao rythmo de sua experiencia disciplinada de bom-gosto e sinceridade. Por mais livre que nos pareça a arte dos nossos dias, não pôde chegar ás raíes da licença. Tanto é preciso attentar nas exigencias fundamentais da emoção humana. Escorralhar prosa sem cadencia, dispor-a á maneira typographica de verso, não é fazer poesia moderna. Quando muito é perpetrar humorismo charro. Ridiculo ricocheteante sobre o nome dos que a fazem. Eugenio Gomes evitou esse escolho. Não acredita em poesia de saracoteios clownescos. Nem na esthetica dos picadeiros do circo. Crê na poesia que, por ingenua, simples, barbara, não deixa de ser grande, profunda e seria. "Moema", pois, é o primeiro livro de versos modernos que a Bahia produz. Bem haja o talento realizador de Eugenio Gomes que não deixou em gleba esteril o estimulo de renovação literaria do nosso meio.

CARLOS CHIACCHIO

ANEXO II

“Atentado à tradição”

Hermes LIMA, *A Luvá*, n. 85, 18 nov. 1928.

ATTENTADO À TRADIÇÃO

Parece fóra de duvida, pelo que ainda ha pouco tempo li na A TARDE, que até as autoridades se estão mostrando convencidas de que não é possível modernizar, remodelar a Bahia sem demolir-se a velha Igreja da Sé. Creio mesmo que a unica difficuldade presente é a do preço a ser pago pelo monumento. De modo que, sobre as ruinas da primeira Igreja da cidade do Salvador, qualquer dia desses, Arcebispado e Municipio, Espiritual e Temporal, celebrarão uma façanha que eu peço licença para re-provar, para lavrar contra ella, desde já, o meu protesto.

Os bahianos em geral, que moram na Bahia não gostam da Sé, não gostam dessa parte primitiva da cidade, desse bairro antigo do mesmo nome que a Igreja. Eu tambem ja participei desse rancor ás velhas tradições da nossa urbs. Lembro-me perfeitamente que devo a minha iniciação no sentido de sua belleza perigrina e propria á mais penetrante intelligencia feminina que tive até hoje a fortuna de conhecer. Foi através desta alma de eleição, sem que ella (bem o creio!) estivesse suppondo que me transmittia um pouco de sua nobresa espiritual, que eu comecei a ver a Sé, a Igreja veneranda, o quarteirão primevo com o que resta de suas portas, dos seus braços na sua pratica sagrada, despido da prevenção e da attitude esportiva com que eu torcia no campo da Graça e fazia votos para que a cidade inteira viesse a ser um boulevard, cheinho de vitrines e de cafés concertos.

O bahiano não ama a sua cidade no que ella possui de mais bello—que é a tradição, viva nesses monumentos tão antigos como a urbs, como a propria nação.

São, porem, elles e essas velhas ruas estreitas de casas graves, quasi sombrias, que lhe conferem a ella, na uniformidade mediocre das cidades de typo moderno, standartizado, um aspecto singular e original, cuja belleza toca mais o espirito que os olhos, e nem por isso deve ser menos respeitavel. O sentido da modernização da Bahia pode emcampar, por consequencia, os mais profundos sacrilegios.

Reduzir a velha cidade, no seu coração tradicional, ás exigencias das posturas municipaes que commandam necessidades modernas de trafego, larguras de ruas, e outras preocupações niveladoras das terras sem historia e monumentos, assume proporções de attentado que na Bahia ameaça consumir-se até com a cumplicidade, já não digo de Deus (porque não desejo nesta fria manhã de junho aborrecer s. ex.) mas com a cumplicidade do seu mais graduado representante.

Nenhuma dessas velhas igrejas deve ser posta abaixo. Porque, afinal, succederá com a da Sé o que houve com a da Ajuda. Derrubaram o templo antigo, historico e sagrado, para no logar d'elle erigir-se outro templo catita e quase profano. Para ser uma cidade civilizada, não será necessario á Bahia demolir o antigo, pittoresco, o monumental. Será preciso, isto sim, agua, luz, esgoto e calçamento em toda a parte. Mas a

Bahia só terá a perder, perdendo esse grande ar historico do passado. Ora, a Sé, igreja mais nova que a cidade apenas tres annos, é uma reliquia, merece a nossa veneração pela sua ancianidade, porque foi contemporanea do Brasil em flor, do Brasil nascente, porque ella foi, no seu tanto, uma forja da alma religiosa brasileira.

Arthur Neiva ainda agora me confessava pela quarta, pela quinta vez, sei lá! a sua commoção ao ter conhecimento que o velho templo será demolido.

Tambem a mim causou profunda tristeza, a noticia.

Que havemos de fazer os que amamos as cousas vivas da tradição de nossa terra?

Minha preclaro amiga, que certa feita numa conversa rapida, me revelou a significação espiritual e a belleza perigrina da tradição bahiana: quando já não haja a esperanza de evitar que este patrimonio caro á nossa sensibilidade soffra a mais a injuria dessa demolição, o interesse sentimental que eu tenho em mostrar-lhe que a não esqueci, que a não esqueço, justifica e paga plenamente o meu protesto desta chronica.

HERMES LIMA

As riquezas do nosso Estado

(Continuação)

prio Municipio fatalmente tende á prosperidade. Taes os beneficos resultados que de um modo geral traz a exploração de mineraes.

SOUZA, CHAVES & CIA. LTD E SUA ORGANIZAÇÃO SOCIAL

Fundada a 14 de Junho do corrente anno em Villa Bella das Palmeiras, a novel organização a que nos referimos linhas acima, gyra sobre a firma social de SOUZA, CHAVES & CIA. LTD, della fazendo parte 15 associados, a saber: Octacilio Chaves, Hostilio V. de Souza, Agripino Baptista da Silva, Augusto Vieira, Cassiano Marques dos Santos, Edson Francisco Bello, Salim Hadad, Sebastião Pereira Alves, José Innocencio Guimarães, Celso Gonçalves Pereira, Manoel Costa Cruz, Arestides Ferreira, dr. Eutropio Santos Reis, Manoel Affonso da Cruz e d. Persilina de Souza Guedes.

Destes, por indicação e escolha dos demais associados, foram designados para o serviço administrativo da sociedade os seguintes: Octacilio Chaves, dr. Eutropio Santos Reis e Manoel Costa Cruz, respectivamente Gerente, Escripturario e Caixa da firma.

Mantem a mesma cerca de 80 homens trabalhando diariamente nos seus garimpos, com vasto material adequado aos misteres da industria explorada.

E assim em franco progresso vae a industria de exploração de minerios nas Lavras Diamantinas, contribuindo notavelmente para seu desenvolvimento geral.

ANEXO III

Manuel Bandeira, poeta-xexéu

Eugênio GOMES. *Manuel Bandeira, poeta-xexéu*. Salvador: A Nova Graphica, 1927, 36p. [Dedicatória do autor ao Dr. Constancio Alves, na f.d. guarda: “Ao insigne mestre, glorioso conterrâneo – Dr. Constancio Alves, com os meus sentimentos de humildade e veneração. EG]

Catálogo Livros Raros [35, 20, 2]

p. 3

Postulados Críticos

Quem compra um livro, adquire, do mesmo passo, um direito: o de opinar sobre ele.

Pouco importa a forma ou a natureza dessa opinião; até porque, cada um pensa, opina e escreve como pode.

Chacun fait de son mieux...

– Nem todos podem exercer a crítica à maneira de Michaud ou de Lanson: em compensação, autores há, que estão longe de merecer a atenção de um grande crítico...

*

– Quem se aventura a criticar uma obra literária, deve ter sempre em mente estas palavras de Kellgren:

Ce que Dieu a créé de plus irritable, c'est La fibre d'un auteur; comme l'araignée Il vit dans chaque fil de sa toile.

– Nada surpreenderia tanto a uma índole mansa, – não da mansidão de água morta –, que o ser acusada de uma desenvoltura ou de uma pretensão, que não espana jamais a serenidade de suas atitudes.

Não somos eunucos nem no pensamento, mas como nos ficaria mal a durindana de brigão!...

– Ninguém nos tome por misoneistas! A nosso ver, o Modernismo, que tenho por fundo o sentimento de brasilidade, não é uma simples fórmula literária – é uma redenção.

Haverá, por acaso, um brasileiro, escravo da cultura europeia, bastante espúrio, que não se bata pela nossa ansiada libertação mental?

Por outro lado, haverá alguém, cujo senso estético esteja bastante obliterado, para acolher, elogiosamente, certas bruzundangas, que propagadores afoitos da grande idéia vêm impingindo às inteligências desavisadas, no atordoamento de uma transição literária?

*

– Não será um grande erro esse mútuo engodismo literário das <igrejinhas>, em que se robustece o espírito ortodoxo da intolerância, de tal maneira para combater o portador da idéia, por desad(riscada a letra d e a caneta na lateral, margem esquerda, tem um z a lápis)ado para a servir, importa em combater a própria idéia?

Servirá bem quem serve mentindo à sua própria consciência para não cair jamais em desagrado, ou quem, à maneira, por ex.:, de Leon Bloy, em sendo católico, não contemporiza com os maus servidores da sua religião?...

*

Esta <plaquette> – será preciso explicá-la? – reproduz a manifestação de uma consciência livre, desapegada de toda a hipocrisia.

Não pode agradar aos alcanforados Moraes...

A Alvaro Kilkerri

O PASSADISTA

I

*Rythmos e rityhmos... – Versos elásticos – a Versatilidade do Sr. Bandeira – Livro
bric-à-brac- Emulo do xexéu?... – Uma alternativa vantajosa – O Sr. Bandeira e o
sapotanoeiro.*

Diziam-nos sempre á curiosidade, não raro, alarmada diante de certos poemas, ditos modernos – espécie de prosa sem rythmo, escalonada em versos sem medida – que, alem de applaudido equilibrista dessa corda bamba literária, o Sr. Manuel Bandeira era ou tinha sido um parnasiano integral. Attribuíram-lhe, ainda, uma plasticidade mental só comparável á destreza dos tocadores de sete instrumentos. Elle era o artista que, em assumpto de poesia, praticara superiormente todas as formulas, em que se condensa a inspiração humana. Hugomirim, dominador de todos os rythmos <virou-os, até, pelo avêso, creando, assim, os “Rythmos dissolutos”, em cuja estudada desafinação deve de pairar o decantado espírito moderno.

É fácil, pois, de imaginar-se com que ansiada alegria reservamos o nosso ultimo domingo á só leitura das “Poesias” do Sr. Bandeira! Conheciamol-o, apenas, através de certos versos elásticos, espevitados de qualquer pontuação, num dos quaes, por signal, o poeta

accommodou, folgadamente, a cidade do Recife, sem faltarem as vidraças da casa de D. Aninha Viegas, o Capeberibe, os fogos de S. Antonio e *muchas cosas mas...* O livro, porem, vinha revelar-nos o poeta em todas as modalidades de sua bizarra imaginação; desde o soneto de brônzea contextura, até a móbil teia, em que se evidencia o talento original das aranhas modernas...

Foi, assim, nesse estado de sofreguidão espiritual, que abrimos o livro do Sr. Bandeira, e o lemos. Oh assombro! O Sr. Bandeira resultava-nos uma revelação espantosa de versatilidade poética. Não! O livro das “Poesias” não está somente dividido entre versos parnasianos e os taes modernos, como nos affirmavam os louvaminheiros evidentemente apressados. Nelle se misturam, prodigiosamente, todas as idades, todos os gostos, todas as escolas literárias. Como num bazar de bric-à-brac, tudo se encontra nesse livro quase maravilhoso. Quer-se mythologia? Ahi está, logo de inicio, a mulher, mudada em aranha, por ter desafiado a vingativa filha de Jupiter. Poesia grega? – é ver a <Inscrição> vasada, aliás, em alexandrinos... Poesia quinhentista, seiscentista ou setecentista? Facílmo; pullulam, ahi, copiosamente: sonetos, rmndós, baladilhas, rimancetes, madrigaes e solaus, como esse, por exemplo, dedicado a D. Olaía, que assegurariam ao Sr. Bandeira, naquelles recuados tempo, um assento ao pé de Domingos dos Ris Quita, em plena Arcadia Ulysiponense.

Percebe-se, no entanto, que a verdadeira intenção do Sr. Bandeira não consistio simplesmente em revelar-se o mimographo, de que o livro dá a justa medida. Essa aptidão poderia valer-lhe, quando muito, o título de vate-xexéu...passaro patricio, como se sabe, genialmente mimologo.

Aliás, segundo Musset, – com perdão da lembrança... – já que o poeta do <Carnaval> lhe cita um verso, e o inclue entre os seus, sem declinar-lhe o nome:

– *les oiseaux*

Qui sont les plus charmant sont ceux qui chantent faux... –

Em realidade, porem, o Sr. Bandeira parece ter querido demonstrar que, diletante eclectico, nem uma forma lhe apouca e diminue a “rara” virtuosidade de inspiração. Oleiro, como poucos, a argila da forma não tem segredo para os seus dedos ágeis. E dizer-se que ainda rusem poetas em torno dessa cousa pueril: a forma, com ou sem maiúscula, - ou por causa de uma syllaba a menos ou a mais em questão de métrica! O Sr. Bandeira poude eximir-se, a tempo, dessas questiúnculas estéreis, construindo de golpe, uma obra de versos, que vale por um tratado completo de versificação. Oh, a vantagem disso! É mau poeta árcade, o Sr. Bandeira? Será, então, um excellente poeta parnasiano, ou symbolista, ou quando nada, em derradeira analyse, um admirável poemista ultra-moderno. Toda dificuldade está, somente, em poder fixar-se a faceta mais fulgurante dessa mentalidade furtacor...

Perdido nessa curiosa sala de espelhos das <Poesias>, onde o Sr. Bandeira muda, de folha a folha, a respectiva catadura literária, resolvemos deter-nos, um momento, diante da lamina, em que nos pareceu ver reflectido o marmorista á Leconte. Parnasiano? Isso mesmo! Vejamos, pois, se o Sr. Bandeira pode vangloriar-se desse atributo, como o sapo-tanoeiro, enfuna o papo e proclama:

– Meu cancionero

É bem martelado! –

Ainda que, moderno, deve prezar a sua própria inhabilidade nesse gênero de construcção poética, relegado á perícia do Sr. Alberto de Oliveira e outros “blasés” – o Sr. Bandeira evidencia, a cada passo, nesse livro, o esforço que lhe mereceu a chamada disciplina do bom gosto. Há, mesmo, signaes visíveis de que essa forma literária lhe foi muito penosa. É, o que mais é: rebelde!

II

*Os primeiros indícios... – O vernaculista – <Cai-Cai, balão!> – Outras repetições –
Versos chochos – Murmúrio ou murmúrio? – O escultor do verso – Sonetos retardatários –
Lugares communs.*

Em prova do que vimos de afirmar, ali está, por exemplo, e logo de início, o soneto <Inscrição>, que se nos depara, precisamente, a pag. 23. Abre-o, o parnasiano, com esta chave de prata: – <Aqui, sobre esta pedra...> – e encerra-o com o chavão grego, e de ouro: – <Seu destino foi curto e bom... Não a choreis> –; esta rima – *choreis* – acode a – *anéis*, – o que nos parece inconcordável em fecho de soneto. Onde primeiro, porem, se nos revela o gosto expressional do poeta é neste quarteto:

*Quem não a vio é bem provável que não veja
Outro conjunto igual de partes naturais
Os véus tinham-lhe ciúme. Outros tinham-lhe inveja.
E ao fita-la os varões tinham pasmos sensuais.*

Reflecti, os que me ledes, nesse horror: nem eu, nem vós, que a não vimos, nunca veremos <outro conjunto igual de *partes naturais*>!... Não fica ali. O primeiro verso dos tercetos contem isto:

A morte a surpreendeu um dia que sonhava...

Passemos adiante, a pag. 29, onde Pompéia o segundo soneto – <Confissão>, – que abre assim:

*...mas ela chega, e toda me parece
Tão acima de mim...*

– que o Sr. Bandeira cala e se <acobarda>, para o sossego...da ultima filha do Lacio, a quem inflinge maus tratos até no soneto a Camões, onde se engasta este verso allusivo a alma da raça: –

– *Busque ela* sempre a gloria que não passa... –

Versos, como este, não são raros, aliás, no livro das <Poesias>, onde colhemos ainda, ao acaso, os seguintes:

- *Sinão não* me sentiria

Tão maravilhoso assim. (39)

- Mas o teu *corpo tinha...* (98)

- Era uma capelinha a que *uma mão* sacrílega...(122)

– Aprende a amá-la que a amarás um dia. (135)

– Como outra voz de outra boca. (150)

– Brilha uma *como chama* pálida

De pálida, pálida mica. (167)

– No peito sem repouso

Me arderá por toda a vida. (170)

Poderíamos, depois disso, repetir o epigrama de Bélise:

– *Les pires défauts de CE puissant genie*

Sont ou Le pleonasme ou La cacophonie...

se a versatilidade do Sr. Bandeira não se revelasse notável até mesmo no mau trato da língua.

Singularidade, em que parece haver laivos de licenciosidade futurista, é o emprego do verbo semelhar nestes versos do <Crepúsculo do Outono>:

...Apenas há nos barrancos retortos

Flocos que a luz do poente extático semelha
A um rebanho infeliz de cordeirinhos mortos...

Há, ainda, nessa poesia, uma expressão, e inicial: <O crepúsculo cáí...>, que se repete abusivamente em todo o livro. O Sr. Bandeira demonstra gostar imenso do verbo cair, ele, que realisa a ascensão gloriosa!...; em seu livro, tantas vezes o crepúsculo cai, a tarde cai, o sol ou a chuva cai, e a saudade ou desventura lhe cai no “peito angustiado”, ate que explode, como era de esperar, o atordoante cai-cai da garotada do balão...

Nesse vezo de repetir-se, o Sr. Bandeira (elle ama pastorear ovelhas, á maneira de Mario Beirão, o poeta de <Ausente>, que lhe cedeu uma pouca de cinza fria para a Epigraphe!) duas vezes tange o rebanho de ovelhas que os flocos de neve ou nevoas agrupados nos campos lhe suggerem. Duas vezes, também, a queda das folhas – thema vovô! – fal-o philosophar á Millevoye.

Ainda na poesia, em que, a um crepúsculo de outomno (?), apparece o primeiro rebanho das ovelhas de neve..., encarquilha-se o rythmo parnasiano do Sr. Bandeira em versos chochos, como este:

– Os pinheiros porem viçam e serão breves... –

ou, ainda:

– Um sino plange. A sua voz ritma o murmúrio –,

Verso, em que, alem da ausência do hemistichio, força é notar o vocábulo murmúrio, que o Sr. Bandeira, atrapalhado, usa e accentúa ao talante da rima, como se vê ás paginas 33-113-247 e 278.

O soneto – <Mancha> - pag. 39, arremata-o numa advertência de erotismo chulo:

..... – issode amor

No fundo é amargo e triste e dói mais do que tudo –

Um outro soneto – <Voz de Fora> – (crê-se ler ou ouvir Juiz de Fora...) tem este fecho, que muda em tataro a quem o repete:

– E deixa transfundir-te, alma, na alma das cousas –

O que se lhe segue – <Á Beira da Agua> – pag. 59, revela uma indigência expressional ainda mais sensível:

– Da água o fluido lençol onde em ascuas scintila
O sol, que no cristal argênteo se refrata,
Crepitando na pedra, a cuja borda oscila,
Cai, gemendo e cantando, ao fundo da cascata. –

Ora, quando se desarticula mentalmente esse *puzzle*, fica-se logo embaraçado ante a posição e a forma da pedra, em que a água crepita... e a cuja borda oscila, até cair no fundo da cascata. Ahi está, positivamente, um soneto que devia acompanhar a respectiva documentação photographica...

A <Parafrase de Ronsard>, pag. 79, exige, igualmente, um grande esforço mental para ser bem compreendida neste quarteto:

– Meditae nesse exemplo, que se agora
Não sei mais do que o vosso outro macio
Rosto nem boca de melhor feitio,
A tudo a idade afeia sem demora. –

Versos sem cadência rythmica, alexandrinos sem hemistichios, verdadeiros hemiplégicos, com pretensão a campar elegância e aprumo, destoam, a cada passo, de conjuntos rigorosamente metrificados.

Em meio ao bródio delirante do <Carnaval> título tomado às <Blasphemias>, de Jean Richepin de quem o Sr. Bandeira procura imitar a crueza fescennina de certos deboches vocabulares...; em meio a essa parte do livro, onde elle ensaia a deserção literaria, enfim consummada para a gloria dos novos mineradores da imaginação brasileira:

– Quero beber! Cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco... –

à mistura com os foliões tresvariados, apparece, a vez e vez, um sonetaço rígido e tezo, como um sujeito enfraqueado, o ar sumido e grave, de quem volta do enterro de um amigo e entra, por descuido, num café-concerto. O soneto <Verdes Mares>, que ahi se vê, em sendo uma composição deplorável principalmente, do ponto de vista esculptural, encerra-se com uma chave digna do conjunto:

– <Verdes mares bravios...>
Cita um sujeito que não leu, nunca, Alencar. –

Além desse considerável acervo de falhas que, sós por si, definem a qualidade de qualquer artista, parnasiano, ou não – é de ver que enxameia, com abundancia, em todo o livro, mesmo entre os <Rythmos dissolutos>, que refogem naturalmente a esta apreciação, circumscripta apenas á “medida velha” – uma cópia ainda mais numerosa de versos feitos, expressões surradíssimas, chavões, conceitos e idéias que andam no ar ao alcance de qualquer cavouqueiro do verso: – “o amor que me tortura” (29) “painel da natureza” (46) “A vida é amarga” (55) “lembra uma estátua de Tanagra” (69) “na doce paz da tarde” (110) “Pensando em ti, ó doce imagem adorada” (113) “No momento final de minha despedida” (129) “frágil

penhor...symbolo de affeição” (131) “Aquelle deleitoso, almo viver absorto” (203) “A fuga irreparável dos annos” (243) e tantos, tantíssimos outros.

III

Um parnasiano a serio – Malabarismos e malabaristas – Disfarce inútil – O sosista – Atavismo – Por fora de si mesmo – Reminiscencias sonoras e otras cosas... – Uma dezena de <aproximações subtis> – <Ton sort, ô Manuel...>

Ora, chegados á altura, em que parece estar evidenciada a lastimável cachexia parnasiana do autor das <Poesias>, tomando a expressão – Parnasianismo –, como <uma equivalência perfeita a forma e o pensamento>, pendemos a crer que o Sr. Bandeira não empunhou o cinzel herediano simplesmente pelo gosto de fazer figa – por exemplo – ao Sr. Cassiano Ricardo que, quando SAE da sua torre de marfim, é para se dar á tolice de caçar papagaios, com a vara e o visco que esses pândegos da “Paulicéa desvairada” lhe fornecem. Nada disso! Elle teve, como poucos, a preocupação absorvente da forma, do vocábulo, da rima... Ademais, sente-se-lhe o gosto, nem sempre ou nunca feliz, mas impertinente, da rebusca e, principalmente, dos torneios malabaristas á Banville. O “bon ouvrier”, com as suas <Odes Funambulescas>, de um lado – e de outra parte, o Richepin, das “Blasphemias” e, ainda, Charles Cross, que, aliás, – palavras de Verlaine – <laisse au theme toute as grace ingénue ou perverse>, ao contrario do Sr. Bandeira que até confessa o gosto da obscenidade – esse trez grandes <virtuoses> do verso francez exerceram, inilludivelmente, uma influencia profunda e dominadora no espírito do Sr. Manuel Bandeira.

Esse esforço extravagante de virtuosidade, que leva a desenterrar os rythmos mais archaicos de nossa língua, é um reflexo inconfundível da arte banvilleana que, como se sabe, revolveu quase todos os rythmos da Idade Media – de Marot, de Ronsard e outros.

Mal assenhoreado, porem, da <medida velha>, o Sr. Bandeira estava evidentemente longe de poder atirar petecas no ar com os velhos rythmos adormecidos – havia séculos –, com a mesma acuidade musical e plástica do malabarista das <Odes>.

Foram, ainda, decididamente, esses dois <jongleurs> do verso: Banville e Richepin, que levaram o Sr. Bandeira a sarapintar a alma – alma que arrasta tamanho peso de melancolia atávica! – para a sortida bufa desse Carnaval, que é, por sem duvida, um accidente grotesco na sua obra:

– Oh que ridícula é a Tristeza
Com fantasias de Pierrot!... (H.F.)

Triste, fundamentalmente triste, todo o esforço por parecer alegre lhe resulta baldado. O Sr. Bandeira é um sosista na alma. Se houvera cumprido o conselho de Sainte-Beuve: <il faudarit restre fidéle á soi-même sans s’immobiliser, se renouveler sans se rompre...>, teria produzido – cruces! – a réplica brasileira do livro mais triste que se escreveu em Portugal.

Mesmo através as múltiplas modalidades de sua arte á folha de patióba, não é difícil surprehender-se em algumas poesias do Sr. Bandeira a emotividade attonita, a melancolia, a lascívia amodorrada, que há no fundo da raça. Mas, desgraçadamente, o Sr. Bandeira é irrequieto e curioso, ou, ainda, como querem, culto demais, para estar continuamente consigo só.

Avultam, mesmo, em consequência disso, no livro das <Poesias>, – até ao alcance da nossa inexperta perspicácia, as taes reminiscências sonoras... euphemismo providencial, a cuja sombra resonam impunemente os ágeis segadores da seara alheia.

Um simples cotejo entre alguns versos das <Poesias> e parte daquelles que a nossa memória logrou reconstituir e identificar, voltando-lhe às fontes – demonstrará em derradeiro lance, que, ás suas qualidades de medíocre e versátil manejador do vernáculo e do verso, o Sr. Bandeira reúne uma penúria inacreditável de idéas. É bem de ver que não descobrimos, ahi, outra cousa, que não sejam, por, exemplo, aquellas ingênuas <aproximações subtis>, em cuja

rebusca tanto se diverte esse perigoso <chercheur des sources>, que é o Sr. Aggripino Grieco –; há porem, nas <Poesias>, tamanha abundancia dessas aproximações subtis, coincidentes, eventuaes, ou que melhor nome tenham – que o Sr. Bandeiras não pode revidar a constatação, a que se chega, de sua enorme pobreza de idéas próprias. A prova mais frisante disto, damol-a, a seguir, atravez de uma dezena de exemplos, cujo commentario confiamos à discrição dos que nos lêem.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão.
Turbou, partiu, abateu
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!
Maguado e só,
– Só – meu coração ardeu:
Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria,
– Esta pouca cinza fria...

(EPIGRAPHE – versos de abertura das <Poesias>)

No fogo das lareiras,
Queimei o meu imenso coração,
Noites inteiras,
Ouvindo o vento marulhar na escuridão...

E, cinza fria,
Venho hoje recordar, nesta hora vacilante,
O sol que a minha infância ainda alumia
E doira bruxoleante...

(INFANCIA, de Mario Beirão)

Eu faço versos como quem chora.
(DESENCANTOS, das <Poesias>)

Guarda estes versos que escrevi chorando...
(VERSOS A CORINA, de Machado de Assis)

– algien dice a mi oido, com voz mui baja: Escribe!...
Y yo entoces, llorando y sin saberlo, escribo
Esas cosas tan tristes que algunos llaman versos!
(OFERTORIO, de F. Villaespeza)

NOTA – A propósito, não resistimos ao desejo de transplantar para aqui estes versos de Lamartine:

Ton sort, ô Manuel! suivit la loi commune;
La muse t'énivra de precoces faveurs;
Tes jours furent tissus de gloire et d'infortune
Et tu verses des pleurs...

Ora, decididamente, Lamartine estava de longe de supor, quando estes versos lhe saíram das mãos, que um Manuel brasileiro viria mais tarde cumprir o mesmo destino de chorão, reservado ao seu homonymo francez. Aliás, era esse também o tão genial prenome de Alvares de Azevedo, outro chorão – tão genial, porem, que decapitou, a tempo, o Manuel do próprio nome...

Meu verso é sangue. Volupia ardente...

Tristeza esparsa...remorso vão...

Dói-me nas veias. Amargo e quente,

Cai, gota a gota, do coração.

(DESENCANTO, das <Poesias>)

– o gouttes de mon sang, voilà donc votre histoire.

Et lês chansons qui vous chantez!

(HALLALI, de Jean Richepin)

Tecendo l

Emfim, cheia, serena, pura,

Como uma hóstia de luz erguida no horizonte,

.....

A lua

Assoma á crista da montanha.

(PAISAGEM NOCTURNA, das <Poesias>)

E lá no alto, serena, a lua alva e brilhante,

Dentre as nuvens que são como o incenso ondulante

Lembra uma hóstia subindo o altar azul dos céos.

(A MISSA DO GALLO, de Arthur de Salles)

Emfim te vejo. Emfim no teu
Repousa o meu olhar cansado.
Quanto o turvou e escureceu
O pranto amargo que correu
Sem apagar teu vulto amado!
(VOLTA, das <Poesias>)

– Emfim de vejo! Emfim posso
Curvado a teus pés, dizer-te
Que não cessei de querer-te,
Pezar do quanto soffri.
(Gonçalves Dias)

E a vida vai tecendo laços
Quase impossível de romper:
Tudo o que amamos são pedaços
Vivos do nosso próprio ser.
(A VIDA ASSIM NOS AFEIÇOIA, das <Poesias>)

Assim captivo sou dos seres que adoro, a esmo...
Suspenso é meu viver nesta rede que o enlaça...
E quanto o menor sopro entre aqueles perpassa

Sinto um pouco de mim se arrancar de mim mesmo.

(LAÇOS, de Sully Prud'homme, trad. De A.Reis)

NOTA: – Esta formosa versão é tão fiel a conhecida poesia do autor de “l'Étranger”, que fora tolice desprezal-a em falta do texto original.

Sinto no meu violão vibrar

A alma penada de uma infanta

Que definhou do mal de amar...

Ouve... Dir-se-ia uma garganta

Súplice, triste, a soluçar...

(DENTRO DA NOITE, das “Poesias”)

Comme un aveugle qui marmonne,

Sur un violon de Crémone

Il jouait, demandant l'aumône.

Tous avaient d'enivrants frissons

A l'écouter. Car dans ces sons

Vivaient La morte ET ses chansons...

(L'ARCHET, de Charles Cross)

NOTA: – Quem sabe se não foi em Cross que o Sr. Bandeira ganhou o gosto das extravagâncias rythmicas, de que viria sahir aquella bruzundanga dos “iguapés”?...

Tudo em vós flamejava em instintiva fúria
A garganta cruel arfava com luxúria,
O ventre era um covil de serpentes em cio.

(O SUCUBO, das “Poesias”)

Na cabeça, nos olhos e nos seios
Fluíam-lhe os venenos da serpente.
O ventre, em pinchos, empinava todo
Como réptil abjecto sobre o lodo,
Espolinhando e retorcido em fúria.
(DANSA DO VENTRE, de Cruz e Souza)

A rosa púnica
Era um soluço
.....
E parecia
Jogando ao chão
A flor sombria,
Que o coração
Elle arrancara
(A ROSA, das “Poesias”)

– Quando essa rosa mais tarde vejo
Emmurhecida na Vossa Mão,

Penso que vejo
(Oh antes fosse mero gracejo!)
Emmurhecido-meu coração.
(REGINA, de Francisco Mangabeira)

O que me darás, donzela,
Por preço de meu amor?
– Dou-te os meus olhos (disse ela),
Os meus olhos sem senhor...
(RIMANCETE, das “Poesias”)

Moreninha, dá-me um beijo?
– E o que me dá, meu senhor?
– Este cravo...
(MORENINHA, de Bruno Seabra)

Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos
Molha-as. Assim eu as quero levar á boca,
Em espírito de humildade, como um cálice
De penitencia em que minha alma se faz boa.
– Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pálidas.
O espasmo é como um êxtase religioso...
E o teu amor tem o sabor de tuas lagrimas...
(TOANTE, das “Poesias”)

.....chora, e o derradeiro
Pranto dá-lhe a beber na mão tomado,
E elle ao sorvel-o: “inda é melhor que o vinho
Bebido em grego cyatho dourado”
(SABOR DAS LAGRIMAS, de Alberto de Oliveira)

IV

A vingança do passadismo – Passadista “manque...” modernista consagrado! –
Missangas e lantejoulas – Parnasiano Aguado – A satyra dos “Sapos” – “Uma heresia!...

Nesse livro, em que se acompanha, passo a passo, a sua evolução poética, chega-se facilmente a conclusão de que o Sr. Bandeira não conseguiu emancipar-se nem mesmo das idéas más batidas, verdadeiros lugares communs desse passadismo, que elle procura deprimir e achincalhar...

Que mais se quer á aferição do poder inventivo do Sr. Manuel Bandeira?

Entretanto, esse poeta, assim destituído de idéas próprias, é um dos acclamados corypheus de uma seita literária que, em sendo modernista, promette realizar uma arte de libertação e originalidade!...

Chamem-no, embora, um grande poeta; surprehendam-lhe, outros, bellezas, subtilidades que escapam ao nosso entendimento; acclamem-no o foklorista, o infantilista, o poemista único; cinjam-lhe de louros a testa gloriosa, se não convierem que nisso há ranço de passadismo; esgotem-se, em sua honra, todos os recursos do louvor humano; enlacem-se os braços em Maria-cadeira para a apotheose desse gênio tutelar da Modernidade brasileira – mas, convenhamos, todos, por amor do Verso – “e il Verso é tutto” – em que o Sr. Bandeira é

um passadista fracassado. Os gabos que se lhe tece á obra parnasiana devem de repercutir, com remordimento, na sua consciência de artista.

Esses pechisbéques, essas lantejoulas quebradiças, que pretendem ter saltado da forja, em que se caldeiam obras duráveis e perfeitas, como aquellas medalhas, em que se eternizava a beleza das virgens da Sicilia – essas missangas não illudem a olhos experientes.

Parnasiano aguado, “démésurément plat”, se, por effeito de um cataclysmo singular, desaparecessem todos os vestígios da literatura parnasiana do Brasil, e ficasse apenas, por milagre, o livro das “Poesias”, os vindouros teriam, de certo, uma idéia horrível desse verso, trabalhado, aliás, magnificamente, entre nós, por Bilac, Francisca Julia, Alberto de Oliveira e tantos outros poetas de límpida valia.

Parece, pois, sufficientemente demonstrado que o Sr. Bandeira não passou de um intrujão do Parnaso, cuja escalada não conseguiu realizar, vingando-se, por isso, em descrever piruetas com as pontas dos pés á porta do templo, onde palpita a chama votiva da verdadeira arte.

A satyra dos <Sapos>, onde, aliás, o Sr. Bandeira talhou a gosto a própria carapuça, passará, depressa, como um estribilho de cancan; não assim as grandes obras, como a “Tarde”, onde se plasmou a expressão mais requintada e pura do pensamento brasileiro.

Parnasiano, o Sr. Bandeira... que heresia!

O MODERNISTA

I

Um dilemma arriscado – “Peso” atávico – Mimetismo – Sem imaginação! – Poesia nova? – Uma definição de Ribeiro Couto – Zanguizarra poética – o Sr. Bandeira desmente os intuitos da “entourage” futurista.

Quizeramos da por fim esta apreciação, cingindo-nos, assim, unicamente, à phase pré-modernista do autor das “Poesias”. Examinando-lhe os fundamentos da arte, através o curso evolutivo de suas composições; e, concluindo, como concluímos, preferiríamos, não obstante, deixar esta questão ao critério de quem lesse: O SR. BANDEIRA, QUE SE NOS REVELOU UM POETA PASSADISTA TO ALBARDEIRO, PODE SER UM POETA MODERNISTA DE VALIA? Desejaríamos, em sã consciência, que outros procurassem verificar os novos processos poéticos do Sr. Bandeira, por lhe descobrir qualidades, que ainda lhe negamos a própria luz da modernidade.

Os “Rythmos dissolutos”, que assinalam a bulhenta conversão literária do poeta, como uma finalidade triunfal, a seu modo, desse “pêlo-mêlo”, sem pés, nem cabeça, que é o livro das “Poesais” – não nos autorizam a crer na reabilitação poética do Sr. Bandeira.

Incapaz pela feição psíquica, que lhe surpeendemos, de adotar a divisa de Verhaeren “Toute La vie est dans l’essor” – divisa, que é um brado altíssimo de libertação, – o Sr. Bandeira transportou, com a sua alma velhinha, para o frontão ruidoso da modernidade, todos os cacaréos da antiga morada.

Livre das peias métricas, quando, portanto, era de esperar ousadíssimos surtos, a imaginação do Sr. Bandeira continua empolgada pelo gosto do mimetismo.

Por outra face, como um volatim desconsolado, elle percorre inutilmente todas as formas para disfarçar o saudosismo que lhe extravasa da alma; e, desse esforço de auto-repressão psíquica, nascem, ao certo, tantas trouxadas vocabulares, sem viço, sem plástica, sem nada...

Antonio Nobre soffreu a ânsia de plastificar a sua dor em formas acabadas; o Sr. Bandeira, sócias sobrevivo de D. Euguiço, e, como elle, enguiçado na arte parnasiana, arde, agora, por estrangular a melancolia indisfarçável de sua alma na forma...sem formas da “poesia nova”.

E a que vem essa poesia nova? Qual é a característica definida do movimento, que a impulsiona? <Criar! – palavras de Ribeiro Couto – criar livremente dentro de uma linguagem livre. É uma insurreição dentro da subserviência mental, contra o classicismo de meia pataca,

contra o espírito acadêmico que quer fazer de um povo jovem e independente o repetidor passivo de idéas, de estylos e de formulas mortas>.

Dir-se-ia que o amável poeta de <Um homem na multidão> tinha o pensamento voltado para o Sr. Manuel Bandeira, quando lhe caiu da pena essa abjurgatoria contra os repetidores passivos daquelas velharias.

Que é, em realidade, a arte do Sr. Bandeira sinão uma sequencia anacrônica e intolerável de <idéas, de estylos e de formulas mortas>? Quem, portanto, mais desapparelhado do que elle para acudir a esses reclamos de renovação esthetica, que vem agitando o pensamento brasileiro? Quem, porventura, mais impotente para CRIAR (?), do que esse poeta sem imaginação, cuja obra é toda uma zanguizarra de idéas e de formulas velhas e revelhas?

Será, então, desse terraplanismo de “subserviência mental”, o Sr, Bandeira haja atingido, rapidamente, por um simples decreto futurista, a alturas do criador de rythmos e de idéias?

Não! Em o Sr. Bandeira, o futurista não excede o passadista sinão no abuso das repetições. Modernista? Mas, ainda nesse character, sua imaginação é a mesma; a paisagem interior, a mesma; o poder expressional, o mesmo. Onde, pois, a superioridade de um sobre o outro? Onde, por final, o “cachet” da revolução mental, que ora faz estremecer as próprias bananeiras do país? Estará, ahi, simplesmente, no desaso apropositado da forma? Na substancia sensorial dos poemas, em que lhes apercebemos o sentido dominante das concepções? Mas, o sentimento dominante dessas concepções é ainda a melancolia, ora saudosista, ora fescennina – inadaptável, em ambos os casos, ao movimento de affirmação “da nossa saúde, da nossa virgindade psychica, da nossa exuberância e da nossa força”, como predica, salutarmente, Ribeiro Couto.

Por isso, e por mais, não conseguimos compreender em que é que reside o valimento do Sr. Bandeira, como poeta modernista, **tanto a sua arte desserve e contraria, em essência, os propósitos reacionários da <entourage>.**

Futurismo ou Modernismo supõe, naturalmente, uma percepção nova, uma nova graça, um rythmo novo.

Ora, salvante o cunho livre-metrista das formulas, em que, de resto, não há novidade, depois de Verhaeren, ou antes d'elle – que ineditismo de idéas, de sentimentos ou de expressões revelam os novos processos do Sr. Bandeira?

II

Uma definição dos “Rythmos dissolutos” – Repetições e repetições – Poema à clef – Pontos cardeais – Efeitos negativos da enxertia futurista – Futurismo decadentista – Pansexualismo agudo – Ainda o sosismo – Um prisma gris – A monodia dos “Sinos” – Musa fiydropida – Poema – estuário – Outra copia de repetições um valor obrigatório.

Os <Rythmos dissolutos...> - ah! evocam a musica moída do realejo de um cego, reproduzido com estridência, por um phonographo barato...Em derradeira analyse, esses poemas, que devem de ser a pedra de toque da imaginação voronifisada do Sr. Bandeira, demonstram, ainda mais ao vivo, a sua irremediável incapacidade de criar.

Valem por um certificado gritante da pobreza de imaginação, já identificada, à evidência de que, quando procura fugir ao mimetismo, o Sr. Bandeira, futurista, dá em repetir o Sr. Bandeira, passadista. E, então, – coisa curiosa! – o passadista engoda o futurista, fornecendo-lhe, de través, uma idéa de origem duvidosa, como succede “Na solidão das Noites Humidas”.

Esse poema modernista, que é, como outros, tantos, um simples ritornello de motivos plasmados, anteriormente, na “medida velha”, além de encampar um verso attribuído a um velho poeta Frances e, a poder do uso, axiomático: “a fuga irreparável dos anos” (como isso cheira a futurismo!...); põe a dançar o Charleston futurista duas pobres imagens que se tinham deixado ficar escondidinhas, como a gata borralheira, na “Cinza das Horas”:

– E era como se a vida

Mansa, pousasse as mãos sobre a minha ferida...

(Dos Rythmos”)

No “Crepusculo do Outono” – poesia passadista, e célebre, como já vimos, – a mesma imagem em sentido inverso, o que demonstramos a imprecisão idealística do Sr. Bandeira:

As grandes mãos da sombra angélica pensam
As feridas que a vida abriu em cada peito.

Na reprodução de outra imagem arrancada, também, à “cinza das horas”, o Sr. Bandeira foi mais coerente. No precitado poema dos “Rythmos”, está:

- o luar era a minha inefável carícia:
A água era teu corpo a estremecer-se com delícia.

E, na “Boda Espiritual”, poesia passadista:

“O teu corpo crispado alucina. De escorço
O vejo estremecer como uma sombra na água.

Ainda nesse poema modernista, em que um velho poeta Frances colabora e se repetem duas imagens arrancadas ao fundo azebroso da “medida velha” destaca-se outra comparação empregada no “Carnaval”:

“– O mar... Onde se via o movimento da água
Era como se água estremecesse em mil sorrisos...
(Dos rythmos)

E, em “Hiato”, versos passadistas situados naquela parte do livro:

“Um poema luminoso como o mar
Aberto em sorrisos de espuma.”

Ora, ahí está, por sem duvida, o POEMA – TYPICO, O POEMA CLEF dos processos literários do Senhor Bandeira; nele se conjugam todas as características de sua arte complexa e apressada:

a) O **gosto anacrônico do chavão** – v.g.; “a fuga irreparável dos anos”

b) **O vazo de repetir-se** (outra demonstração de pobreza inventiva) – v.g.: *a reprodução em um só poema e modernista! De duas ou, melhor, três, imagens empregadas, anteriormente, em versos passadista!*

c) **A imitação** – v.g.: o desdobramento – ou coincidência? – do verso synthetico de Rimbaud.

d) **Imprecisão idealista** – v.g. a utilização de uma só imagem para dois efeitos absolutamente antagônicos; aqui: –

“a vida, mansa pousa as mão sobre a minha ferida”

ali: –

“as mão da sombra – pensam as feridas que a vida abriu em cada peito”

Tinha razão, na sua profunda sabedoria, Harald Hoffding: a imaginação pobre não vai além das ideias instáveis das “idéias provisórias”!... É o caso do senhor Bandeira, que, além dessa infirmeza de ideias, **reúne**, sem o querer, **nas quatro únicas estâncias de um dos seus afamados poemas futuristas, os quatro pontos cardeais de sua fraqueza poética**. Como profissão de fé modernista tal poema supera, em chatice, a tudo o que poderíamos esperar dessa imaginação, sobre cuja senilidade tornaram-se excessivamente brandos, ou, mesmo, inúteis, os efeitos afrodisíacos da enxertia futurista.

Mas, voltemos aos “Rythmos Dissolutos”, na parte, em que predomina o erotismo mórbido já observado em outro lance desta apreciação.

O poema de abertura, cujo título – “Silêncio” – dá logo a pensar no poeta de “Au Jardin d’Enfante”, leva-nos a constatar que lhe não refoge, em substancia, a irresistível influencia:

*Silêncio... tão suave tão agudo
Parecia que a morte vinha*

E, Samain:

*Des soirs ou l’âme, semble-t-il,
Ne tient qu’à peine par un fil...*

.....

*Ou l’on revê La mort bènée.
 (“Silence”)*

No poema – “Felicidade” –, como, aliás, em outros tantos, a musa futurista paga tributo, ainda uma vez, à poesia decadente:

A doce tarde morre. E tão mansa

*Ela esmorece,
Tão lentamente no céu de prece,
Que assim parece, toda repouso,
Como um suspiro de extinto gozo...*

E, Verlaine:

*Et l’air a l’air d’être un soupir d’automne...
 (“Sagesse”)*

No “Madrigal Melancólico”, o decadentismo – futurista evoluiu um pouco, apegando-se a Freud, o que assinala, ainda, a preponderância do instinto sexual na concepção das “Poesias”, em todas as modalidades.

Não é, por acaso, o sosismo, repassado de um sentimento agudo de carnalidade, ou de uma perversão sensual à Cendrars, de “Moravagine” ou Barbusse, de “L’Enfer” – morbidez que não existem em Antonio Nobre – a característica pŷchica da arte do Sr. Manuel Bandeira?

Qual é o poema dessa feição, nos “Rythmos dissolutos”, que não evoca a lembrança do bruxo lusitano, mau grado as influências indicadas?

Mesmo esses quadros, em que se reproduzem aspectos urbanos, dos quais um B. Lopes, nos limites acanhados da redondilha, saberia tirar efeitos admiráveis em verve, animação e graça, – enublaram-se, ao prisma gris do Sr. Bandeira, de um ar melancólico irritante.

Aos olhos desse animatographo sombrio, tudo deve ter a tonalidade penumbriada, o “o caracter impressivo que faz meditar”, como, por exemplo, essa “Estrada” – onde ele põe “um enterro a pé” e <um murmúrio da água para sugerir – que a vida passa!>. No poema dos “Meninos Carvoeiros” – <há crianças raquíticas - <burrinhos descadeirados> – e uma velhinha que se dobra, com um gemido, para apanhar os carvões que caem na estrada.

Em outro poema – “Na rua do Sabão”, sobe, entre a grita da molecada, um balão que parece cheio “do soprinho tísico do José”, o filho da lavadeira que trabalha no jornal e – “tosse muito”.

Em torno dos “Balõesinhos” – outro poema em prosa, último dos “Rythmos”, “os menininhos pobres fazem um círculo inamovível de desejo e espanto”

Convenhamos em que há nisso tudo uma boa dose de fidelidade visual, que estaríamos longe de reprovar em outro poeta, que não o Sr. Bandeira, em que descansam as responsabilidades de um dos precursores do movimento literário, que predica a alegria,

a saúde, a força, a exuberância, e que passar sobre a lixívia das nossas tristezas e das nossas misérias, como uma vassourada rígida de sol.

Ouve-se falar, amiúde, na monodia dos “Sinos” do Sr. Bandeira, incluída entre os poemas dos “Rythmos”, como de uma destas obras, em que os grandes poetas alcançam plasmar o seu minuto de eternidade.

Mas, quem não conhece os poemas idênticos de Edgard Poe e Antonio Nobre, deste principalmente, de quem procede, em linha direta, a duvidosa monodia? Quem não se lembra de “Mauro”, de B. Lopes e da “Cathedral”, de Alphonsus Guimarães, composições igualmente monodiadas e superiores, em *rythmo* e substancia emocional, à do Sr. Bandeira?

Outro poema gostoso, na expressão favorita da “entourage”, é – “O Soneto” por causa daquela “queda da agua...que não para! Que não para!” –; novidade transplantada de versos seus, passados e passadistas, – “Dentro da noite” –, onde, por igual, “a água não para...de chorar!...”

Mas, a propósito de repetições, vamos oferecer, “au dessert”, um delicioso regalo...

Vimos em outra parte, que o uso impertinente do verbo *cair* no livro das “Poesias”, dera em resultado a explosão da “cai-cai” da rua do Sabão. Era um desabafo necessário e lógico...

Vejamos, agora, outro caso, e curiosíssimo! – de arremate, em que as múltiplas vertentes da musa-hydrópida do Sr. Bandeira vão “desaguar” nesse poema – estuário, nesse poema – oceano, que se intitula, por singeleza – “Murmurio d’Água” –:

Água de fonte... água de oceano... água de pranto...

Água de rio...

Água de chuva, água cantante das levadas...

Dentre esta complicada rede fluvial, “a água do pranto” desenrola-se em cachões volumosos através do livro, como um braço do Amazonas. O Sr. Bandeira que bate, em

poesia, o “record” do choro, sob todas as formas – vê tudo debilhado em lágrimas, à volta de si. Ele, mesmo, faz versos “como quem chora”..., o que explica a origem daqueles “versos escritos na água”; – “o coração chora”; “a alma em gotas mansas, chora”;

- a chuva – em gotas glaciais, chora...
- a água não pára de chorar...
- o rio chora... a prisão de seu leito...
- o córrego chora...
- Sino do Bomfim, porque chora assim?
- A figura de gesso... chorava.

Entrecruzam-se, na sua corrida para o regaço líquido do “Murmúrio”, outros afluentes da aflição, como o do pranto, o do gemido, em que até “gemem ondinas nos repuxos das fontes”, e o do soluço, onde a alma, o alaúde, o vento, a rosa, o sapo, tudo rompe e se dissolve em soluços...

Ora, para conter esse aluvião de lágrimas e de angustias, era, de certo, indispensável, um amplo estuário, qual o poema do “Murmúrio d’Água”.

Aliás, o Sr. Bandeira tem o fetichismo da água. “Cai”... tanta “água” nas “Poesias”!... A prova palpável disto está em que, das cento e cinco composições do livro, só trinta e poucas não registam esse valor obrigatório – espécie de <Maravilha Curativa>, na multiplicidade de suas aplicações.

CONCLUSÕES

Os nossos <porquê>... – O sultão do Parnaso – O versatilista – O assimilador – O sensualista – O vernaculista – O repetidor – Que é, em resumo, o Sr. Bandeira? – O xexismo.

Parece que deixamos bem esclarecida a razão de nossa atitude perante o Sr. Bandeira; a razão por que lhe criticamos, intremulamente, a obra, de todo em todo, falha; a razão, enfim, porque lhe não conferimos valor poético à altura de suas exageradas, bem que disfarçadas, pretensões literárias.

Em realidade, a figura que ele pretende assumir aos nossos olhos, quando se trava conhecimento com o poeta, através das “Poesias”, é a de um sultão displicente do Parnaso... As idéas, as formulas... rodeiam-no, humildadas e obedientes, como um punhado de huris, à espera de que lhes seja atirado o lenço da escolha... Quando, porém, alguma delas passa entre os seus braços, despe-se logo da pompa verdadeira e volta coberta de missangas e pedrarias falsas, qual a <commère> de uma revista de ano.

VERSÁTIL – faltam-lhe, como ficou exuberantemente provado, aquelas qualidades conferidas, por ex:, e com acerto, a Fontoura Xavier, o grande “virtuose” da poesia brasileira, possuidor, no justíssimo conceito do Sr. João Pinto da Silva, de <um rythmo prestigioso e musical, pensamentos e imagens de incomparável beleza.>

MAU ASSIMILADOR – dir-se-ia que o Sr. Bandeira não exumou certas antiquilhas poéticas sinão para lhes salientar e reviver defeitos e abusos.

PANSEXUALISTA – o erotismo, de que a sua poesia se acha impregnada, obedece – *libido dominandi!* – a uma tendência de capricismo tropical, simultaneamente, moleirão e impetuoso; lubricidade faunesca, requintada pelas derradeiras inovações da literatura sádica.

MANEJADOR INSEGURO DO VERNÁCULO – a dicção lhe sai desarranjada, incongruente, sem a ductilidade plástica indispensável ao espírito versátil de sua poesia.

REPETIDOR – consciente ou inconsciente, pouco importa! De <idéas, de estylos e de formulas> revelhas – sua obra é, para nos valermos de conhecida comparação, uma colcha de retalhos desbotados, a poder de uso...

Em resumo, que é o Sr. Manuel Bandeira?

Árcade? Parnasiano? Nephelibata? Futurista? Não! O Sr. Bandeira não é nada disso. O Sr. Bandeira é **xexeísta**! Deve-se-lhe, pois, a criação de uma nova escola literária: o **xexeísmo**.

Honra ao mérito!

Note-se que não cogitamos de plágio – abstraímos-nos, mesmo, de empregar semelhante palavra em qualquer parte desta apreciação – embora haja muitos, muitíssimos pontos de contacto, de íntima correlação evocatriz, entre a maioria das concepções do Sr. Bandeira e as de outros poetas.

Acreditamos, em boa mente, que o autor das “Poesias” não é nem uma ave de rapina literária, tanto assim que lhe filiamos a arte, desde o início, às virtudes polyphonicas do xexéu...

Elle repete os cantos que lhe caem ao ouvido pelo gosto quase inocente de arremedar...

Ora, quando os primeiros anus brancos, e empenachados, do Futurismo, entraram a entoar a monodia estrídula do <Vamos criar>, o excelso pássaro rufou depressa as asas em direção do bando. Ele que possuía, como nem um outro, a arte de arremedar todas as aves e até, mesmo, os sapos..., porque havia de ficar chumbado à velha galharia passadista, sob a ameaça de não ser ouvido por ninguém? E experimentou a garganta potente: “Vamos criar!”, prosseguiu, e entrou no bando, para receber o penacho desafiador.

Mas – ó ironia, que nem às aves poupas! – quando o poderoso <criador> atira aos ares um canto <novo> é como se ressuscitassem, na sua garganta, todas as vozes da antiga fauna renegada...

ANEXO IV

“Diálogo de Apolônio e Tirteu. Num gabinete de leitura”.

Eugênio GOMES. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 46-51.

Apolônio – Que concepção de *humour* é a sua, para afirmar que Machado de Assis encontrou no *humour* anglo-saxônio um derivativo à sua pungente insatisfação do mundo?

Tirteu – Não fui o primeiro – veja bem! – a qualificar o criador de Brás Cubas como humorista à maneira anglo-saxônia; limitei-me a tirar isso a limpo indo às fontes. E quando digo que a sua insatisfação do mundo o tornou mais apto a praticar o *humour*...

Apolônio – Confunde *humour* com ironia ou sátira...

Tirteu – Mas, como? Humorista é só aquele que não tem ressentimentos ou amarguras?

Apolônio – Perfeitamente. Eu também não sabia disto, mais um amigo meu, inglês, que viveu aqui no Brasil e que me ensinou distinguir entre *humour* e ironia, disse-me certa vez que Machado de Assis não era um humorista, e sim, um crítico desalmado da sociedade humana, como Voltaire e Anatole France.

Tirteu – Mas, afinal, segundo o seu amigo inglês...

Apolônio – Humorista é apenas o que se critica a si próprio, poupando os outros. E, deste modo, não deixa transparecer nem ódio, nem amargura, nem espírito de vingança em relação à humanidade. Pelo contrário, é até benevolente com os homens em geral, julgando-se inferior a eles.

Tirteu – Que dizer que o humorista é...

Apolônio – O oposto do ironista, pois este é geralmente um ressentido, armado até os dentes contra os mais...

Tirteu – Assim, há um compartimento para o humorista e outro para o ironista...

Apolônio – Bem, existe uma analogia entre ambos, mas o que importa é a dominante, e a de Machado de Assis era a ironia.

Tirteu – Nega portanto a este escritor a qualidade de humorista à inglesa, em sua segunda fase...

Apolônio – Não é bem isso; Machado transformou o humorismo de seus escritores ingleses preferidos em ironia, mantendo a expressão anglo-saxônia, mas com espírito gaulês...Não pode ser um humorista o homem que escreveu a derradeira frase das Memórias Póstumas: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.”

Tirteu – Não me venha dizer que o fato de ter escrito essa frase corrosiva impedia Machado de Assis de ser humorista. Nenhum autor pode ser resumido numa das suas frases. Swift...

Apolônio – Mas esse também não foi humorista. Foi um grande sarcasta e escreveu as *Viagens de Gulliver* justamente para se vingar da humanidade.

Tirteu – Pois bem, aqui está um argumento em desfavor de seu amigo inglês, cuja teoria do *humour* até parece ter passado pela aduana francesa, onde essas coisas são classificadas a rigor.

Apolônio – Não, é absurdo que um homem que propôs a matança das crianças para alimentar a gente faminta do país seja computado entre os humoristas...

Tirteu – Se é absurdo, é dos ingleses, que o têm nessa conta. São brancos...lá se entendem. Diz Tchakeray, é certo, que o melhor *humour*, é o que contém *the most humanity and is flavored throughout with tenderness and kindness*. Pois bem, apesar deste ponto de vista, perfeitamente compreensível, e de sua indisfarçável alergia pelo Deão, o mesmo Tchakeray o incluiu entre os autores humoristas, com Congreve, Hogarth, Fielding, Sterne, Dickens, e outros.

Apolônio – Não importa, foi uma inclusão arbitrária.

Tirteu – Assim também pensava o inglês Priestley, mas acabou admitindo que a obra de Swift contém não pequena dose de *humour*, às vezes, mesclado com as suas sátiras mais terríveis. Aliás, Priestley é uma rede de arrasto quando sai à pesca de *humour*. Abra o seu livro *English Humour*, e verá.

Apolônio – Ora, bolas! Já tenho um ente de razão a respeito de *humour*...

Tirteu – Não seja dogmático sobre tal coisa. Pode acabar fazendo *humour* involuntário... Se o convidado a abrir Pristley é porque o *humour*, de que estamos tratando, é o que se encontra nos livros, onde também se acha estratificada a melhor tradição oral do gênero.

Apolônio – Há uma filosofia de comportamento no *humour*, que é enfim aquela que venho defendendo, e por ela nem Swift nem Machado de Assis podem ser tidos como humoristas.

Tirteu – O terreno do *humour* não é tão seguro como lhe parece. Pelo contrário, é tão escorregadio que mais de um crítico já deu com o nariz no chão querendo ser extremamente afirmativo.

Apolônio – Foi por amor ao debate, e não como crítico, que puxei conversa sobre *humour*...

Tirteu – Está visto. Mas justamente o “debater” é que corre maior risco de cair em contradições imperdoáveis. Vou cotar um exemplo, a propósito de Bernard Shaw.

Apolônio – Mas é outro que não pode merecer o título de humorista. É um *wit* e por sinal já o chamaram de Molière do nosso século...

Tirteu – Pois bem, Chesterton, mais “debater” que crítico no seu livro sobre Shaw...Tenha paciência! (Apanhando um livro, na estante). Vamos a essa segunda edição, de 1920. Que diz ele? Leia: *In short he is not a humorist, but a great wit, almost as great as Voltaire.*

Apolônio – É o que eu dizia e isso é o que também ocorre com o nosso Machado, como já afirmei.

Tirteu – Calma... aqui está agora outra página, veja: ... *there are two types of great humorist: those who love to see a man absurd and those who hate to see him absurd. Of the first kind are Rabelais and Dickens; of the second kind are Swift and Bernard Shaw.* E então, pergunto eu, Shaw é ou não é humorista?

Apolônio – Penso que não. É um orgulho, irritantemente compenetrado de sua superioridade sobre os [de]mais. A sátira é que é a sua arma...

Tirteu – Ninguém o contesta. Mas é bom não esquecer que o *humour* pode incluir venenos sutis ou violentos como a sátira, embora por um processo aparentemente benigno. Hazlitt ensina a distinguir entre *wit* e *humour*. Experimente, porém, isolar a ironia e a sátira daquilo que os ingleses convencionaram a chamar de *humour*. É comum por isso a crítica inglesa

recorrer às denominações *humour* cômico, *humour* irônico, *humour* satírico, *humour* fantástico, *humour* macabro e outras, para marcar a tonalidade dominante do humorista. Chesterton, afirmando que os ingleses vivem e pensam numa atmosfera de *humour*, disse que a ironia é o ar que eles respiram...

Apolônio – Onde está este disparate? Não pode haver confusão entre a ironia e o *humour*...

Tirteu – Veja a introdução a *Pickwick*. Está lá. E, afinal, existe uma ambivalência de sentimentos no humorista que pode permitir todos os absurdos e incongruências, por começar aquela de seus gracejos conterem, tantas vezes, simultaneamente, o riso e a lágrima...

Apolônio – Não, o meu amigo inglês pensava direito. O *humour* não pode resultar de ressentimento e amargura...

Tirteu – Esse inglês ouviu o galo cantar, mas não indicou o lugar certo. Não foi ele o primeiro e o único a excluir a crueldade e o sarcasmo do *humour*. Por essa direção tomaram alguns franceses. E quem ler apressadamente o germânico Ritcher poderá sair com a mesma impressão. Mas quer ver que até Dickens, o mais cômico dos humoristas ingleses, apesar de sua grande dose de benevolência, pode invalidar a sua opinião?

Apolônio – Mas eu já lhe disse que a opinião é de um amigo meu, inglês...

Tirteu – Pois não espere que eu venha [a] emitir opinião própria sobre o assunto. E assim não podemos rir um do outro...Ingleses por ingleses sejam entendidos ou contraditados... Aquele de que me valho não é um amigo meu, mas é um conhecido biógrafo de humoristas, Hasketh Pierson. Que diabo! Quem escreveu como ele, sobre Shakespeare, Sidney Smith, Dickens e Bernard Shaw, deve entender um pedaço de *humour*. No livro *The English Genius*, [escrito] por vários autores, expressadamente destinado a mostrar as diferentes facetas do espírito inglês, quem assina o estudo sobre *humour* é ele... (Pegando de um livro) Aqui está...

Apolônio – Outro livro? Ora, por favor. Vamos debater idéias, deixe o livro onde estava...

Tirteu – É a mais recente biografia de Dickens. Foi publicado em 1949. Veja, ou então escute, o que diz Pierson, em síntese sobre o fundamento psicológico do humorismo de Dickens: *He wanted to believe the best of everyone, but when the unpleasant side was exposed to his view*

his disappointment was soon transformed into humour, and the comic force of certain portraits from life in his novels is in proportion to the violence of his disillusion.

Apolônio – É a opinião de um autor. E ele não é infalível.

Tirteu – Mas não é um ilustre desconhecido... E acontece que, quando ele afirma que a força cômica das criações humanas de Dickens se acha se acha na proporção das violências de sua desilusão, está esclarecendo um fenômeno geral. Apesar disto, o *humour* é bastante complexo para que seu processo seja apenas resultado de uma disposição de ânimo...

ANEXO V

“Carta de Menotti Del Picchia”

Menotti Del PICCHIA, “A nova missão”, *O Imparcial*, 19 jan. 1928

Carta dirigida a Cassiano e Plínio

“[...] Na nossa pregação estética havia alguma coisa e, talvez nem a percebíamos, mais que um mero objetivo artístico: era a formação de uma vasta consciência nacionalista, autônoma, pessoal, de característicos tão próximos, capazes de dar uma fisionomia típica aos nossos processos de vida e de trabalho, a nossa estrutura político-jurídica, às nossas tendências, à nossa língua, enfim, que caracteriza este formidável acampamento humano que vitoriosamente realiza a maior experimentação democrática sob os trópicos [...].

“Não houve entre nós preocupação estreita em criar escola. A consciência nacionalista de um povo não cabe na mesquinha arquitetura de um programa, fosse ele delineado por gênios. É um bem coletivo, força da natureza e do destino [...]. Os que estavam nos ergastulos lóbregos da mentalidade forasteira, vendo um Brasil empalhado e um céu falso de quadro Salon, arrancamos do cárcere para que se emborrachassem de liberdade e de sol dos trópicos. Essa liberdade não faltou nunca. O que havia, eram voluntários da escravidão.

“[...] A enunciação das verdades brasileiras deve ser livre e bárbara, multi-pariamente original com o pluralismo maravilhoso das flores e frutos dos trópicos. Seus ritmos são tantos como as vozes das nossas aves. Cada qual escolhe nessa riquíssima oferta de formas e de sons originais e ricos, a maneira de contribuir para a formação dessa linguagem mágica, que dirá ao mundo toda a grandeza da nossa terra. Não quereremos discípulo nem imitadores, porque a verdade revelada e compreendida deverá ser expressa, originalmente, pelos processos comocionais de cada indivíduo, numa contínua contribuição de personalidade e de surpresa.

“Estas palavras, caros amigos, visam aqueles que, querendo fugir do decalque forasteiro, se tornam servos dos processos iniciais com que artistas de raça incorporados a essa corrente nova e nacionalista, revelam a flagrante vivacidade das suas descobertas. Cada qual seja o que sente que é, vingue com a sua personalidade a obra que cria.

“É que já preocupa e entedia certa uniformidade de criação que por aí se nota, “standartizada” pela sistematização de alguns processos, que a argúcia dos medíocres transformam em estampas. Mecaniza-se certo maneirismo de prosa e já se fazem versos-sintéticos às duzias, como um calceteiro faz paralepípedo. Fugimos a monotonia da Hellade para cairmos no emburguesamento do Modernismo. Contra isto, caros amigos, devemos reagir agora...

“Alcançamos nosso objetivo. Agora é mister velar para que não o deformem. Porque assim como há uma mentira estética, feita de emoções empalhadas, de paisagens pintadas no estrangeiro, pode surgir uma “brasilidade”postiça feita de decalque da “brasilidade” verdadeira.

“Esse seria o pior dos males: brasilidade falsa e aparente...

Seu ex-corde,”

ANEXO VI

Fragmentos do artigo “A agonia do verso”

Eugênio GOMES, “A agonia do verso”, *O Imparcial*, 18 fev. 1928

“[...] Carlyle – que importa a formosa contestação de M. Guyou? – Carlyle estava com a verdade quando, sem preocupações futuristas, asseverou, um dia, que a forma métrica é um anacronismo e o verso uma coisa do passado.

Em particular, o soneto é um torculo. Constringe e apouca a imaginação mais desbordante.

O que se quer, hoje, é uma fórmula poética que se coadune com os novos modos de sentir. Maleável. Trepidante. E livre. Livre!

Ora, o soneto é inadaptável às exigências estéticas do momento. Os Hugo, os Castro Alves, que tinham imaginação para uma centena ou mais de poeta, só acidentalmente recorreram a esse leito de quatorze polegadas. Entende-se. Como expandir e, ao mesmo tempo, aprisionar os grandes pensamentos no círculo torturante de quatorze versos?

Dir-se-á que o mérito do soneto reside justamente nessa tortura, em que se provam os verdadeiros artistas. De acordo. Mas, pode-se lá conceber que um homem de imaginação se fique a podar, pacientemente, as suas ideias, nesse trabalho de pura chinesice, enquanto o mundo em torno, na sua evolução vertiginosa, está a exigir da potencialidade do poeta um poema dinâmico, forte, em que se condensa toda a inquietação do século do rádio?

Força é desprezar os velhos processos de poetização.

A poesia moderna, referimo-nos à poesia pré-futurista, independe de regrículas para ser tão sintética ou muito mais sintético do que o soneto. Ou mais ampla e ágil de qualquer outra fórmula passadista. Desde Whitman. Whitman que possuía a inteligência do vocábulo próprio (self-expression), ao contrário de certos pernilongos futuristas, para os quais o segredo

maior da nova arte consiste apenas em construir prosa reles, escalonada em verso, com pretensão à poesia.

Já era tempo, portanto, de estrangular o soneto. Não por adotar essas fórmulas idiotas, em que, se revezam uns tantos poetas raquíticos da vanguarda, mas por que, libertados do tãntan monótono das tórridas métricas, logremos despertar o ritmo próprio, que vive adormecido em cada um de nós.

“Modernizemo-nos!

Sem apedrejar ninguém. Nem os gramáticos. Nem os sonetistas recalcitrantes. Nem mesmo a Sé... Modernizemo-nos, porém, a todo custo!

Decependo, de um golpe, os quatorze tentáculos que o polvo da rima fincou solidamente em nossa imaginação. Deixando de pensar em dez ou doze sílabas. Torcendo, enfim, o pescoço ao soneto.

Porque o soneto está para a inteligência baiana, como a igreja da Sé para o progresso material da urbe. São duas excrescências ou dois trambolhos de um passado morto.

Destruir o soneto é, já, meio caminho andado para a destruição da Sé.

Ah, é preciso arejar, vasculhar a imaginação dessa patina, que a deslustra e atrofia.

Abjurar, uma vez por todas, essa ladainha de rimas que anda por aí na boca, como o incenso – cheio da Bahia – anda por todas as narinas.

Porque o soneto agoniza.

Ou ainda o farão rei depois de morto?...”

ANEXO VII

Fragmentos da crônica de Henrique Câncio.

Henrique CÂNCIO. “A *Moema* de Eugênio Gomes”. *O Imparcial*, Salvador, 04 de set.1928.

Inicia com o que ele considera as primeiras manifestações de literatura autônoma no Brasil, de José Basílio da Gama (Uruguai), J.S. de Santa Durão (Caramuru), Joaquim Manuel Macedo, José de Alencar, Gonçalves Dias, Castro Alves e Olavo Bilac, com seu “Tarde”(“O poema perfeito da sazão do seu gênio, é o fecho da abóboda”) e “Música Brasileira”(“aí, é um paradigma da escola”).

“Após alvorece o modernismo, com Ronald, Cassiano, Ricardo de Almeida, Tasso da Silveira, Muricy e outros notáveis renovadores. Graça Aranha, que se revelara no “Cannã “o observador meticoloso e percuciente na nossa vida social na província, o paisagista empolgante e o mestre de estilo, é o São Paulo do apostolado da religião mental verdadeira da pátria, com o Evangelho da “Estética da Vida”.

“Todo o sul do país é uma vibração da geração nova fixando, procurando fixar uma arte brasileira, com a emoção da terra, da grey, da beleza do seu passado, dos seus triunfos e infortúnios, das realizações vertiginosas e egregias da hora corrente.

“E agora, na Bahia, que parecia alheia ao movimento criador, surge o primeiro esteta modernista. É Eugênio Gomes.

Assombra-me a cultura desse moço, que sem o ambiente das escolas superiores estuda e medita ao silêncio da sua sala de trabalho, mas horas que lhe ficam, desde a juventude, da conquista do pão de cada dia.

Ouvindo-lhe, uma tarde, numa livraria, a sua concepção de arte e uns versos magistrais, pedi-lhe a colaboração para o jornal, de que sou o redator-chefe. [...]

E os leitores d' "O Imparcial" devem ter lido, com um encanto cada vez maior, nas colunas de destaque, as suas crônicas insignes, comentando o último livro de Paris, de Londres, de Nova York, de Portugal e do Brasil, contrariando Taine, para quem o crítico é um artista que falhou.

Nele triunfa o criador de imagens, o sentimento alto da beleza, o esplendor da verdade.

"Moema" é o primeiro marco resplandecente e norteador como um farol, da sua formação definitiva de poeta.

Ele demonstra no Brasil que, contrariamente aos artistas europeus, que no conceito de Camille Monclair, "continuam com clamorosa ausência de idealismo e pobreza de assuntos", a sua faculdade de minerador do ouro de lei e do fulgor diamantino da ideia, descobre, expurga da ganga e lapida, com maestria de lapidário e ourives excelso, assuntos novos, imprimindo-lhe a graça da sua alma de surtos para o alto primor do seu estilo.

Em "Moema", é a terra nascente, que aparece:

"Monte Pascoal! Santa Cruz?"

Brasil!!"

"É a primeira missa na selva, sob as árvores enfolhadas de novo"

É como um patriarca pagão, falando religiosamente à terra virgem, canta:

"Terra de Santa Cruz

Deixa-me por o ouvido no teu chão

Para ouvir o rumor profundo desse colo músico

Onde fervilha o enxame subterrâneo

Das pepitas de ouro"

E o símbolo define-se perfeito neste clangor da 'tuba canora':

"Mar enjaulado

desenrola esse dorso escameado de sol

*de sol e de azul
aos meus olhos de bárbaro
Que se procura no meio dia da civilização
Ensina-me em que vórtice de vaga
Em que requebra de mareta mansa
Ondula e dança o corpo arisco de Moema.
Ensina-me em que boca de onda ela sorri
Em que boca de onda ela canta...”*

Moema é bem o Brasil dealbando, na ânsia de contato de um amor superior da outra raça, trabalhada pelas civilizações, para o metaforismo no indivíduo sul-americano, para a gênese do ancestral da nacionalidade brasileira.

Conta a lenda, que o ‘Caramuru’ poetizou, que ao partir Diogo Alves, com Catarina, para o Velho Mundo, Moema se atirou nas ondas, acompanhando o navio que os conduzia, até que, fora da barra, na iminência da asfixia pelo cansaço, se ergueu, meio corpo de sereia, fora das águas, e depois de lhe enviar com o coração, ao bem amado, um adeus de seus lindos olhos, desapareceu na voragem.

Eugênio Gomes, com o poder divinatório dos talentos privilegiados, surpreendeu nela a imagem da nova pátria, dando-se à civilização num holocausto de naufrágio, sem perder porém a terra nativa, morrendo nela, amando-a bárbara como amou o homem branco que a matava de amor.

A alma talvez fosse com ele, gravitando à sua sombra, mas o corpo ficou ‘guardando o segredo da terra imatura’.

É a síntese do símbolo. A união hipostática da civilização com o Brasil, mantendo-se íntegras a terra e a sua gente, dentro numa alma única, brasileira.

.....
“Seguem-se os poemas “Tríptico do Mar”, “As lavadeiras do Rio”, “Vida selvagem”, “A Ronda das caiporas”, “Negro Kibungu”, “Manada de sombras”, “A Mãe Lua”, “Infância”, “Arraia”, “Palavras a uma árvore” e “Oração”.

Temos sempre novos com a mais original interpretação.

E canta:

“Mar, meu gigante-bom!

Criador de nuvens,

Criador de sonhos”

Evoca, em seguida, “as lavadeiras invisíveis que vão lavar, acoradas, entre as moitas, os largos lençóis que nevoam na tina do rio.”

Como é lindo! E nota “que, a um anúncio do sol, vão se estendendo as colchas de ouro e rosa, as roupagens maravilhosas nos coradouros aéreos.”

É a simplicidade de uma gota d’água cristalina, irradiando toda a palheta de um arco-íris.

A “Vida selvagem” é admirável de observar. Os olhos do poeta e os seus ouvidos vêm e ouvem um “velho bambu” que com “os dedos metidos/ nas cordas sonoras de água ondulosa/ arranca essa música do bojo do córrego.”

É do folclore ameríndio a “Ronda das caiporas”. O poeta perpetua-os, “cavalcando caitetus ariscos numa disparada”, em versos excelentes.

Da selva, desde a senzala do velho kibungo e narra a história dele, que a mãe preta contava a prole, talhada para a dor perene do cativeiro: “chamou o vento, montou nele e correram...correram.../ Depois meteu a mão no caiundó, enche-a de vagalumes e atira uma chusma deles para o ar” para parar a chuva.

É quando essa passa, colhe de novo os vagalumes e...vira sombra.

Quando termina a leitura desse poema, sente-se que alguma coisa como o raio de alvorada de nossa mocidade.

Leiam os outros cânticos, e certamente como eu, hão de aplaudir, sob a mais sadia e salutar das emoções, esse inovador maravilhoso de ritmos, na movimentação orquestral dos símbolos em que sintetizou muito do Brasil de ontem e do Brasil de hoje.

E pelas canículas periódicas tostando árvore e pradarias, certamente o coração oprimido do Nordeste rezará para acima:

“Escuta este clamor que sobe da terra, desertada / de sorrisos, de flores e de cantigas/
de águas!

“Desce até nós, / Irmã chuva!”

“Moema” e os cânticos anexos são as credenciais com que Eugênio Gomes pode apresentar-se às cortes da Arte e do Pensamento modernos do Brasil, como embaixador da Bahia culta, contemporânea.”

ANEXO VIII

“Dilucidaciones”

RUBÉN DARÍO. “Dilucidaciones, II”. In: *El canto errante, Poesía*, Madrid, 1907, p. 151-5.

“Quedamos, pues, em que la hermandad de los poetas no ha decaído, y aun pudiera renovar algún treceñazgo. Asuntos estéticos acaloran las simpatías y las antipatías. Las violencias o las injusticias provocan naturales reacciones. Los más absurdos propósitos se confunden con generosas campañas de ideas. Mucha parte del público no sabe de lo que se trata, pues los encargados de informarla no desean, en su mayoría, informarse a sí mismos. El diletantismo de otros es poco eficaz en la mediocracia pensante. Una afligente audacia confunde mal aprendidos nombres y mal escuchadas nociones del vivir de tales o cuales centros intelectuales extranjeros. Los nuevos maestros se dedican, más a luchar en compañía de las nuevas falanges, al cultivo de lo que los teólogos llaman *appetitus inordinatus propriae excellentiae*.

Existe una *élite*, es indudable, como en todas partes, y a ella se debe la conservación de una íntima voluntad de pura belleza, de incontaminado entusiasmo. Mas en ese cuerpo de excelentes he aquí que uno predica lo arbitrario; otro, el orden; otro, la anarquía; y otro aconseja, con ejemplo y doctrina, un sonriente, un amable escepticismo. Todos valen. Mas ¿qué hace este admirable hereje, este jansenista, carne de hoguera, que se vuelve contra un grupo de rimadores de ensueños y de inspiraciones, a propósito de un el amor del griego, se no debía abrazar! Y ese antaño querido y rústico anfión – natural y fecundo como el chorro de la fuente, como el ruiseñor, como el trigo de la tierra? Por qué me lapida, o me hace lapidar, desde su heredad, porque paso con mi sombrero de Londres o mi corbata de París? Y a los jóvenes, a los ansiosos, a los sedientos de cultura, de perfeccionamiento, o simplemente de novedad, o de antigüedad, ¿por qué se les grita: “¡haced lo otro!”, en vez de dejarles bañar su alma en la luz libre, o respirar en el torbellino de su capricho? La palabra *Whim* tenía escrita en su cuarto de labor un fuerte hombre de pensamiento cuya sangre no era latina.

Precepto, encasillado, costumbres, clisé..., vocablos sagrados. *Anahtema sit* al que sea osado a perturbar lo convenido de hoy, o lo convenido de ayer. Hay un horror de futurismo, para usar la expresión de este gran cerebral y más grande sentimental que tiene por nombre Gabriel Alomar, el cual sera descubierto cuando asesine su tranquilo vivir, o se tire a un improbable Volga en una Riga no aspirada.

El movimiento que en buena parte de las flamantes letras españolas me tocó iniciar, a pesar de mi condición de “meteco”, echada en cara de cuando en cuando por escritores poco avisados, ha hecho que *El Imparcial* me haya pedido estas dilucidaciones. Alégrame el que puede serme propicia para la nobleza del pensamiento y la claridad del decir esta bella isla dode escribo, esta Isla de Oro, “isla de petas, y aun de poetas, que, como usted, hayan templado su espíritu en la contemplación de la gran naturaleza americana”, como me dice en gentiles y hermosas palabras un escritor apasionado de Mallorca. Me refiero a D. Antonio Maura, Presidente del Consejo de Ministros de Su Majestad Católica.”

“No es, como lo sospechan algunos profesores o cronistas, la importación de otra retórica, de otro poncif, con nuevos preceptos, con nuevo encasillado, con nuevos códigos. Y, ante todo, ¿Se trata, ante todo, de una cuestión de ideas.

El crisis verbal es dañoso porque encierra en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la anquilosis, la inmovilidad.

No creo preciso poner cátedra de teorías de aristos. Aristos, para mí, en este caso, significa sobre todo, independientes. No hay mejor excelencia. Por lo que a mí toca, sí hay quien me dice, con aire alemán y con lenguaje un poco bíblico: <<Mi verdad es la verdad>>, le contesto: <<Buen provecho. Déjeme usted con la mía, que así me place, en una deliciosa interinidad>>”. (III. p. 153-4)

“Él fue quien, oyendo una vez a un irritado censor atacar mis versos del <<Pórtico>> a Rueda, como peligrosa novedad,

*...y esto pasó en el reinado de Hugo,
emperador de la barba florida.*

dijo: <<Ésos son, sencillamente, los viejos endecasílabos de gaita gallega:

*Tanto bailé con el ama del cura,
Tanto bailé, que me dio calentura.>>*

Y yo aprobé. Porque siempre apruebo lo correcto, lo justo y lo bien intencionado. Yo no creía haber inventado nada...Se me había ocurrido la cosa como a Valmajour, el tamborilero de Provenza...O había <<pensado musicalmente>>, según el decir de Carlyle, esa mala compañía (v. IV, p. 155).