

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

**POETAS DE MINAS NO *DIÁRIO CRÍTICO DE*  
*SERGIO MILLIET* (1940-56)**

Nivia dos Santos Vieira

Belo Horizonte  
2009

Nivia dos Santos Vieira

**POETAS DE MINAS NO *DIÁRIO CRÍTICO DE*  
*SERGIO MILLIET (1940-56)***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da literatura

Orientadora: Prof. Haydée Ribeiro Coelho.

Belo Horizonte

2009

Ficha catalográfica elaborada pelos bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

V658p Vieira, Nivia dos Santos.  
Poetas de Minas no Diário crítico de Sérgio Milliet (1940-56) [manuscrito]  
/ Nivia dos Santos Vieira. – 2009.  
89 f., enc.

Orientadora: Haydée Ribeiro Coelho.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, história e memória cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia : f. 87-89.

1. Milliet, Sérgio, 1898-1966. Diário crítico de Sérgio Milliet – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Poetas brasileiros – Minas Gerais – 1940-1950 – Crítica e interpretação – Teses. I. Coelho, Haydée Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.109

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a orientação da prof. Haydée,  
o apoio do “Acervo de Escritores Mineiros”  
e o apreço da amiga Suely, a mim reservados durante esse trabalho.

Dedico-o à memória do Jô e  
à minha adorável família: Túlio, Cecília, Julia e Bela

Recebi a semente de poesia que vos atiro aos punhados.

“A palavra do poeta”

*As metamorfoses*

Murilo Mendes

## RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo estudar as críticas de Sergio Milliet sobre os poetas de Minas Gerais, publicadas no *Diário crítico de Sergio Milliet*, entre 1940 e 56. Enfoca os tipos de crítica que existiram no Brasil nos anos 40 e 50 e esboça um confronto entre as críticas de Milliet e Antonio Candido, relativas aos poetas de Minas, no referido período. A pesquisa revelou que Milliet exerceu a mais alta função crítica da época, ou seja, a de “crítico oficial”. Milliet destacou aspectos temáticos e composicionais dos textos dos poetas de Minas e estudou a comunicabilidade dos poemas. Embora tenham mostrado maneiras diferentes de abordar a poesia, tanto Milliet quanto Antonio Candido apresentaram uma perspectiva semelhante: a poesia brasileira da passagem dos anos 40 para 50 evoluiria caso destacasse temas políticos.

Palavras- chaves: Sergio Milliet, crítica, poesia de Minas Gerais.

## **ABSTRACT**

The presente work studies the critics of Sergio Milliet about poets from Minas Gerais, published in the *Diário crítico de Sergio Milliet*, from 1940 to 56. It focuses brazilian critic on 40`and 50` and scretchs a confront between critics of Milliet and Antonio Candido about poets from Minas Gerais whom published from 1940 to 56. The work shows that Milliet reached the position of major critic. Milliet approached the elements of poetries and focuses if the texts were able to communicate to the reader. Even so Milliet and Antonio Candido showed differents ways to seeing poetries both of them have gotten the same perspective: the 40`and 50` brazilian poetries could arise if they approach politics situations.

Key-words: Sergio Milliet, critic, poetry from Minas Gerais.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1. FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA CRÍTICA LITERÁRIA DE MILLIET .....	16
1.1 Milliet e a crítica literária brasileira dos anos 40 e 56 .....	18
1.1.1 A crítica espontânea .....	18
1.1.2 A crítica jornalística .....	20
1.1.2.1 O “crítico oficial” .....	22
1.1.2.2 Livros de crítica publicados nos anos 40 e 56 .....	23
1.1.3 A crítica acadêmica .....	24
1.2 A crítica de Milliet .....	24
1.2.1 Antecedentes: a crítica de Silvio Romero .....	24
1.2.2 A crítica impressionista .....	26
1.2.3 Influências de Milliet .....	27
1.2.4 A rotina crítica .....	31
2. POESIA E RENOVAÇÃO .....	36
2.1 Composição, equilíbrio e imagem .....	37
2.1.1 Ritmo próprio .....	42
2.1.2 Outras inovações .....	48
2.2 A nova linguagem e os temas .....	50
2.2.1 Misticismo .....	50
2.2.2 O mar como tema .....	55
2.2.3 A modernização .....	57
2.2.4 Conflitos sociais .....	58
2.3 Uma nova sensibilidade .....	59
2.4 Comunicabilidade e hermetismo .....	61
3. MILLIET E ANTONIO CANDIDO (1940-56): CONFRONTOS .....	63
3.1 Poesia e continuidade .....	68
3.2 Filiações literárias .....	73
3.3 “Progresso” na poesia .....	75
3.4 “Poesia menor” e poesia social .....	77
3.5 Candido e a poesia social de Drummond .....	81
CONCLUSÃO .....	83
REFERÊNCIAS .....	88



## INTRODUÇÃO

*É preciso reler de vez em quando os velhos críticos.  
São menos velhos do que imaginamos e estão mais  
presentes do que fora de esperar.*

(MILLIET, 1949, p.105)

Sergio Milliet da Costa e Silva viveu entre 1898 e 1966. O sociólogo paulista foi poeta, romancista, ensaísta, tradutor e crítico de artes plásticas e de literatura. No âmbito da literatura, participou da Semana de Arte Moderna, em 1922, juntamente com outros autores (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Menotti Del Picchia).

Colaborou como ensaísta em diversas revistas modernistas e foi crítico de arte e literatura do jornal *Estado de São Paulo*, entre outros periódicos. No período de 1943 e 1959, dirigiu a Biblioteca Municipal de São Paulo. Em 1942, fundou a Associação Brasileira de Escritores (ABDE) e, em 1959, foi presidente do Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado no Brasil.

O levantamento bibliográfico revelou que as referências sobre Milliet ganharam expressão acadêmica depois da reedição, em 1981, de o *Diário crítico de Sergio Milliet*. Trata-se de coletânea organizada pelo próprio Milliet, reunindo críticas de sua autoria publicadas entre os anos de 1940 e 1956.<sup>1</sup>

As referências sobre Milliet estão ramificadas entre as áreas de Sociologia, História, Letras e Artes. Em 1985, Lisbeth Rebollo Gonçalves<sup>2</sup> estudou o “projeto crítico” e o “papel de Sergio Milliet como intelectual no contexto artístico de São Paulo,

---

<sup>1</sup> A crítica compilada em o *Diário* circulou em jornais e revistas publicados entre 1940 e 56. Essa informação está presente nos vários estudos existentes sobre Milliet. A respeito disso, veja REBOLLO, 1985, p.129.

<sup>2</sup> GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. 1985. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

ênfatizando a contribuição do autor de o *Diário* como crítico de artes plásticas” (REBOLLO, 1992, p. XIV). Francisco Junior Alambert,<sup>3</sup> em 1991, resgatou a produção de Milliet como poeta, romancista e ensaísta, focalizando especialmente a produção do crítico na década de 20. Propôs um redimensionamento do papel exercido pelo crítico, no que diz respeito ao modernismo brasileiro. Em 1992, Regina Maria Salgado Campos<sup>4</sup> abordou as influências de André Gide e Michel de Montaigne, este traduzido por Milliet no Brasil, na produção crítica do autor de o *Diário*.

Silvia Quintanilha Macedo,<sup>5</sup> também em 1992, propôs relações entre a produção poética e a crítica de poesia de Milliet. Entre as referências estudadas essa é a que mais se aproxima da presente dissertação, pelo fato de incluir em seu *corpus* de estudo a crítica de poesia de Milliet. Entretanto, em que pese a proximidade observada, o estudo de Silvia Quintanilha não partiu do estudo do conjunto de críticas de poesia publicadas em o *Diário*, como o fará a presente dissertação, nem focalizou especialmente os poetas de Minas, objetivando a autora a proposição de uma poética própria a Milliet e não o estudo de suas críticas.

Em 1994, João Carlos Zuim<sup>6</sup> percorreu a trajetória intelectual de Sergio Milliet, entre a década de 20 e a segunda guerra mundial, buscando construir uma história do modernismo, a partir das recordações legadas pelo crítico. Naum Simão Santana,<sup>7</sup> em 2003, discutiu, no âmbito da crítica de artes plásticas praticada por Milliet, possíveis influências recebidas pelo crítico de Michel de Montaigne e Blaise Pascal.

No ano de 2005, como parte dos eventos que marcaram o centenário de nascimento de Milliet, comemorado em 1998, Lisbeth Rebollo Gonçalves<sup>8</sup> organizou um livro composto por coletânea de ensaios sobre o crítico e republicações de críticas de arte escritas pelo autor de o *Diário*. Em 2009, Naum Simão Santana<sup>9</sup> refletiu sobre a crítica de

---

<sup>3</sup> ALAMBERT, Francisco Junior. *Melancólico no auge do modernismo Sergio Milliet: uma trajetória no exílio*. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

<sup>4</sup> CAMPOS, Regina Maria Salgado. *Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet*. 1990. Tese (Doutorado em Letras: Língua e literatura francesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

<sup>5</sup> MACEDO, Silvia Quintanilha. *O ensaísmo crítico de Sergio Milliet e suas relações com a poesia*. 1992. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – UNICAMP, Campinas, 1992.

<sup>6</sup> ZUIM, João Carlos Soares. *Sergio Milliet: o paradoxo de um intelectual crítico*. 1994. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UNICAMP, Campinas, 1994.

<sup>7</sup> SANTANA, Naum Simão. *A crítica de arte entre o homem e as coisas: Sergio Milliet, leitor de Montaigne e Pascal*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Artes, Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2003.

<sup>8</sup> GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Sergio Milliet, 100 anos: trajetória crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: Imprensa oficial (IMESP), 2005.

<sup>9</sup> SANTANA, Naum Simão. *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sergio Milliet*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

arte praticada por Milliet na década de 40, focalizando esse momento como uma época em que o Brasil estava sob um regime ditatorial e o modernismo brasileiro era objeto de revisões críticas.

Tendo em vista as referências existentes, decidi estudar a crítica de Milliet sobre os poetas de Minas, registrada em seu *Diário*, durante os anos de 1940 e 1956. A seleção deste *corpus* de trabalho relacionou-se ao meu interesse em contribuir com as pesquisas realizadas pelo “Acervo de escritores mineiros”, ao qual se integra a minha orientadora, bem como aprofundar os estudos sobre a crítica de poesia de Milliet. Não há nas referências levantadas sobre Milliet estudos específicos sobre a perspectiva do crítico em relação à poesia produzida por autores de Minas Gerais, entre os anos de 1940 e 1956. Nesse sentido, o texto crítico de Milliet se apresenta como possibilidade de ampliar a memória sobre os poetas de Minas. É importante ressaltar que a focalização sobre os poetas de Minas corresponde a uma estratégia analítica, não se prendendo apenas a motivação localista, tendo em vista que a maioria dos poetas destacados na presente dissertação transcende não só a delimitação estadual como nacional.

*O Diário crítico de Sergio Milliet* está organizado da seguinte maneira: volume I (1940 e 1943); volume II (1944); volume III (1945); volume IV (1946); volume V (1947); volume VI (1948 e 1949); volume VII (1949); volume VIII (1951); volume IX (1953 e 1954) e volume X (1955 e 1956), totalizando cerca de 3000 páginas. A leitura de todos os volumes revelou que Milliet identificou um movimento dos poetas que lhe eram contemporâneos, voltando-se para a renovação da linguagem poética que vinha sendo construída no Brasil entre a instauração do modernismo em 22 e o início da década de 40.

Tendo em vista esse movimento, Milliet analisou a produção de inúmeros poetas nacionais, inclusive aquela dos nascidos em Minas Gerais. Entre os anos 40 e 56, época em que o *Diário* foi escrito, foram criticados por Milliet: Alphonsus de Guimarães Filho, Antonio Olinto, Bueno de Rivera, Carlos Drummond de Andrade, Dantas Motta, Emilio Moura, Jacques Prado Brandão, Henriqueta Lisboa, Laís Correa de Araújo, Murilo Mendes e Paulo Mendes Campos. A participação dos poetas de Minas na renovação da linguagem poética brasileira, ocorrida na passagem da década de 40 para 50, conforme interpretação de Milliet,<sup>10</sup> definiu o eixo norteador da presente dissertação.

Diante do exposto, esta dissertação tem como objetivo geral o estudo da crítica de Milliet sobre os poetas de Minas, publicada em seu *Diário*, entre os anos de 1940 e 1956.

---

<sup>10</sup> MILLIET, 1940-43, p. 84-86 *passim* e MILLIET, 1947, p. 99-101 *passim*.

Quanto aos objetivos específicos, ressalto que irei situar Milliet na crítica jornalística, produzida no Brasil na época delimitada e comparar a crítica de Milliet sobre os poetas de Minas, entre os anos de 1940 e 1956, com a crítica jornalística de Antonio Candido relativa aos poetas de Minas e publicada no mesmo período.

A escolha de Antonio Candido, como ponto de confronto, se deveu ao fato de esse crítico ter sido o primeiro representante da crítica acadêmica a desempenhar, em periódicos e no mesmo período, entre 40 e 56, a mesma função de Milliet, a de “crítico oficial”, a ser discutida oportunamente. A coincidência marca um ponto de interseção entre a crítica impressionista e a acadêmica no Brasil, o que possibilitou demonstrar aproximações e distanciamentos entre as duas tradições, tendo como referência os poetas de Minas da passagem das décadas de 40 para 50.

O primeiro capítulo da dissertação discutirá os vários tipos de crítica literária que, segundo Milliet, existiram no Brasil da época delimitada para estudo na presente dissertação. Também será realizada uma exposição sobre a função de “crítico oficial” e o hábito dos que a desempenhavam como aquele de publicar, em livros, as críticas que produziam para periódicos, como foi o caso do próprio Milliet. O capítulo I também aprofundará aspectos da crítica exercida por Milliet, detalhando antecedentes do crítico e o tipo de crítica adotado por ele, identificado com a tradição impressionista. Será delineada, ainda, como se desenrolava sua rotina crítica.

O segundo capítulo desenvolve-se com base nas observações de Milliet quanto aos aspectos composicionais e temáticos dos textos produzidos pelos poetas de Minas que publicaram entre as décadas de 40 e 50.

O terceiro capítulo esboçará um confronto entre as críticas jornalísticas de Milliet e as de Antonio Candido, relativas aos poetas de Minas, no período entre 40 e 56, época em que foi escrito o *Diário crítico de Sergio Milliet*.

Para o desenvolvimento do primeiro capítulo e dos demais, a coletânea *Diário crítico de Sergio Milliet* (1981) foi fundamental. Para construir o capítulo I, utilizarei o texto mencionado de Milliet, atentando para as informações fornecidas pelo autor de o *Diário* sobre os tipos de crítica existentes no Brasil, entre as décadas de 40 e 50, bem como a respeito de suas influências e rotina crítica. Como referência teórica, para o desenvolvimento do capítulo I, também será utilizado o texto *Sergio Milliet, crítico de arte* (1992), de Lisbeth Rebollo Gonçalves.

Outras referências bibliográficas serão necessárias para o desenvolvimento do primeiro capítulo. Ressaltam-se os textos: *O método crítico de Silvio Romero* (1963) e “Sergio Milliet, o crítico” (1981), ambos de Antonio Candido, bem como os livros *Desatino da rapaziada* (1992), de Humberto Werneck e *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas* (2007), de Nina Rodrigues. A fim de acrescentar uma perspectiva cultural às informações fornecidas por alguns dos autores mencionados acima, será utilizado o texto *As regras da arte* (2002), de Pierre Bourdieu.

Para o desenvolvimento do segundo capítulo, foram selecionadas as críticas de Milliet dirigidas aos poetas de Minas e respectivos textos: Bueno de Rivera (*Mundo submerso*, 1944 e *Luz do pântano*, 1948); Dantas Mota (*Planície dos mortos*, 1945 e *Elegias do país das gerais*, 1946); Carlos Drummond de Andrade (*A rosa do povo*, 1945); Emílio Moura (*O espelho e as musas*, 1949); Alphonsus Guimarães Filho (*Poesias*, 1946 e *O irmão*, 1950); Henriqueta Lisboa (*O menino poeta*, 1943; *Face lívida*, 1949 e *Flor da morte*, 1945); Jacques Prado Brandão (*Vocabulário noturno*, 1947) e, ainda, Murilo Mendes (*O visionário*, 1941; *As metamorfoses*, 1944 e *Mundo enigma*, 1946).

Essas críticas foram selecionadas, tendo em vista a aproximação que mantinham com as questões críticas levantadas por Milliet, ao longo de o *Diário*, envolvendo a renovação da linguagem da poesia brasileira dos anos 40 e 50. A partir da referida seleção, os textos serão reunidos segundo aspectos comuns existentes entre eles, objetivando o estabelecimento de parâmetros para o estudo.

Outro procedimento, a ser adotado para o desenvolvimento do segundo capítulo, será a transcrição, preferencialmente na íntegra, de todos os poemas citados por Milliet em suas críticas, uma vez que, normalmente, o crítico transcrevia apenas fragmentos dos textos que discutia. As transcrições, que se fizerem necessárias, serão feitas a partir de consulta aos seguintes livros: *Mundo submerso* (1944); *Luz do pântano* (1948); *Elegias do país das gerais. Poesia completa* (1988); *A rosa do povo* (1995); *Poesia. Emílio Moura* (1953); *Poesias* (1946); *O irmão* (1949); *Henriqueta Lisboa. Obras Completas I. Poesia geral (1929-1983)* (1985) e, ainda, *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa* (1995). Registro que não serão transcritos os poemas de *Vocabulário noturno* (1947), devido à dificuldade de acesso ao referido livro. Ressalto que nas transcrições dos poemas, bem como nas citações de Milliet, foi adotado o critério de ser fielmente observada a grafia usada pelos autores na edição consultada.

Sob o ponto de vista teórico, para o desenvolvimento do capítulo II utilizei o texto *Estrutura da lírica moderna* (1956), visando à compreensão de aspectos relacionados à poesia produzida na modernidade. Também levarei em conta a dissertação de Silvia Quintanilha Macedo, *O ensaísmo crítico de Sergio Milliet e suas relações com a poesia* (1992), pelo fato de o referido estudo se comunicar, em alguns momentos, com a presente dissertação. Embora o texto de Norma Goldstein seja destinado ao estudo dos fundamentos da poesia, a este recorrerei para comentários sobre os princípios que regem o gênero lírico.

Para o desenvolvimento do terceiro capítulo, foi realizado um estudo prévio nos livros de críticas de Antonio Candido, com o objetivo de buscar textos jornalísticos sobre poetas de Minas, publicados nas décadas de 40 e 50, pelo referido autor. Neste sentido, foram estudados os seguintes livros: *Brigada ligeira* (1945), *O observador literário* (1959), *Tese e antítese* (1964), *Vários escritos* (1970), *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), *O discurso e a cidade* (1993), *Recortes* (1993) e *O albatroz e o chinês* (2004). Em nenhum destes livros foram encontradas críticas de Antonio Candido a poetas de Minas, publicadas em periódicos, nas décadas de 40 e 50.

Entretanto, a leitura do mais recente livro sobre o crítico, intitulado *Antonio Candido: textos de intervenção* (2002), de Vinicius Dantas, revelou a existência de críticas do autor de *Formação da literatura brasileira* que se encaixavam no recorte proposto para este estudo. Ressalto, entretanto, que, diferentemente de Milliet, e segundo a leitura realizada nos textos de Antonio Candido compilados por Vinicius Dantas, o autor de *Literatura e sociedade* não costumava tratar de um texto ou autor específico em suas críticas, buscando antes contextualizá-los dentro de uma problemática teórica ampla. Desta forma, na maioria dos textos de Antonio Candido, localizados no livro de Vinicius Dantas, poetas de Minas foram mencionados e não propriamente criticados. Estes textos são: “Sobre poesia” (1944), no qual Drummond, Murilo Mendes e Henriqueta Lisboa (*O menino poeta*) são mencionados, dentro de uma discussão de Antonio Candido sobre “poesia menor”, conceito a ser explicitado, no decorrer da presente dissertação; “Ordem e progresso na poesia” (1944), crítica que tratou do livro *Mundo submerso*; “Duas notas de poética” (1948), na qual são encontradas menções, novamente, a Drummond, Murilo Mendes (*Mundo enigma*) e Henriqueta Lisboa (*Face lívida*). Nesta última crítica, Antonio Candido situou os poetas mencionados em discussão sobre as técnicas do silêncio e do hermetismo.

No decorrer do estudo realizado no livro *Antonio Candido: textos de intervenção*, foi localizada a transcrição de uma fala, datada de 1948, do autor de *Formação da literatura brasileira*, intitulada “Discurso em um congresso de poetas”. Neste discurso, Antonio Candido mencionou Drummond e Murilo Mendes. Ainda que não tenha sido publicado em periódicos, o referido discurso será utilizado para o desenvolvimento do terceiro capítulo, pelo fato de ter sido produzido na época focalizada pela presente dissertação e contextualizar poetas de Minas na lírica brasileira da passagem das décadas de 40 para 50. Outro ponto que contribuiu para a seleção do texto “Discurso em um congresso de poetas” foi o fato de que, segundo Vinícius Dantas,<sup>11</sup> a referida fala foi produzida a partir de uma crítica jornalística do próprio Antonio Candido intitulada “Percalços do infinito” (1946), onde é discutida a maneira como os poetas dos anos 40 e 50 estavam trabalhando as palavras em suas criações.

A fim de buscar outras críticas jornalísticas de Antonio Candido, a poetas de Minas, publicadas nos anos de 40 e 50, foi feito outro estudo, agora no texto “Antonio Candido: uma bibliografia” (1992), no qual a autora, Sonia C. Vollet Sachs, apresenta um levantamento bibliográfico sobre o crítico, relacionando os textos produzidos por ele, durante toda a trajetória profissional. Nesse levantamento, consta o título do texto produzido por Antonio Candido, a data, o local e onde foram publicados, bem como uma breve indicação do assunto tratado em cada crítica. Valendo-me destes dados, foi possível ter uma visão geral sobre a crítica de Antonio Candido, mas, sobretudo, localizar outros textos do crítico de interesse para a presente dissertação, a saber: “Poetas menores de hoje III” (1944) e “Mais poetas” (1946). Na primeira crítica, Antonio Candido focalizou *O menino poeta*. Na segunda, o crítico tratou de Dantas Mota, entre outros autores. Observo que como estas duas críticas não foram republicadas em livros fez-se necessário uma busca em arquivos públicos, a fim que pudessem ser estudadas a partir da publicação original. A crítica “Poetas menores de hoje II” foi encontrada e disponibilizada pelo “Acervo de Escritores Mineiros”. O texto sobre Dantas Mota, conforme indicação de Sonia Sachs, pode ser localizado no Arquivo Público do Estado de São Paulo, mas não será utilizado na presente dissertação devido à dificuldade de acesso.

Antonio Candido, assim como Milliet, também costumava citar fragmentos de poemas em suas críticas. Dessa forma, para o desenvolvimento do terceiro capítulo serão realizadas as transcrições integrais dos textos de poetas de Minas usados por Antonio

---

<sup>11</sup> DANTAS, 2002, p.159.

Candido em suas críticas. Para realizar as transcrições serão consultados os seguintes livros: *Mundo submerso* e *Murilo Mendes*. Poesia completa e prosa, uma vez que nas críticas de Antonio Candido, a serem estudadas, foram utilizados fragmentos apenas de textos de Bueno de Rivera e Murilo Mendes. Ressalto que na transcrição dos poemas, bem como nas citações de Antonio Candido, foi adotado o critério de ser fielmente observada a grafia usada pelo autor na edição consultada.

A fim de complementar o terceiro capítulo, como referências teóricas para a elucidação de dados gerais sobre a atuação de Antonio Candido como crítico jornalístico, serão utilizados os livros *Antonio Candido: a palavra empenhada* (1994), de Celina Pedrosa e, novamente, *Textos de intervenção: Antonio Candido*. Também será utilizado o texto “Sempre estou em Minas”, escrito a partir de entrevista entre o jornalista Carlos Herculano e Antonio Candido, datada de 2007.

Como o terceiro capítulo será estruturado com base em um confronto entre a crítica de Sergio Milliet e a de Antonio Candido, tanto em seus aspectos gerais quanto específicos, retomarei algumas das considerações do segundo capítulo para tornar possível a comparação.



# 1. FORMAÇÃO E TRAJETÓRIA CRÍTICA LITERÁRIA DE MILLIET

*A obra de Sergio Milliet foi um grande ato crítico, uma penetração da personalidade nos problemas literários e nos textos do seu momento, para torná-los inteligíveis aos leitores e avaliar o seu significado no quadro dos esforços do homem.*

(ANTONIO CANDIDO, 1980, p. XX)

A formação literária de Milliet se iniciou quando o autor de o *Diário* ainda era estudante de Ciências Sociais e Econômicas, na Universidade de Genebra, em 1918. Milliet tinha, então, 20 anos. Nesta época, conheceu Charles Baudoin, Romain Rolland e Stefan Zweig, todos simpatizantes da revolução russa, então em curso, refugiados na referida cidade suíça.

A atividade literária de Milliet, como poeta, iniciou-se na revista *Le Carmel*, de postura pacifista e internacionalista, editada em Genebra entre os anos de 1916 e 1918, da qual Romain Rolland era diretor, Stefan Zweig e Charles Baudoin, colaboradores. *Le Carmel* contava com a participação de Karl Spitteler, que em 1919 recebeu o prêmio Nobel de Literatura, defendendo como estilo literário o discurso coloquial e a liberdade de expressão, valores que Milliet adotará em sua atividade crítica. Além dos autores citados, segundo o crítico, também colaboravam na revista *Le Carmel* René Arcos e Henri Guilbeaux. Parte do pessoal de *Le Carmel*, mais tarde, ainda de acordo com Milliet, veio a fundar a revista *Europe*. A respeito da época em que colaborou na revista *Le Carmel*, Milliet observou:

Reunia-se o grupo aos domingos na colina de Saconnex d'Arve perto de Genebra, a qual se tinha acesso por uma estrada sinuosa entre vinhedos e plantações de macieiras. Do alto da casa modestíssima de Charles Baudoin, um simples atelier gelado, avistava-se a cidade, o lago, o Jura no último plano. Aquele momento de crise mundial assemelha-se por mais de um aspecto o nosso. Só que não vemos, agora, na literatura universal, nenhum escritor com a autoridade intelectual e moral de Romain Roland para assumir a chefia de um movimento de fé e ação (MILLIET, 1951, p.166)

Milliet permaneceu na Suíça até o início dos anos 20, quando veio ao Brasil para participar da Semana de Arte Moderna, onde um poema de sua autoria, retirado do livro *L'Oeil-de-Boeuf* (1923), escrito em francês, foi lido por Henri Mugnier, amigo do crítico. A pesquisa a respeito de como Milliet ficou sabendo da Semana de Arte Moderna sugeriu que tenha sido através de contatos que mantinha com Oswald de Andrade e Paulo Prado, com os quais se relacionava, quando esses viajavam à Europa. Segundo Milliet, ele teria participado da Semana, “mais como admirador de Mário e Oswald de Andrade que como militante” (MILLIET, 1944, p. 8), o que demonstra que o trabalho dos referidos autores foi comentado no círculo de brasileiros que vivia e frequentava a Europa nas primeiras décadas do século XX.

De volta à Europa, Milliet passou a colaborar na revista belga *Lumière*, para a qual resenhou os fatos ocorridos na Semana de Arte Moderna e também traduziu poemas dos modernistas brasileiros. Através de Milliet, *Lumière* manteve intercâmbio com a revista *Klaxon*, enviando, ao Brasil, a maioria das colaborações estrangeiras, escrita por companheiros seus na vida literária europeia. Entre 1923 e 1925, também remeteu textos para a revista *Ariel*,<sup>1</sup> chamados “Cartas de Paris” e para a *Revista do Brasil*,<sup>2</sup> intitulados “Crônica parisiense”. Neste período, também escreveu para a revista *Estética*.<sup>3</sup>

De volta ao Brasil, em 1925, Milliet criou a revista *Cultura*.<sup>4</sup> No ano seguinte, seus primeiros comentários críticos apareceram na revista *Terra Roxa*.<sup>5</sup> Em 1931, colaborou na revista *A Platéia*.<sup>6</sup> Em 1938, Milliet começou a escrever para o jornal paulista, *Estado de São Paulo*,<sup>7</sup> do qual se tornou “crítico oficial”, atividade encerrada apenas com a morte.

---

<sup>1</sup> MACEDO, 1992, p. 51.

<sup>2</sup> MACEDO, 1992, p. 51.

<sup>3</sup> REBOLLO, 1992, p. 166.

<sup>4</sup> REBOLLO, 1992, p. 166.

<sup>5</sup> MACEDO, 1992, p. 58.

<sup>6</sup> REBOLLO, 1992, p. 167.

<sup>7</sup> REBOLLO, 1992, p. 170.

## 1.1 Milliet e a crítica literária brasileira dos anos 40 e 56

### 1.1.1 A crítica espontânea

Em 1949, em reposta<sup>8</sup> a uma enquete da revista *Branca*, editada no Rio de Janeiro, Milliet defendeu que existiriam três tipos de crítica literária: a espontânea, a jornalística e a acadêmica. A crítica espontânea teria sido característica dos salões literários, “sobretudo, da boa sociedade, das conversações gratuitas nas noitadas elegantes” (MILLIET, 1949, p. 377), se referindo o crítico às reuniões patrocinadas pela burguesia francesa e que remontavam à segunda metade do século XIX para as quais os autores da época eram convidados. A crítica espontânea teria sido “marcada pelo imediatismo, a moda e o preciosismo” (MILLIET, 1949, p. 377), mas por outro lado, teria sabido reconhecer, de início, o êxito de certos livros.

Pierre Bourdieu, por sua vez, expressou outra visão sobre os salões literários. Segundo o sociólogo francês, diferentemente do que acontecia nas sociedades eruditas e nos clubes aristocratas do século XVIII, os salões dos oitocentos se prestaram a cultivar uma dependência dos produtores culturais em relação aos que os patrocinavam. Essa dependência teria ocorrido graças ao poder econômico que os patrocinadores dos produtores culturais detinham sobre os governos e a imprensa.

Segundo relatos de Milliet, raros foram os salões literários brasileiros, destacando-se, entre os que existiram, o de Olivia Penteadó, na “Conselheiro Nébias” (MILLIET, 1955-56, p. 230), referindo-se o crítico ao endereço da mecenas paulista. De acordo com Milliet, as reuniões na mansão de Olívia Penteadó cederam lugar à “casa de Mário de Andrade, “à rua Lopes Chaves, onde se ia aos domingos e onde aparecia sempre algum escritor do Rio ou da província para a prosa boa do mestre” (MILLIET, 1955-56, p. 231). Outro salão existente na época de Milliet era o da casa de Paulo Prado, “um palacete na avenida Higienópolis” (MILLIET, 1955-56, p. 230). Enquanto no salão de Olivia Penteadó se falava de artes plásticas, especialmente pintura, no salão de Paulo Prado “a conversação ia de Proust e a Semana de Arte Moderna à fundação do Partido Democrático e aos problemas do café” (MILLIET, 1955-56, p. 230).

---

<sup>8</sup> MILLIET, 1949, p. 376.

Ainda de acordo com Milliet, “havia também o salão de Tarsila, numa casa antiga de muitas árvores” (MILLIET, 1949, p.366), referindo-se à pintora de O abaporu, que o crítico conheceu ainda quando a artista residia em Paris, em 1923. Data desta época, o “Retrato azul”, que Tarsila fez de Milliet “e caracteriza o momento de transição entre o impressionismo, que ela abandonara, e o cubismo em que não se demoraria demasiado, mas teria uma importância decisiva na continuação de sua obra” (MILLIET, 1949, p. 365). O salão de Tarsila, segundo Milliet, foi “muito brilhante graças à verve de Oswald de Andrade e o encanto da anfitriã”. (MILLIET, 1955-56).<sup>9</sup>

Ainda para Milliet, os salões teriam sido sucedidos pelos bares, sendo nesses ambientes que, de acordo com os relatos do crítico, ocorreu, de maneira mais expressiva, a chamada crítica espontânea no Brasil. Antonio Candido também se referiu a esse aspecto da crítica dos anos 40 e 50 ao comentar sobre sua convivência com o próprio Milliet e outros intelectuais. Segundo o autor de *Literatura e sociedade*, reuniam-se “todas as noites, até altas horas em bares e restaurantes encantadores” (CANDIDO, 1980, p. XIII). Milliet, por sua vez, relacionou alguns desses bares, rememorados por Antonio Candido: “o Municipal, no Teatro, o do Viaduto e o da *Rotisserie*” (MILLIET, 1955-56, p. 231). Havia também os encontros “nas confeitarias e leiterias, às cinco da tarde” (MILLIET, 1955-56, p. 231), caso da Vienense, na Praça da República.

Albert Thibaudet, citado por Milliet, também expressou sua visão sobre as relações que as conversas ocorridas nos bares guardavam com a literatura. “Um movimento literário novo sempre precisa de ambientes fechados” (THIBAUDET *apud* MILLIET, 1940-43, p. 254). Completando as idéias do crítico francês, segundo Milliet, seriam nesses ambientes fechados que os movimentos passariam “pelas provas de fogo, onde encontra suas palavras de ordem” (MILLIET, 1940-43, p. 254), sendo claro para o crítico brasileiro que a “eclosão do talento” (MILLIET, 1940-43, p. 268) dependia das discussões que aconteciam nesses locais.

Tanto Thibaudet quanto Milliet sugerem certa ritualística envolvida no amadurecimento dos movimentos literários, vigente, pelo menos, até a primeira metade do século XX. Antonio Candido assim igualmente o sugeriu. Segundo o autor, “naquela época”, referindo-se à passagem dos anos 40 para 50, “havia uma espécie de soberania intelectual exercida em São Paulo por Mario de Andrade – instalado diariamente na mesa

---

<sup>9</sup> Os aspectos sociais do modernismo, tais como os descritos a respeito dos salões literários paulistanos, foram retratados na minisérie “Um só coração”, exibida pela Rede Globo, em 2004, na qual, inclusive, Milliet é citado, no decorrer da trama.

de *chopp* do Bar Franciscano, à rua Líbero Badaró, e depois de sua morte, em parte por Sergio Milliet” (CANDIDO, 1970, p.64), o que revela a ascendência do crítico, abordado na presente dissertação, sobre a crítica espontânea do seu tempo.

De acordo com Milliet, nas décadas de 40 e 50, a literatura também era discutida em outros locais de São Paulo: o grupo da *Revista do Brasil* se reunia na redação do periódico; o da revista *Klaxon*, no escritório de Tácito de Almeida e na confeitaria Vienense; o dos “oposicionistas” (MILLIET, 1940-43, p. 256) de *Klaxon*, identificados por Milliet como o grupo Verde e Amarelo, composto por Plínio Salgado, Mota Filho, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, se encontrava na redação de *O correio*.

Com base ainda em Milliet, ressalto que houve os grupos das revistas *Terra roxa* e *Antropofagia*. O grupo da revista *Clima*, cujo ponto de encontro era na livraria Jaraguá, foi o que se destacou no início da década de 40. Em relação a Minas Gerais, “o grupo Verde, de Cataguazes foi um dos mais nervosos e eficientes” (MILLIET, 1940-43, p. 257). A respeito do referido grupo de Minas, Humberto Werneck ressaltou que se reunia “no Café do Fonseca a sonhar com uma revista” (WERNECK, 1992, p. 65), o que mais tarde viria a se concretizar com a publicação da *Verde*.

### 1.1.2 A crítica jornalística

Segundo Antonio Candido, o jornalismo prolongou, a partir da segunda metade do século XIX, o que era feito, antes, pelos salões, ou seja, “transformar a literatura numa questão de sociabilidade, de comunicação, de debate e, mesmo, de iras e renovações”. (CANDIDO, 1963, p. 27). Esse prolongamento, a que se referiu, foi realizado através da função de crítico, um dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, com o desenvolvimento da imprensa, a partir de 1850, inclusive no Brasil.

Nessa direção, Antonio Candido destacou Machado de Assis como representante dessa primeira linhagem de críticos, mais tarde reforçada por intelectuais de outras áreas, não especificamente da criação literária ou do curso de Letras, não existente, pelo menos em São Paulo, até o início da década de 40. Os primeiros críticos vieram da Medicina e do Direito, como foi o caso de Silvio Romero.

A essas primeiras linhagens de críticos, veio somar-se a chamada “imprensa literária” (BOURDIEU, 2002, p.67), constituída por pessoas sem formação acadêmica que

escreviam sobre literatura nos jornais. Bourdieu expressou sua perspectiva sobre esse aspecto. Para o sociólogo, a “imprensa literária” (BOURDIEU, 2002, p. 67) servia aos interesses econômicos dos patrocinadores dos salões. A intenção dos patrocinadores era usar a imprensa para impor suas visões ao meio literário e se apropriar “do poder de consagração e legitimação” (BOURDIEU, 2002, p. 67) que esse detinha. Um exemplo dessa instrumentalização da imprensa seria o estímulo que a crítica reservou ao romance, em detrimento da poesia, a partir da segunda metade do século XIX. Isso teria acontecido pelo fato de o gênero narrativo, especialmente através dos chamados folhetins, atender aos “gostos dos novos ricos” (BOURDIEU, 2002, p. 66) e alavancar o mercado editorial, enquanto a poesia ainda era tida como engajada.

Octavio Paz, citado por Silvia Quintanilha Macedo, também teria observado esta relação entre o fortalecimento da burguesia e o deslocamento sofrido pela poesia da posição central que o gênero ocupava no meio literário, até meados do século XIX: “o poeta moderno não tem lugar na sociedade, porque a poesia não existe para a burguesia, nem para as massas contemporâneas. O poeta não tem um *status* social. Seu trabalho não é mercadoria, forma máxima de valorização dentro da nossa sociedade” (MACEDO, 1992, p.102)

A “imprensa literária” (BOURDIEU, 2002, p. 67), conforme discutido por Bourdieu, também existiu no Brasil, como observado nos relatos de Milliet. O crítico censurava as escritas produzidas, segundo ele, por “gente mais ou menos desclassificada no mundo das letras ou pela incultura ou incapacidade criadora” (MILLIET, 1940-43, p. 21), referindo-se aos colaboradores que passaram a atuar como críticos nos jornais. Segundo Milliet, este tipo de crítica seria prejudicial por causa da tendência otimista que naturalmente seguiria, denunciando a existência do “suborno bibliográfico” (MILLIET, 1940-43, p.196), entendido como um estímulo financeiro providenciado pelos editores aos colaboradores que lhes serviam. A crítica desses colaboradores, segundo Milliet, contrabalançaria os rigores da “crítica oficial” e, de certo modo, a desmoralizava fazendo com que críticos “sérios, conscienciosos, cultos” (MILLIET, 1940-43, p. 21) desistissem dos “rodapés”, ou seja, dos espaços reservados pelos jornais e revistas, na passagem do século XIX para XX, à literatura.

### 1.1.2.1 O “crítico oficial”

Portanto, entre 1850 e a primeira metade do século XX existiram dois tipos de crítica jornalística: a dos colaboradores e a chamada “crítica oficial”, à qual pertencia Milliet, conforme discutido. O “crítico oficial” era o responsável pela produção da seção opinativa dos “rodapés”. Entretanto, mais importante do que produzir as críticas era assiná-las, assumir publicamente a responsabilidade pelo que estava sendo escrito. Voz sem rosto, a escrita interroga por uma autoria, obrigatória em questões de opinião, como é o caso da crítica. Se esta opinião era emitida por uma figura reconhecida no meio literário nacional, como Milliet o era, a repercussão da crítica se ampliava.

Referindo-se à formação cultural que julgava precípua para o exercício da função crítica, Milliet afirmou: “Não se nasce crítico, como se nasce músico ou poeta” (MILLIET, 1945, p. 8), é preciso ter juntado o capital. Na época de Milliet, o capital cultural exigido para o posto de “crítico oficial” não era obtido através de formação acadêmica. Tratava-se de erudição, um tipo de conhecimento vasto e variado, adquirido ao longo do tempo, sobretudo através da leitura.

Por outro lado, os relatos de Milliet e de outros “críticos oficiais”, como Antonio Candido, indicam que a função exigia muito. As compensações não eram financeiras. Como não era possível viver de escrever críticas, o trabalho era feito nas horas vagas. Milliet se dividia entre a função pública e a crítica, entre outros ofícios literários, como tradutor e revisor, este, segundo o crítico, “trabalho deprimente de remendão que o alfaiate detesta” (MILLIET, 1947, p. 61).

Em alguns períodos, o crítico trabalhava para mais de uma publicação, escrevendo até três críticas por semana, como se observou na cronologia de o *Diário*. Fazer crítica era um ato heróico, confienciava Milliet. Este heroísmo era requerido não só devido à baixa remuneração e à exigência de alta produtividade, mas, principalmente, por causa das pressões. O “crítico oficial” era remunerado pelo jornal, o que lhe conferia, a rigor, liberdade de expressão. Mas havia as pressões dos autores e, notadamente, dos grupos literários que não admitiam opiniões contrárias aos seus interesses. Segundo Milliet, o próprio posto de “crítico oficial” de o *Estado de São Paulo*, assumido por ele, não teria sido aceito por ninguém.

De fato, poucos são os “críticos oficiais” mencionados por Milliet, como atuantes, de maneira contínua, em sua época. O próprio crítico se perguntava quantos intelectuais da

sua geração, ou seja, de 22, estavam atuando nos “rodapés”. Milliet discutiu o trabalho de outros críticos, anteriores e contemporâneos a ele. Ao comentar a afirmação de Otto Maria Carpeaux de que seria “difícil criticar o crítico” (MILLIET, 1944, p. 64), Milliet afirmou que assim o seria para aqueles que, como ele, referindo-se a si próprio, visava a apenas “entender e situar” (MILLIET, 1944, p. 64), ocorrendo o contrário com os que entravam “na arena de critério em punho, impregnado de uma ortodoxia qualquer” (MILLIET, 1944, p.64). Entre os que estavam atuando como “crítico oficial” na passagem da década de 40 para 50, Milliet ressaltou o trabalho de Sergio Buarque de Holanda. Quanto aos novos críticos, entendidos como os não-pertencentes à geração de 22, Milliet sublinhou a atuação de Álvaro Lins e, entre os componentes da “geração acadêmica”, a ser discutida adiante, registrou a crítica de Antonio Candido.

#### **1.1.2.2 Livros de crítica publicados nos anos 40 e 56**

Na época de Milliet, os críticos costumavam compilar e publicar, em livros, as críticas por eles produzidas para jornais e revistas. Esses foram os casos de *Jornal de crítica* (1941), de Álvaro Lins; *Cobra de vidro* (1944), de Sergio Buarque de Holanda; *Brigada ligeira* (1945) de Antonio Candido e o próprio *Diário crítico de Sergio Milliet*, entre outros. O autor de o *Diário* entendia que críticas, inicialmente produzidas para periódicos, ao serem publicadas em livro, tornavam-nas definitivas e assim qualificava, também, os textos criticados. Daí Milliet ressaltar a importância que deveria ser conferida à seleção das críticas que viriam a compor uma publicação.

Nesse sentido, o *Diário crítico*, bem como outros livros de crítica dos anos 40 e 50, deve ser observado como um processo de canonização posterior ao que já era feito pelos críticos, na seleção primária dos livros a serem tratados. Nem tudo que o crítico recebia era criticado nos periódicos e nem toda crítica publicada nos periódicos era selecionada para compor os livros. Esse fato é importante porque chama a atenção para diferentes propostas quanto à construção da literatura brasileira e, portanto, para os diversos processos de canonização, como poderão ser observados, na presente dissertação, os distintos panoramas delineados por Milliet e Antonio Candido, o primeiro voltado para a crítica de poesia e o segundo, mais para a narrativa.



Evidentemente que, apesar de todas as dificuldades relatadas por Milliet, a função de “crítico oficial” apresentava vantagens. Afinal, o autor de o *Diário* a exerceu durante 28 anos. À Milliet, a crítica permitia criar. Poeta não realizado, ainda que tenha publicado livros de poesias “que ficaram sem eco e que eram bons” (MILLIET, 1944, p. 8) “escreveu como necessidade vital” (CANDIDO, 1981, p. XXI), concebendo a atividade crítica como criação. Além do mais, o posto colocava Milliet no centro do meio literário nacional, já que a crítica de São Paulo, naquela época, teria a mesma importância, segundo o próprio crítico, que a do Rio de Janeiro, então capital federal. E era inegável que ser “crítico oficial” conferia prestígio e poder. O próprio Milliet considerava que só o fato de comentar, ainda que negativamente, um livro, já tinha um sentido importante para o autor.

### **1.1.3 A crítica acadêmica**

A geração posterior a 22, entendida como o grupo que começou a atuar no meio literário brasileiro a partir da década de 40, ficou conhecida por ser formada de críticos e não de poetas ou narradores, como o foi a de Milliet. Esta marca deveu-se ao fato de que, neste período, começaram a atuar, no Brasil, os primeiros críticos acadêmicos. Não é possível definir com clareza o que era um crítico acadêmico naquela época, já que não era uma graduação específica em Letras o que o distinguiu de Milliet, por exemplo. Os primeiros críticos acadêmicos brasileiros foram formados, a partir de 1941, em Filosofia ou Ciências Sociais, através da USP. Na década de 40, não ocorreu, no espaço dos jornais, uma substituição da crítica produzida pelos eruditos em favor daquela dos acadêmicos, mas uma convivência entre as duas tradições. Antonio Candido, formado em Ciências Sociais, foi o primeiro crítico acadêmico a ocupar um “rodapé”, no Brasil, o do jornal paulista, *Folha da Manhã*, em 1943.

## **1.2 A crítica de Milliet**

### **1.2.1 Antecedentes: a crítica de Silvio Romero**

Partindo da idéia de que Milliet pertenceu à geração de 22, em termos de crítica brasileira, ele foi antecedido pelos críticos que atuaram entre 1870 e 1914. Um dos críticos emblemáticos desse período foi Silvio Romero, tema de estudo da tese de livre-docência

defendida por Antonio Candido, em 1945, intitulada *O método crítico de Silvio Romero*. Em sua tese, Antonio Candido não focalizou especificamente os textos de Silvio Romero escritos para jornais e revistas, mas toda a produção do crítico. O exame dessa produção, realizado a partir do texto de Antonio Candido, revelou, entretanto, que textos de Silvio Romero escritos para periódicos vieram a contribuir para a formulação do pensamento do crítico, mais tarde exposto em seus livros de teoria. A poesia, gênero focalizado na presente dissertação, era predominante na literatura brasileira da época de Silvio Romero e o preferido do crítico, em termos pessoais. No entanto, segundo Milliet, Silvio Romero “jamais compreendeu a poesia” (MILLIET, 1951, p.76).

Silvio Romero, fundamentando-me nas observações de Antonio Candido, discutiu poesia pelo menos nos seguintes textos: “Realismo e Idealismo”, publicado pela primeira vez no jornal *Movimento* de Recife e datado de 1872; “A poesia de hoje” (1873) e “A poesia popular no Brasil” (1879). Nestes textos, segundo Antonio Candido, observa-se um movimento de Silvio Romero contra a tradição romântica e uma preocupação do crítico em estabelecer critérios de estudo para a interpretação da produção literária. A oposição de Silvio Romero contra a tradição romântica ocorria uma vez que esta era contrária ao positivismo defendido pelo crítico, o qual, em termos de literatura, propunha uma concepção equilibrada e não melancólica das temáticas da natureza, humanidade, família e amor. Quanto aos critérios de análise da literatura, ainda de acordo com Antonio Candido, Silvio Romero propôs que se fundamentassem no estudo dos elementos da formação social e étnica brasileira.

Após a publicação em jornal, o texto “Realismo e Idealismo” foi incorporado ao livro *Estudos de Literatura Contemporânea*, escrito por Silvio Romero, em 1885. No texto “Realismo e Idealismo”, tendo como fundamento as observações de Antonio Candido, Silvio Romero defende o positivismo a partir da abordagem da dicotomia realismo e idealismo, ao que parece, objeto de discussão na época. De acordo com Antonio Candido, Silvio Romero se colocou contrário à dicotomia, ao mostrar “o caráter relativo da verdade” (CANDIDO, 1963, p. 39). Diante da contingência desse relativismo, Silvio Romero identificou real com positivo, ou seja, com aquilo que a ciência determinasse como real. “Uma das mais fecundas idéias da literatura moderna” (CANDIDO, 1963, p. 39) seria a poesia que tomasse o real como o positivo.

O artigo posterior, “A poesia de hoje”, reproduzido no prefácio do livro *Cantos do fim de século* (1878) de Silvio Romero, é “uma espécie de teoria científica da poesia”.

Tendo como fundamento a interpretação de Antonio Candido, no artigo a que me referi anteriormente, Silvio Romero desenvolve as ideias propostas no texto “Realismo e Idealismo”. Para Silvio Romero, a poesia “é sujeita inteiramente ao meio”, “tem um caráter contemporâneo da época em que aparece” (CANDIDO, 1963, p. 41). Essa ideia não apenas fortalece o positivismo, uma vez que a ciência da época valorizava a contribuição do meio na constituição do indivíduo, associação estendida por Silvio Romero à literatura, como confrontava a tradição romântica, uma vez que o crítico a entendia como afeita ao passado. Na medida em que defendia uma sujeição da poesia ao meio, Silvio Romero, segundo Antonio Candido, avaliava que seria “condição de progresso” (CANDIDO, 1963, p.42) para o gênero lírico, no Brasil, a representação da realidade mestiça, porque assim seria o povo brasileiro. Nesse sentido, além de defender o positivismo, Silvio Romero também se colocava a favor da nacionalidade da poesia brasileira, porquanto ao representar o mestiço estaria se libertando da influência europeia. Essa libertação viria pelo fato de a Europa prescrever “o retorno às tradições nacionais” (CANDIDO, 1963, p. 45), mas, no caso do Brasil, o fazia em favor do elemento indígena, haja vista textos de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias.

Segundo Antonio Candido, a defesa do mestiço era uma estratégia de Romero para defender, afinal, a “raça branca” (CANDIDO, 1963, p. 45), porquanto tanto na literatura quanto no meio a mestiçagem sofreria um processo de purificação, tal como prescrito pelo evolucionismo darwiniano, o que levaria Silvio Romero a retornar à ideologia positivista. Essas ideias teriam sido publicadas por Silvio Romero no livro *A literatura brasileira e a crítica moderna: estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888), após serem expostos, inicialmente em sete edições da *Revista Brasileira* (2ª fase), sob o título “A poesia popular no Brasil”, em 1877. O que ressalta desse estudo, tendo como fundamento a interpretação de Antonio Candido, é a discussão que Silvio Romero levanta a respeito das influências e filiações que incidiam sobre a poesia brasileira da época. Levando em conta essa observação e as anteriores, feitas a propósito de Silvio Romero, tudo indica que o crítico se dedicou mais a traçar linhas gerais para o estudo da literatura do que a analisar títulos que eram publicados na época, de maneira particular.

### **1.2.2 A crítica impressionista**

De acordo com Lisbeth Rebollo Gonçalves, “sabe-se que a geração anterior à guerra de 1914”, “afastando-se do empirismo e da crença no objetivismo extremo, dá ampla atenção à questão da subjetividade” (REBOLLO, 1992, p.12). As novas tendências, ainda segundo Rebollo, influenciaram as várias áreas, inclusive a crítica literária. Originária da França, afirmou-se a chamada crítica de impressão, contrapondo-se ao culto da ciência, da razão, da poesia formal e do realismo. A crítica de impressão tem no ensaio sua expressão mais destacada. O ensaio, por sua vez, remonta ao século XVI e está associado, em termos de origem, a Michel de Montaigne, de quem Milliet foi tradutor, como observado. O ensaio, entendido “num sentido vivo que leva em conta, além da própria matéria artística, os costumes, a vida, o homem num sentido mais amplo” (REBOLLO, 1992, p.134), é o que mais se aproximaria do tipo de crítica praticada por Milliet, definida e exercida pelo próprio, como uma “conversa sobre literatura” (MILLIET, 1940-43, p. 260).

### 1.2.3 Influências de Milliet

Na formação intelectual de Silvio Romero predominaram “as influências de ordem científica” (CANDIDO, 1963, p. 30), haja vista as ideias do crítico, conforme já discutido, e o fato de que entre suas leituras, segundo Antonio Candido, predominava Auguste Comte. O pensamento de Milliet, por sua vez, foi fundamentado em referências voltadas para uma oposição ao positivismo. De acordo com Antonio Candido, Milliet, “quem sabe” (CANDIDO, 1981, p. XVII), teria sido influenciado por Jean Jacques Rousseau, Benjamin Constant e Henri Amiel, pelo fato de ter vivido em Genebra, cidade natal desses filósofos. A influência sobre Milliet poderia advir do fato de o crítico ter desenvolvido sua reflexão crítica na forma de um “diário de idéias” (MILLIET, 1940, p.158), tal como fizeram, também, os genebrinos citados.

Em passagens de seu *Diário*, Milliet registrou a predileção que guardava pelo registro cotidiano das ideias. Estas, na opinião do crítico, não se perderiam com o tempo e quanto mais revidadas mais fortes e intensas ficariam:

... a fixação de certos pensamentos fugazes, de determinadas dúvidas filosóficas, ligadas ao instante vivido, podem vir a formar o embrião de uma doutrina, a desenvolver-se, com o tempo, pela meditação do que se

diluiria no meio das mil e uma preocupações posteriores sem a cuidadosa anotação do momento. (MILLIET, 1940-43, p.159)

A sociologia americana trazida para o Brasil pela Escola de Sociologia e Política da USP, no começo da década de 30, também influenciou o pensamento de Milliet. Esta influência teria contrabalançado a “maciça formação franco-suíça” (CANDIDO, 1981, p. XVII) do crítico a qual, além dos escritores de diários, contou com a participação da “Escola Sociológica Francesa e algo de Marx” (CANDIDO, 1981, p. XVIII). Entre os autores ligados à sociologia americana lidos por Milliet, Antonio Candido ressaltou<sup>10</sup> os que vieram, na década de 50, a fundar a Escola de Chicago, nos Estados Unidos. Desses autores, segundo Antonio Candido, Milliet teria adotado certos conceitos que relacionavam as Ciências Sociais com a Economia, vindo a usá-los em sua crítica de poesia, como foi o caso do conceito de “marginalidade”. Este conceito foi empregado por Milliet para se referir à posição ocupada na sociedade pelo poeta que não se comunicava com o leitor.

Na leitura de o *Diário*, é possível observar ainda a influência de autores vindos de áreas correlatas à Sociologia. Este seria o caso do antropólogo Ernest Grosse, cujo ensaio, *As origens da arte*, publicado no Brasil em 1943, foi utilizado por Milliet para justificar a ideia de que a poesia, bem como todas as formas de arte, deveria observar a função de se comunicar com o público. Grosse foi o primeiro antropólogo a estabelecer relações entre a arte e a cultura. Nas palavras de Milliet, o antropólogo

procura definir o fenômeno artístico e o caracteriza não só pelo fim de despertar uma sensação imediata (o mais das vezes, mas nem sempre, de prazer, o que é importante para o entendimento da arte moderna e as objeções dos acadêmicos) mas ainda de comunicá-la aos outros, aos espectadores eventuais. A arte é, pois, expressão-comunicação e, comprovadamente, “entre todos os povos e em todas as épocas, um fenômeno social” (MILLIET, 1944, p. 74)

Ainda rastreando as influências de Milliet, além da Filosofia, Sociologia e Antropologia, é marcante a importância que reservava aos princípios críticos tomados das Artes plásticas. O crítico via sob a exterioridade de uma tela ou de um texto “um sistema mais ou menos rígido” (CANDIDO, 1981, p. XXIX). Para ver esse sistema em um texto, Milliet se utilizava da *Gestalt*, uma teoria da Psicologia. A *Gestalt* é utilizada na criação e crítica de Artes plásticas e, possivelmente, o fato de o autor de o *Diário* ter sido crítico de pintura acabou levando princípios da *Gestalt* para a crítica de poesia. A referida teoria data

---

<sup>10</sup> CANDIDO, 1981, p. XVIII.

de fins do século XIX e se fundamenta no princípio de que o todo é mais do que a simples soma das partes.

Ao aplicar esse princípio na crítica de poesia, e considerando a relação forma – fundo,<sup>11</sup> Milliet entendia que o texto não podia depender tanto da forma, como lhe parecia ocorrer com a poesia moderna.

Quatro seriam os fundamentos recomendados pela *Gestalt* quando da percepção de um objeto: a tendência à estruturação, a segregação figura-fundo, a pregnância e a constância perceptiva. Conforme Antonio Candido,<sup>12</sup> Milliet utilizava o fundamento da pregnância para observar a poesia. Para Milliet, haveria uma configuração ideal que seria obtida quando a forma conseguisse traduzir graficamente, para o leitor, a emoção sentida pelo autor, em relação ao fundo do poema. Segundo Antônio Candido, essa “maneira de situar o problema” (CANDIDO, 1981, p. XXVIII) antecipou tendências que vieram depois de Milliet, como foi o caso do estruturalismo, disseminado no Brasil a partir de 1960.<sup>13</sup>

Milliet buscava uma configuração ideal para o poema pelo fato de entender que essa dotaria o texto do que o crítico chamava de comunicabilidade, ou seja, a capacidade de a poesia se comunicar com o leitor. Essa comunicação, segundo Milliet, se daria através do estabelecimento de uma corrente de energia entre poesia-leitor e a transmissão, daquela para esse, de uma “descarga elétrica”. O recebimento desta “descarga elétrica” é que despertaria o leitor e o faria receber a comunicação da poesia. Poesias que fossem capazes de levar a termo esse processo conteriam o que Milliet denominava “mana”, o que remetia o crítico, novamente, às influências de ordem antropológica, conforme explicação a seguir.

Originalmente, “mana” é um conceito descoberto por antropólogos do século XIX, e usado pelos povos melanésios para se referir à misteriosa essência ou força que anima a natureza. Segundo pesquisa realizada para o desenvolvimento da presente dissertação, a primeira referência ao conceito está no texto “A religion of mana, spirits and ghosts”, datado de 1891 e de autoria do antropólogo Robert Henry Codrington. Da antropologia, o conceito de “mana” foi apropriado pela crítica de poesia de base sociológica. Um dos críticos que levou a termo essa apropriação foi Roger Bastide, haja vista a transcrição a seguir:

---

<sup>11</sup> Embora a divisão forma-fundo tivesse sido superada pela Teoria Literária, Milliet a utilizava.

<sup>12</sup> CANDIDO, 1981, p. XXIX.

<sup>13</sup> É importante acentuar que o estruturalismo não fazia distinção entre forma e fundo, mas refletia sobre correlações entre os elementos de um texto literário considerado como sistema.

O vocábulo poético não é vocábulo usual, possui um valor diferente, um valor encantatório, está cheio de uma força misteriosa que ousaremos denominar “mana”, em lembrança da força mágica dos melanésios; e a arte do poeta consiste exatamente em realizar, no laboratório de seu coração, essa alquimia, essa transmutação dos vocábulos comuns da linguagem corrente em expressões novas, capazes de governar os elementos, o vento, o fogo, a água, como também de hipnotizar o ouvinte, conservando-o, de mãos e pés amarrados, inteiramente dominado pela vontade sobrenatural do recitante. (BASTIDE, 1945, p.134)

Milliet, por sua vez, pode ter se apropriado do conceito de “mana” e o utilizado em sua crítica de poesia, a partir do próprio Bastide. O crítico brasileiro foi leitor de, e conviveu com o crítico francês, uma vez que ambos lecionaram Sociologia na USP, durante a década de 40.

Entretanto, tendo como base as ideias de Hugo Friedrich, expostas em discussão realizada por este teórico sobre aspectos da poesia moderna, não exatamente o termo “mana”, mas a ideia de que a palavra poética conteria uma energia capaz de atingir o leitor teria sido aventada por Henri Bergson, antes mesmo de Robert Henry Codrington e Roger Bastide. De acordo com Hugo Friedrich, Henri Bergson teria postulado no ensaio “Les données immédiates de la conscience” (1889) que:

a poesia... desencadeia forças anímicas mágicas e emite radiações às quais o leitor não pode escapar...tais radiações sugestivas derivam sobretudo das forças sensíveis da linguagem, de ritmo, som, tonalidade. Estas atuam de acordo com o que poderia chamar tons semânticos superiores, quer dizer significações que só se encontram nas zonas limites de uma palavra ou se produzem por uma associação anormal de palavras (FRIEDRICH, 1956, p.182).

Silvia Quintanilha Macedo, por sua vez, corroborou a existência dessa interlocução observada entre o pensamento de Milliet e o de Henri Bergson. Segundo a crítica:

Pode-se observar no pensamento estético de Milliet, ressonâncias do ataque feito por Bergson ao racionalismo mecanicista do século XIX a favor da intuição e do espírito. Contra a insuficiência da análise racional, contra a técnica mecânica, o pensamento bergsoniano traz novo alento às forças criadoras do homem. (MACEDO, 1992, p.105)

No âmbito do estudo de Silvia Quintanilha Macedo, *O ensaísmo crítico de Sergio Milliet e suas relações com a poesia*, o pensamento bergsoniano teria influenciado a maneira como Milliet desenvolveu sua criação poética, identificada com a tradição simbolista. A opinião de Silvia Quintanilha confirma a de Antonio Candido, que em

crítica<sup>14</sup> datada de 1944, na qual discutiu o conceito de “poesia menor”, a ser explicitado mais adiante, também se referiu ao caráter simbolista da poesia de Milliet. Para o autor de *Literatura e sociedade*, Milliet pertencia à linhagem dos líricos intimistas, ou seja, aquela composta por poetas mais voltados para o aspecto sonoro do que temático da poesia. Ainda para Silvia Quintanilha, essa valorização dos aspectos sonoros do texto poético teria sido levada por Milliet até a crítica da poesia. Em que pese a sugestão de Silvia Quintanilha, a própria autora ressaltou na conclusão de seu estudo que, pelo fato de Milliet defender “um compromisso social com o seu tempo” (MACEDO, 1992, p.141), a reflexão do crítico assumiria várias faces. Uma dessas faces seria “a defesa da mensagem em detrimento da técnica, em um momento de preocupações políticas”. (MACEDO, 1992, p.141)

#### 1.2.4 A rotina crítica

Um dos aspectos interessantes observados em o *Diário* é a exposição que Milliet fez de sua rotina crítica, produzindo o que poderia ser chamado de uma reflexão sobre o ato de criticar. Os livros chegavam para a apreciação do crítico, enviados pelas editoras ou pelos próprios autores, de todo o Brasil e do exterior. Também poderiam ser encomendados pelo próprio Milliet, que os recebia pelo correio e malote do trem. Milliet costumava relatar sua ansiedade ao aguardar, na estação, a entrega dos volumes recém-lançados em outros estados. Tão logo Milliet os recebia, os livros eram colocados em uma ordem de chegada, sob sua escrivaninha da redação de o *Estado de São Paulo* ou, quem sabe, da sala que ocupava na Biblioteca Municipal de São Paulo.

O crítico registrou, ainda, que os deixava na cabeceira da própria cama, onde costumava apreciá-los em “manhãs chuvosas” (MILLIET, 1946, p. 8). Foi assim que teria lido, por exemplo, *Lume de estrelas* (1940), de Guimarães Filho. O crítico era um leitor mais do que compulsivo. Não são incomuns relatos sobre as leituras que realizava durante os trajetos de bonde ou as investidas furtivas que fazia nas acanhadas estantes de livros dos navios, nos quais costumava viajar do Brasil para a Europa. Depois de devorar o único exemplar dessas estantes, geralmente um Mallarmé, Milliet se contentava em ler jornais velhos e até dicionários de sinônimos. Em crítica produzida quando estava com 50 anos, Milliet resumiu a relação que mantinha com os livros:

---

<sup>14</sup> CANDIDO, in DANTAS, 2002, p.134.



Houve um tempo em que por uma corrida de automóvel ou uma partida de tênis eu largava o melhor livro do mundo. E houve outro tempo, depois, em que o livro só se fechava para o convite de um sorriso. Mas agora o livro prende mais ainda, e certa lassidão me invade ao pensar nas tentações que se amontoam em fila, a espera da vez. (MILLIET, 1948, p.66)

O crítico também recebia e trazia para o Brasil, quando voltava de suas várias viagens à Europa e aos Estados Unidos, inúmeras revistas literárias internacionais, de onde tirava assunto para algum de seus comentários. Entre elas, registrou a leitura das seguintes publicações: *Revue de littérature comparée*, *Renaissance*, *The Annal*, *Fontaine*, *Revue des Hommes et Mondes*, *La nef* e *Mercure de France*, onde, segundo Milliet, a literatura brasileira teria sido elogiada como uma das “mais belas e originais da atualidade” (MILLIET, 1948-49, p.77). A leitura dessas revistas permitiu a Milliet antecipar tendências literárias, como foi o caso do concretismo, lançado no Brasil, nos primeiros anos da década de 50, mas denunciado pelo crítico, ainda em crítica datada de 1942, após a leitura de um estudo sobre Paul Claudel, provavelmente em uma dessas revistas internacionais, “acerca da escrita ideográfica chino-japonesa”. (MILLIET, 1940-43, p. 80)

Milliet era, também, regularmente abastecido por jornais e revistas literárias, vindas dos vários estados brasileiros. Sobre um possível significado para o volume e a variedade de títulos publicados entre as décadas de 40 e 50, o crítico declarou: “O Brasil anda cheio de revistas. Será isso um sinal da revolução que se prepara? Um sintoma de inquietação saudável?” (MILLIET, 1948-49, p. 80), referindo-se à própria percepção de que estava havendo uma renovação na linguagem poética brasileira. As seguintes revistas nacionais foram recebidas pelo crítico: *Planalto*, *Leitura*, *Literatura e Arte*, *Revista Nova Acadêmica*, *Clã*, *Orfeu*, *Revista Brasileira de Poesia*, *Revista Branca*, *Panóplia*, *Tentativa*, *Joaquim* e *Edifício*. Era corriqueiro Milliet criticar autores até então desconhecidos do público e da crítica, mas que se apresentavam ou eram descobertos por ele através dessas publicações.

Na escolha dos livros a serem criticados, além das publicações recentes, Milliet se pautava por predileções, uma vez que o próprio crítico relatava que alguns livros eram considerados de leitura obrigatória. Parece-me que os textos de leitura obrigatória seriam aqueles que já tivessem despertado um interesse anterior em Milliet, fossem indicados por alguém ou estivessem sendo objeto de alguma polêmica, naquele momento, como foi o caso de *Planície dos mortos*. Também era usual Milliet receber originais para apreciação

crítica enviadas por pessoas com pretensão a se tornarem escritores, bem como um único exemplar de edições limitadíssimas, brochuras como ele chamava, custeadas pelo próprio autor.

A crítica de Milliet foi voltada para a literatura do momento, o que era esperado uma vez que seus textos eram produzidos para periódicos. Nesse sentido, a maioria das datas de publicação das críticas é próxima à daquela do lançamento dos livros, o que imprime um caráter eminentemente jornalístico à produção crítica de Milliet. Esse caráter também pode ser observado pela preocupação do crítico em se identificar como autor da descoberta de novos valores literários ou mesmo o receio de ficar para trás em relação à acolhida que um autor estivesse tendo por parte de outros críticos, fatos esses corriqueiros na época de Milliet, como o são, ainda hoje, no meio jornalístico. Assim foi que Milliet se arrogou de ter descoberto Bueno de Rivera, por exemplo, mas também indiciou que os primeiros livros de Henriqueta Lisboa e Guimarães Filho lhe teriam passado despercebidos. Essa ansiedade, inerente à atividade jornalística, e a obrigatoriedade de redigir várias críticas por semana, como era o caso de Milliet, coloca o questionamento em torno da qualidade da leitura que precedia a interpretação que o crítico fazia dos textos.

Segundo a jornalista Claudia Nina, “a leitura do livro a ser resenhado deve ser integral” (NINA, 2007, p. 51) e possível de ser feita em “dois dias” (NINA, 2007, p. 52). A orientação da jornalista, quanto à integralidade da leitura, coincidiu com a do crítico Alceu Amoroso Lima. No livro, *O crítico literário* (1945), de acordo com o próprio Milliet, Alceu Amoroso Lima teria recomendado se evitasse a pressa, insistindo até na repetição da leitura. Milliet, por sua vez, tinha seus próprios métodos e procedia ao que chamava “leitura em diagonal” (MILLIET, 1946, p.106), ou seja, fazia um “voo rasante” (NINA, 2007, p. 51) sobre o texto, o que significava, no caso da poesia, que ele lia um ou outro poema, mas não o livro todo, justificando o procedimento devido à experiência que detinha acerca do ofício crítico.

A partir dessa “leitura em diagonal” (MILLIET, 1946, p.106), o crítico decidia se o livro deveria ou não ser criticado. “Havia obras que mereceriam discussão e outras que deveriam ser entregues ao tempo”. (MILLIET, 1940-43, p.115). Às vezes, o crítico abria o livro ao acaso e a partir do poema sorteado fazia sua crítica. Releituras e revisões de opinião não eram incomuns, principalmente quando Milliet observava que sua interpretação sobre algum texto dialogava com a de outros “críticos oficiais”, especialmente, as de Álvaro Lins e Antonio Candido, cujos “rodapés” ele acompanhava.

Em suas críticas, Milliet discutia arte e literatura. Mas o crítico tratava não só de livros, contemporâneos ou não, como de artes plásticas e dos mais variados assuntos sociais, políticos e econômicos, passando por interpretações de comportamentos da época e análises de acontecimentos nacionais e internacionais, inúmeras sobre a segunda guerra, que então se passava na Europa. Tudo isso era entremeado por relatos de suas viagens ao exterior, divagações pessoais, trechos de seus próprios poemas, polêmicas, afagos e desentendidos envolvendo o meio literário brasileiro, americano e europeu. Outro aspecto da crítica de Milliet era o diálogo que ele estabelecia com seus leitores, dos quais recebia cartas de vários estados do Brasil, respondendo-as através do próprio “rodapé”. Milliet escrevia muito, demonstrando pouca familiaridade com o português, devido aos vários anos de permanência na Europa quando jovem.

Essa dificuldade com o idioma e o próprio fato de desenvolver seus textos como se estivesse conversando com o leitor, ou seja, escrevendo como se contasse com a proximidade física legada pela linguagem oral, que permite o diálogo e o esclarecimento de dúvidas, fizeram com que a crítica de Milliet se tornasse de difícil apreensão, requerendo do leitor crítico um verdadeiro trabalho de tradução, não sendo incomum até mesmo a necessidade de se investigar o nome do livro que estava em discussão.

A crítica de Milliet não apresentou nenhum dos requisitos prescritos para um texto jornalístico, quais sejam: “clareza, concisão e objetividade” (NINA, 2007, p.14). No entanto, tais qualidades eram raras de se encontrar na maioria dos textos da época, até porque o jornalismo brasileiro da primeira metade do século XX ainda seguia a linguagem retórica, entendida como um aspecto da literatura dos oitocentos. Por outro lado, como observado por Cláudia Nina, “sem o respaldo de teorias - afinal, ainda não havia faculdades de Letras nem teóricos da disciplina - os textos ficavam entre o ensaístico e o professoral e eram carregados de digressões”. (NINA, 2007, p.24)

Usualmente, a crítica de Milliet era construída em diálogo com o livro que estava sendo comentado, método comum na época. Por esse método, versos do livro, normalmente sem identificação a que poemas pertenciam, eram transcritos pelo crítico e, após cada uma dessas transcrições, Milliet ia inserindo seus próprios comentários de maneira a confirmar suas opiniões. Às vezes, transcrevia todo um poema, como foi o caso de “O menino do velocípede”, publicado no livro *Menino poeta*. Ao transcrevê-lo na íntegra e publicá-lo no jornal, Milliet agregou acessibilidade ao texto de Henriqueta. Com a ajuda do crítico, “O menino do velocípede” ultrapassou os limites do livro, algo

pertencente ao âmbito privado, um bem a ser preservado incólume em uma estante e migrou para jornal, objeto integrado ao espaço público, de valor ordinário, manipulável e muito usado como matéria-prima para trabalhos escolares na época de Milliet. A promoção dessa acessibilidade, à luz das tendências críticas de hoje, pode ser vista como uma atitude cultural de Milliet, no sentido de que ele tornou vários textos poéticos disponíveis a todas, ou muitas, camadas sociais do Brasil dos anos 40 e 50.

## 2. POESIA E RENOVAÇÃO

*Acompanho com muito carinho e muita severidade a produção poética brasileira.*

(MILLIET, 1948-49, p. 99)

A renovação da linguagem poética, construída a partir da instauração da tradição modernista no Brasil, em 1922, foi o principal aspecto observado por Milliet na poesia brasileira dos anos 40 e 50. Poetas de todo o Brasil participaram do processo de renovação, instaurado a partir da década de 40, inclusive os autores de Minas Gerais, conforme observou Milliet: Alphonsus de Guimarães Filho, Bueno de Rivera, Dantas Mota, Emilio Moura e Jacques do Prado Brandão. Estes pertenciam ao chamado “grupo de novos” (MILLIET, 1947, p. 99), assim denominado pelo fato de ser composto por poetas que começaram a publicar a partir da década de 40. Além desse grupo, outros poetas de Minas Gerais teriam participado da renovação, como Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa e Murilo Mendes, considerados por Milliet antecessores dos novos, por terem iniciado suas publicações nos anos 30.

O processo de renovação atingiria tanto a forma quanto o fundo, de acordo com divisão utilizada por Milliet, da linguagem poética produzida entre 22 e 40. Em termos de forma, Milliet comparava a linguagem produzida no referido período ao impressionismo nas artes plásticas. Enquanto nas artes plásticas o impressionismo se fundamentava na expressão de sensações, utilizando-se, para tanto, das cores, na poesia esse aspecto se mostrava pelos efeitos sonoros produzidos por meio das associações de palavras.

Ainda para Milliet, a nova linguagem, construída a partir de 40, seria semelhante ao cubismo. Se, na pintura, o cubismo observava a representação visual, valendo-se da geometria, na poesia se comportava da mesma maneira apoiando-se nos sistemas de composição e nas imagens. Dantas Mota, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de

Melo Neto e Domingos Carvalho da Silva teriam sido os primeiros poetas a produzirem a “nova linguagem poética” (MILLET, 1947, p.100), na interpretação de Milliet.

## 2.1 Composição, equilíbrio e imagem

Dantas Mota publicou um total de sete livros, entre os anos de 1923 e 1947, sendo que três deles foram criticados por Milliet em seu *Diário: Planície dos mortos, Elegias do país das gerais e Epístola de São Francisco* (1947). Ao observar o surgimento da nova linguagem, Milliet já havia interpretado os dois primeiros livros de Dantas Mota, acima mencionados. Na crítica ao livro *Elegias*,<sup>1</sup> Milliet ressaltou aspectos formais do texto, a saber: “a ausência de retórica”, “a disciplina formal” e “a sobriedade cubista de seus quadros” (MILLIET, 1945, p. 62), reiterando a comparação, mostrada anteriormente em meu texto, entre o cubismo e a “nova linguagem poética” (MILLIET, 1947, p.100). Para exemplificar a referida interpretação sobre o aspecto formal do texto de Dantas Mota, Milliet utilizou, dentre outros, o fragmento<sup>2</sup> do poema intitulado, “Das origens mal-entrevistas”, transcrito na íntegra, abaixo:

Este é o País das Gerais.  
 Não veio das estradas do Sul,  
 Nem se formou no Setentrião.  
 Quando Maçaranduva se engravidou,  
 Entre rosas e flores nas rochas,  
 O peito da terra empolou,  
 E rios subiram e não desceram.  
 Desde então, o País das Gerais, que era manso e tranqüilo  
 Como um leito, se tornou severo  
 E duro como um cepo.  
 Agora mais não:  
 Os homens lá embaixo  
 Não entendem estes sentires, Nem sabem o que ser antes,  
 Perdidos, que estão hoje,  
 Num futuro sem passado.  
 País das Gerais, sou teu filho.  
 Ninguém sabe quando sou boi  
 Ninguém sabe quando sou leão.  
 Na planície me sinto triste,

<sup>1</sup> MILLIET, 1945, p. 61.

<sup>2</sup> A partir de agora, todos os fragmentos dos poemas comentados por Milliet vão ser destacados em itálico.

Na montanha me sinto alegre.  
 Duro é saber que estou  
 Lá embaixo, exilado e só,  
 Sentindo a saudade da serra.  
 Na montanha nasci,  
 Por certo na montanha morrerei.  
 Dizem por aí, e aos ditos  
 Pouca importância se dá,  
 Que somos ricos, temos ouro,  
 Minério de ferro em quantidade.  
 No sertão do Acaba-Mundo,  
 Nas furnas da *Lagoa Santa*,  
 Entre *Lunds* e Monlevades,  
 Os homens desgostam a paisagem  
 E dão a terra livre e tranqüila  
 Este ar de riqueza dura e cruel.  
 Nem sabem que Vieira disse  
 Que o ouro não dá guarida.  
*O homem que cava a terra*  
*E conversa com a semente,*  
*E sua, risonho, no eito,*  
*Ou tange, no aboio, o gado,*  
*Não se dá bem com o ouro,*  
 E aqui como em Potosi,  
 Foi colocado sem mãos humanas  
 Antes mesmo que ele existisse.  
 Por isto, este instinto bom  
 De vista rude e primitiva.  
 Por isto, este sossego de cabanas  
 Encravadas pelos morros,  
 Entre águas, avencas,  
 Bois mansos pastando.  
 Por isto estas igrejas  
 Pelas colinas, tristes e feias,  
 Talhadas em pedras,  
 Mas que são mansas e definitivas  
 Como as sombras (DANTAS MOTA, 1988, p. 56-58).

Tomando como parâmetro o fragmento em itálico e o texto como um todo, é possível comprovar a “ausência de retórica” (MILLIET, 1945, p. 62), entendida como a maneira equilibrada que o poeta utilizou tropos e figuras, ou seja, sem que esses se fizessem excessivos nem escassos. A escansão dos versos em destaque, por sua vez, também confirmou a “disciplina formal” (MILLIET, 1945, p. 62) como um aspecto do poema de Dantas Mota. O fragmento salientado compõe-se de cinco versos, sendo todos esses formados por sete sílabas poéticas, segundo os seguintes esquemas de composição,

respectivamente: 7(2,5,7); 7(3,7); 7(2,5,7); 7(2,5,7) e 7(3,7). Os esquemas observados obedecem às regras do sistema silábico acentual. Nos versos de sete sílabas em relevo, há uma regularidade de acentos posicionados na última sílaba. O fato de ser equilibrado e composto colaborou para que, no texto de Dantas Mota, Milliet observasse “a exata adaptação da palavra ao pensamento e à emoção” (MILLIET, 1945, p. 62), o que significava, para o crítico, que *Elegias do país das gerais* se comunicava com o leitor.

Em relação à *Planície dos mortos*,<sup>3</sup> o crítico registrou que o livro teria causado polêmica em São Paulo. Menotti del Picchia o teria “descadeirado” (MILLIET, 1946, p. 39) e Mario de Andrade “elevado às nuvens” (MILLIET, 1946, p. 39). Por causa da polêmica, Milliet teria relido *Planície dos mortos*, uma vez que, à primeira vista, o livro não lhe teria causado “emoção”, “nem sentimental, nem muito menos estética” (MILLIET, 1946, p. 39), o que significava que a poesia não teria se comunicado com Milliet fosse através do fundo ou da forma, respectivamente.

A carência de comunicabilidade, sinônimo, na crítica de Milliet, de “poesia hermética” (MILLIET, v. 1946, p. 39), no livro *Planície dos mortos* e em termos de forma, foi resultado do que o crítico chamou “nudez” (MILLIET, 1946, p. 39) do texto. Essa “nudez” (MILLIET, 1946, p. 39) pode ser entendida como o uso escasso que o poeta fez de tropos e figuras, o que levaria a poesia a ser “dura”, “quase agressiva” (MILLIET, 1946, p. 39). Segundo Milliet, em *Planície dos mortos* haveria uma “expressão estanque e, por conseguinte, fora de nosso tempo” (MILLIET, 1946, p. 39), o que queria dizer que esse texto do poeta Dantas Mota não estaria alinhado com a época em que foi escrito, exatamente por não apresentar comunicabilidade.

Entretanto, na segunda leitura, Milliet teria achado *Planície dos mortos* mais “acessível” e “comovente” (MILLIET, 1946, p. 39), o que queria dizer, mais comunicável. Milliet explicou a percepção dessa maior comunicabilidade, comparando o texto do poeta de Minas ao de Stéphane Mallarmé. Os textos de ambos os poetas teriam uma “atmosfera impressionista” (MILLIET, 1946, p. 41). Certos versos de Dantas Mota apresentavam, ainda, um “traço cezariano”<sup>4</sup> (MILLIET, 1946, p. 41).

A atmosfera “impressionista” (MILLIET, 1946, p. 41) do livro do poeta de Minas foi percebida por Milliet devido à relevância que esse teria dado ao aspecto sonoro da poesia. Por outro lado, o “traço cezariano” (MILLIET, 1946, p. 41), o que vale dizer, cubista

<sup>3</sup> MILLIET, 1946, p. 39.

<sup>4</sup> É importante ressaltar que Paul Cézanne pode ser considerado a “ponte entre o impressionismo do século XIX e o cubismo do início do século XX. Cf. WIKIPEDIA, Enciclopédia livre.



da poesia de Dantas Mota, teria sido notado pelo crítico nos versos em que o poeta se expressou por meio de “imagens fortes” (MILLIET, 1946, p. 41).

Para exemplificar o que seria uma imagem “forte” (MILLIET, 1946, p. 41), na poesia de Dantas Mota, Milliet se utilizou do verso destacado abaixo, retirado do poema “Noturno de Belo Horizonte”:

O chope não traz o desejado esquecimento  
 Os insetos morrem de encontro à lâmpada  
 Ou se acoitam no sofrimento destas rosas secas.  
 Vem do Montanhês este ar de farra oculta,  
 Bem mineira, e um trombone atravessando  
 A pensão “Wankie”, próxima à *Empresa Funerária*  
 Acorda os mortos desolados na Rua Varginha.  
 Uma lua muito calma desce do Rola-Moça  
 E se deita, magoada, sobre os jardins da Praça,  
 O telhado do Mercado Novo, o bairro da Lagoinha.  
 Tísicos bóiam que nem defuntos na solidão  
 Dos Guaicurus. O próprio noturno de Belo Horizonte  
 Tem lá suas virtudes: nas pensões mais imorais  
 Há sempre um Cristo manso falando à Samaritana.  
 As mulheres do Norte de Minas, uma de Guanhões,  
 Duas de Grão-Mogol e três da cidade do Serro  
 Mandam ao ar esta canção intolerável  
 Que aborrece até mesmo o poeta Evágrio.  
 Pobre Evágrio, perdido na estação de Austin.  
*Triste e duro como uma garrafa sobre a mesa.*  
 Entanto nada indica haja tiros, facadas, brigas  
 De amantes na Rua São Paulo, calma e sem epístolas.  
 O Arrudas desce tranqüilo, grosso e pesado,  
 Carregando cervejas, feitos guardados, rótulos de  
 Farmácia, águas tristes refletindo estrelas.  
 Tudo, ao depois, continuará irremediavelmente  
 Como no princípio. Somente, ao longe,  
 Na solidão de um poste, num fim de rua,  
 O vento agita o capote do guarda (DANTAS MOTA, 1988, p.11)

A imagem, representada pelo verso destacado, seria “forte” (MILLIET, 1946, p. 41) pelo fato de ser compreendida intuitivamente pelo leitor: o poeta Evágrio, perdido na estação de Austin, parecia triste e duro, do mesmo modo que o seriam garrafas sobre a mesa. Imagens como a produzida por Dantas Mota se oporiam às da poesia dos anos 22 e 40, uma vez que essas, ao contrário daquelas, demandavam raciocínio e não o instinto do leitor, devido ao elevado grau de simbolização envolvido em suas produções. Poesias que

fossem compreendidas instintivamente, antes que racionalmente, mais comunicáveis se apresentavam ao leitor, segundo Milliet.

Guimarães Filho foi outro poeta de Minas que, de acordo com o crítico, participou do processo de renovação da linguagem poética, na passagem das décadas de 40 para 50. Entre os anos de 1940 e 1973, o poeta publicou sete livros, sendo que três deles foram criticados por Milliet: *Lume de estrelas* (1940), *Poesias* e *O irmão*. O livro *Poesias* foi considerado por Milliet um exemplo do “espírito” (MILLIET, 1947, p. 100) cubista da nova linguagem poética. No caso, a poesia de Guimarães Filho seria cubista pelo fato de se mostrar “construída” (MILLIET, 1947, p. 100). Esta construção foi demonstrada por Guimarães Filho, segundo Milliet, pela “audácia das imagens” (MILLIET, 1947, p.100) e pela ausência de retórica. Os versos destacados abaixo, depreendidos do poema “XXXII”, do livro *Sonetos da ausência*, incluído em *Poesias*, foram utilizados por Milliet para demonstrar a referida interpretação exposta acima sobre o texto de Guimarães Filho.

*Que o amor que vive em mim rindo e cantando  
É um desejo de mar – ousou dizê-lo.  
São ventos claros sobre a dor passando  
E as praias desfolhando no cabelo...*

Mãos desvairadas vão, para acendê-lo,  
Alucionar os violinos, quando  
Me faço triste e fico meditando  
Perdido em rios de saudade e zelo...

Ora, nem tudo pode o olhar um dia  
Abranger, dominar. Mas eu bem vejo  
Que o amor é como a doida paisagem

Onde se perdem as sombras da agonia  
Curvadas sôbre o lúcido desejo  
De se esquecer, ciganas em viagem...

(GUIMARAES FILHO, *apud* MILLIET, 1946, p. 48)

Milliet não especificou por que considerava audaciosas as imagens produzidas por Guimarães Filho. A consideração pode ter sido feita devido ao fato de o crítico entender que as imagens eram próprias ao poeta de Minas, ou seja, para Milliet, Guimarães Filho não as tinha copiado de outros autores. Por outro lado, sugere-se que as imagens do poeta de Minas tenham sido consideradas audaciosas por representarem o amor de uma maneira pouco usual. No caso, pelo menos na quadra destacada pelo autor de o *Diário*, o poeta

relacionou o referido sentimento a um desejo não por uma mulher, por exemplo, mas pelo “mar” e por elementos afins, como “vento” e “praia”.

Hugo Friedrich, em discussão sobre as imagens produzidas pela poesia da modernidade, tratou dessas representações incomuns do amor. Segundo o teórico, a associação entre “cabelo” e “mar”, em textos que tratam do amor, é reconhecida como uma solução metafórica que foge ao trivial, tendo sido usada por poetas como Mallarmé. As imagens utilizadas pelo poeta francês e, neste caso, também por Guimarães Filho, pertenceriam ao que Hugo Friedrich denominou “patrimônio metafórico” (FRIEDRICH, 1991, p. 112) da poesia. Possivelmente por causa dessas particularidades Milliet considerou audaciosas as representações produzidas pelo poeta de Minas em discussão.

Apesar das referidas soluções de imagens, e mesmo de linguagem, produzidas por Guimarães Filho, Milliet ressaltou que o texto do poeta de Minas conteria algum grau de “hermetismo” (MILLIET, 1947, p. 100) devido ao fato de ser intimista.

### 2.1.1 Ritmo próprio

Entre 1944 e 1971, Bueno de Rivera publicou três livros: *Mundo submerso*, *Luz do pântano* e *Pasto de pedra* (1971), sendo que os dois primeiros foram criticados por Milliet. Em sua primeira crítica ao referido poeta de Minas, Milliet abordou Bueno de Rivera sem mencionar a qual livro desse autor estava se referindo. Entretanto, é possível, a partir de títulos de poemas mencionados pelo crítico, como “O poço” e “O fantasma”, indicar que se tratava de *Mundo submerso*.<sup>5</sup> Segundo Milliet, o texto de Bueno de Rivera representaria uma renovação da linguagem poética pelo fato de o poeta de Minas utilizar os recursos retóricos e compor o ritmo de maneira equilibrada, o que teria dotado o texto de “riqueza” e “qualidade rara da imagem” (MILLIET, 1944, p. 209).

Na crítica a *Mundo submerso*, Milliet se referiu à “personalidade” (MILLIET, 1944, p. 209) de Bueno de Rivera. Personalidade, para o crítico, era a capacidade que o poeta apresentava de criar soluções poéticas próprias. No caso, quanto à de Bueno de Rivera, ainda que se apresentasse “livre de influências” (MILLIET, 1944, p. 209) lembrava Paul Valéry. A aproximação entre os dois poetas decorreu do fato de Bueno de Rivera

---

<sup>5</sup> MILLIET, 1947, p. 100.

apresentar os mesmos aspectos formais, ou seja, as mesmas soluções de equilíbrio, ritmo e imagem encontradas em Valéry.

Para demonstrar os aspectos formais do poema de Bueno de Rivera, Milliet destacou os primeiros versos do poema “Mundo submerso”:

*Os pensamentos amplos  
Movem-se vermelhos  
Como peixes livres  
Entre as algas frias.*

O olho da memória  
Acende-se no abismo  
E rola como a lua  
Entre as nuvens salgadas.

A retina imersa  
Retrata as angústias,  
É a câmara atenta  
Aos gestos mais vagos.

Soluços sem eco  
De inúteis motivos,  
Suicídios lentos,  
Pactos de morte.

Mulheres aquáticas,  
Estrelas de carne,  
Sugando os desejos,  
Tentando os incautos.

Mãos retorcidas  
Na ânsia do naufrago.  
Navios mortos  
No cais profundo.

O músico do bar  
Dança com o polvo.  
A pauta vogando  
Sem interpretação.

O véu e a coroa  
Enfeitam os recifes.  
A bailarina dorme  
Nos corais serenos.

Amáveis lembranças  
De longos roteiros,  
As cartas, os lenços  
No adeus eterno.

As chagas acesas  
Cobertas de sal,  
As idéias rolando  
No fatal mergulho.

Boca sem vozes,  
Olhos afogados,  
Coração boiando  
Na água infinita.

As ondas são doces,  
O céu é tranqüilo,  
Mas um corvo sonha  
Na praia em silêncio

(BUENO DE RIVERA, 1944, p. 4-5)

De fato, observa-se no fragmento destacado, bem como em todo o texto, que os tropos e figuras estão presentes, mas de maneira equilibrada. Esse aspecto fez com que o poema de Bueno de Rivera não se apresente retórico, nem “duro” ou “nu”, segundo terminologia usada pelo próprio Milliet para se referir a textos que utilizavam os recursos da linguagem de maneira excessiva ou escassa, respectivamente.

Quanto ao ritmo, o fragmento destacado é formado por quatro versos, compostos segundo o seguinte esquema: 6(4,6); 5(1,5); 5(3,5) e 5(3,5). Os dois primeiros esquemas não qualificam os versos como regulares. No caso da sextilha, o sistema silábico acentual prescreve a colocação das tônicas nas sílabas 3 e 6 ou 2 e 6 ou 2, 4 e 6 ou 1,4 e 6, diferente, portanto, do posicionamento produzido por Bueno de Rivera. Por sua vez, o verso de cinco sílabas composto pelo poeta de Minas é regular, pelo fato de apresentar uma das possibilidades prescritas pelo sistema silábico acentual: a colocação das tônicas nas terceira e quinta sílabas.

Essa capacidade de mesclar versos regulares e irregulares, observada não só no fragmento destacado como em todo o poema, “Mundo submerso”, permitiu a Bueno de Rivera produzir uma forma que se harmonizou com a temática do texto, desenvolvida em torno da representação dos sentimentos, ao mesmo tempo serenos e tensos, provocados por um mergulho do inconsciente no mar. Essa harmonização foi conseguida graças à

produção do verso livre que permitiu à Bueno de Rivera dotar sua poesia de um ritmo próprio.

A versificação livre e o ritmo próprio foram especialmente discutidos por Milliet como aspectos da renovação da linguagem poética dos anos 40 e 50. Assim como *Mundo submerso*, *A rosa do povo*<sup>6</sup> de Drummond foi um texto destacado por Milliet pelo fato de ter sido construído segundo uma “técnica” (MILLIET, 1945, p. 24) capaz de conferir liberdade rítmica aos versos sem, contudo, cair no que o crítico chamava de anarquia, ou seja, a não-observação de nenhum esquema de composição na produção do poema. Drummond publicou dezenas de livros de poesias, entre os anos de 1930 e a década de 80, sendo que quatro deles foram criticados por Milliet: *Alguma poesia* (1930), *A rosa do povo*, *Claro enigma* (1951) e *Viola de bolso* (1952).

Segundo o crítico, a “técnica” (MILLIET, 1945, p. 24) utilizada por Drummond era “tão rica, tão complexa, tão livre no verso curto de 5 ou 7 sílabas, como nos versículos de acentos rítmicos, tão variada e eficiente na melodia, como na orquestração, tão sutil nos matizes, quão forte nas afirmações” (MILLIET, 1945, p. 24) e devia ser tomada como um exemplo para os “novos que se lançam anarquicamente ao verso livre, certos de que modernidade é sinônimo de ignorância” (MILLIET, 1945, p. 24).

Com essa observação, o crítico se posicionou a favor da adoção de algum esquema de composição como um dos fundamentos da “nova linguagem poética”, (MILLIET, 1947, p. 100) fosse o sistema silábico acentual ou o verso livre (MILLIET, 1947, p. 100), observando que o segundo exigiria muito mais “esforço” (MILLIET, 1945, p. 24), uma vez que para produzi-lo o poeta não contava com nenhuma regra codificada. Para Milliet, a mais importante das inovações propostas pela nova linguagem seria exatamente a “variedade e justeza das soluções rítmicas” (MILLIET, 1949, p. 25), resultante da versificação livre, tal como observado nas soluções produzidas em *Mundo submerso* e *A rosa do povo*.

Embora Bueno de Rivera e Drummond tenham sido considerados por Milliet como poetas que estavam produzindo versos livres e ritmos próprios, a poetisa Henriqueta Lisboa foi tratada pelo crítico como exemplar em relação a esse aspecto da “nova linguagem poética” (MILLIET, 1947, p. 100). Entre os anos de 1925 e 1985, Henriqueta publicou vinte e um livros de poesias. Milliet criticou três deles: *O menino poeta*, *Face lívida* e *Flor da morte*.

---

<sup>6</sup> MILLIET, 1944, p. 209.

Para exemplificar suas idéias sobre o trabalho que Henriqueta estava desenvolvendo em torno da versificação livre e do ritmo próprio, Milliet comparou a composição produzida pela poetisa no texto “Acalanto do morto”, publicado em *Flor da morte*<sup>7</sup> à balada francesa. Tanto a balada quanto o acalanto produzido pela poetisa de Minas são composições cantantes, haja vista a presença do refrão, justificando a comparação feita pelo crítico, ainda que no texto de Henriqueta o artifício apareça de maneira intercalar e não ao final de cada estrofe. A proximidade entre os dois tipos de composições, entretanto, seria apenas a acima ressaltada, conforme proposto a seguir.

A balada, tradicionalmente, é composta por três oitavas e uma quadra com rimas do tipo ABABBCBC e BCBC, respectivamente. A quadra funciona como fecho e o último verso de cada estrofe é o refrão. Segundo Milliet, na balada o ritmo seria “convencional, monótono e vazio de sentido, quando não em antagonismo acentuado com o sentido das palavras e sugestão das imagens”. (MILLIET, 1949, p. 23)

Para demonstrar como o ritmo da balada francesa distanciava-se do acalanto produzido por Henriqueta, Milliet, em seu *Diário*, transcreveu integralmente o texto “Acalanto do morto” da poetisa de Minas:

*Em seio propicio  
dorme.  
De olhos sob musgo  
boca descarnada  
e ouvidos de pedra  
dorme.*

*Nas veias da noite,  
na maior distancia  
dos mares, nas ilhas  
onde nunca aportam  
navios, nem chegam  
aragens da terra,  
dorme, dorme.  
Não sintas, não ouças  
O alarido enorme  
que sacode as praias.*

---

<sup>7</sup> MILLIET, 1945, p. 24.

*Com violência de hordas  
tua morte avança  
Dorme, dorme, dorme,  
para que não vejas  
esta sombra informe  
crescendo dos vales,  
subindo com as águas,  
nivelando abismos.  
Próximo dilúvio,  
Perdida palmeira!*

*Só a morte existe,  
só a morte vive,  
com cem braços móveis,  
com cem braços fixos,  
com palmeiras quentes  
e frios delíquios  
cipreste fugindo  
para a lua – morte! –  
com vagares, com  
propostas e enigmas  
de fera na jaula.*

*Golpe de relâmpago  
entre a flor e o caule.  
Restam do outro estágio  
sentinelas mudas  
protegendo os mortos  
com manejos próprios  
de cegar os vivos.  
Nada se aproxima  
de onde estás, perfeito.  
Ninguém se aproxima  
do teu puro leito.  
Dorme, dorme.*

*Tudo está conforme  
desígnios precisos  
Viverá comigo  
tua morte. Dorme.  
Guardarei impávida  
tua morte é minha  
não a sofras. Dorme.  
Dorme.*

*Dorme* (LISBOA, *apud* MILLIET, 1949, p. 22-23)

O acalanto de Henriqueta apresenta seis estrofes, sendo que somente a segunda e a terceira têm o mesmo número de versos. O refrão, marcado pela palavra “dorme”, como



observado anteriormente, aparece intercalado, estando, com exceção da quarta estrofe, entre todas as demais que compõem o poema. Como observado por Milliet, Henriqueta utilizou a versificação livre, o que permitiu à poetisa produzir um ritmo que “acompanha a própria melodia, nas suas hesitações, nas suas afirmações, nos seus silêncios, nas exigências do embalo que há de acalmar e adormecer o morto” (MILLIET, 1949, p. 23) e, ainda, em harmonia com o “sentido das palavras e sugestão das imagens” (MILLIET, 1949, p. 23). Segundo Milliet, o ritmo próprio, tal como produzido em “Acalanto do morto”, seria importante porque permitia que a mensagem do poeta se expressasse de “maneira mais incisiva, viva e forte” (MILLIET, 1949, p. 21). Nesse sentido, o crítico revelou que entendia existir uma relação entre o ritmo próprio e a comunicabilidade da poesia.

### 2.1.2 Outras inovações

Além da adoção de um esquema de composição, da preferência pelo ritmo próprio, do uso equilibrado de tropos e figuras e da produção de “imagens diretas” (MILLIET, 1949, p. 26), de acordo com Milliet, outras inovações estariam contribuindo para a renovação da linguagem poética dos anos 40 e 50, entre elas a “valorização original do vocábulo e da sintaxe” (MILLIET, 1949, p. 25). Na observação do crítico, os poetas estariam produzindo a referida valorização de diversas maneiras. Uma delas seria através da “aplicação dos vocábulos em conluios inesperados” (MILLIET, 1949, p. 25)

Esse aspecto foi salientado por Milliet, ainda na crítica em que destacou o poema “Acalanto do morto”, chamando a atenção para o verso em destaque:

*Em seio propicio dorme*  
De olhos sob musgo  
boca descarnada  
e ouvidos de pedra  
dorme. (LISBOA, *apud* MILLIET 1949, p. 22-23)

Milliet não especificou como teria observado, no trecho destacado, a “aplicação dos vocábulos em conluios inesperados” (MILLIET, 1949, p. 25). O fato, porém, de o crítico ter reunido o primeiro e o segundo versos, o que resultou no fragmento “em seio propicio dorme”, sugere que o autor de o *Diário* chamou a atenção do leitor para a ideia de

que a poetisa teria associado um termo ligado à vida e ao desejo, como o seria “seio”, ao lugar da morte, algo paradoxal.

Segundo Milliet, a “valorização original do vocábulo e da sintaxe” (MILLIET, 1949, p. 25) também poderia ser observada quando o poeta usava um adjetivo ou um advérbio como se fosse um substantivo ou associava um verbo usado para designar ações cotidianas, como “dormir”, a “palavras mais nobres e poéticas”, (MILLIET, 1949, p. 25), caso de “nas veias da noite”, conforme os versos destacados pelo crítico, ainda no poema, “Acalanto do morto”:

Em seio propicio  
dorme.  
De olhos sob musgo  
boca descarnada  
e ouvidos de pedra  
dorme.

*Nas veias da noite,*  
na maior distancia  
dos mares, nas ilhas  
onde nunca aportam  
navios, nem chegam  
aragens da terra,  
dorme, dorme.  
Não sintas, não ouças  
O alarido enorme  
que sacode as praias. (LISBOA, *apud* MILLIET 1949, p. 22-23)

Segundo o crítico, inovações como as utilizadas por Henriqueta teriam sido aproveitadas do “malabarismo sintáxico de Mallarmé” (MILLIET, 1949, p. 25), colocação que remete às considerações de Hugo Friedrich sobre procedimentos a propósito da poesia da modernidade. Em termos teóricos, o “malabarismo sintáxico de Mallarmé” (MILLIET, 1949, p. 25) é denominado por Hugo Friedrich de “anti-sintaxe” (FRIEDRICH, 1991, p. 155) e, como sugerido por Milliet, teria sido observado, originalmente, no referido poeta francês. Segundo Hugo Friedrich, enquanto a sintaxe promoveria a “comunicação fidedigna” (FRIEDRICH, 1991, p. 157), a “anti-sintaxe” (FRIEDRICH, 1991, p. 155) faria o contrário, ou seja, contribuiria para a não-comunicabilidade da poesia moderna entendida, pelo teórico alemão, como promotora da dissonância.

No momento em que criticou Henriqueta, a propósito da “anti-sintaxe” (FRIEDRICH, 1991, p. 155), Milliet entendia o contrário de Friedrich. Para o crítico

brasileiro, procedimentos como o adotado por Henriqueta buscavam enfatizar a linguagem poética, diferenciando-a daquela habitual. Para Milliet, a “anti-sintaxe” contribuía para chamar a atenção do leitor para o texto poético, o que promoveria a comunicação entre esse e aquele.

## 2.2 A nova linguagem e os temas

### 2.2.1 Misticismo

De acordo com Milliet, vários livros produzidos na passagem da primeira para a segunda metade do século XX, teriam o misticismo como “inspiração” (MILLIET, 1949, p. 220). No âmbito da presente dissertação, o conceito de misticismo foi tomado de Franz Bruseke, qual seja: “tudo aquilo que vai além do nosso entendimento, é incompreensível e de princípio não reconhecível” (BRUSEKE, 2005, p. 6).

Franz Bruseke discutiu o interesse pelo misticismo em diversos autores da modernidade, em várias áreas (antropológica, sociológica e teológica). O estudo do sociólogo corrobora as ideias de Milliet, uma vez que o autor de *Diário* também registrou esse interesse pelo misticismo no âmbito de poetas brasileiros que produziram entre as décadas de 40 e 50.

Segundo Milliet, *O irmão*,<sup>8</sup> de Guimarães Filho, seria um dos vários livros de poesias do ano de 1949 em que o misticismo era observado. Os textos *Livro de sonetos* (1949), de Jorge de Lima e *O cancionero de Dona Pobreza*, de Frei Roberto Lopes, seriam outros textos com o mesmo tema. Milliet observou que o texto de Guimarães Filho seria de inspiração mística, tendo por base os versos do poema:

*Senhor, eu sinto o mundo, eu sinto a criação, eu me desfaço em gritos,  
O corpo se debate em fumo espesso, e arde  
Na fogueira da noite...A carne, a humilde carne, procura  
[em doce fremito,  
Recolher e guardar na sua essência triste  
O frio das estrelas* (GUIMARAES FILHO, *apud* MILLIET, 1949, p. 220)

---

<sup>8</sup> MILLIET, 1949, p. 23.

Na crítica ao texto de Guimarães Filho, Milliet não teceu comentários sobre o misticismo observado na estrofe destacada. Entretanto, o estudo do fragmento sugere que o misticismo esteja presente na medida em que a voz do poema evoca o “Senhor”. A presença na estrofe de outros signos, relacionados ao léxico religioso, como “criação”, “corpo” e “carne”, utilizados na produção de imagens, reforça a interpretação proposta por Milliet.

*Face lívida*<sup>9</sup> seria outro livro onde o misticismo estaria presente. Em crítica a esse texto, Milliet considerou vários versos de diferentes poemas da autora, sugerindo o misticismo como temática que perpassaria vários deles. No caso do fragmento destacado por Milliet, retirado do poema “Os lírios”, transcrito abaixo, o misticismo é observado porquanto a poetisa solicita da natureza “o segredo da beleza pura, imaculada, sem excessos”. (MILLIET, 1946, p. 233)

*Certa madrugada fria  
irei de cabelos soltos  
ver como crescem os lírios.*

*Quero saber como crescem  
simples e belos – perfeitos –  
ao abandono dos campos.*

Irei no maior sigilo  
para que ninguém perceba  
contendo a respiração.

Sobre a terra muito fria  
dobrando meus frios joelhos  
farei perguntas à terra.

Depois de ouvir-lhe o segredo  
deitada por entre lírios  
adormecerei tranqüila

(LISBOA, 1985, p. 105-106)

Como pode ser notado, o misticismo do texto de Henriqueta é diferente daquele de Guimarães Filho, observado em *O irmão*, texto discutido anteriormente. Enquanto o misticismo do referido poeta de Minas se expressou por meio de uma religiosidade associada ao cristianismo, uma vez que se referiu ao “Senhor” (GUIMARAES FILHO, *apud* MILLIET, 1949, p. 220), o de Henriqueta o fez pelo animismo, ou seja, calcado na

---

<sup>9</sup> MILLIET, 1949, p. 220.

filosofia de que todos os seres vivos e inertes são animados por uma alma, haja vista a intenção da voz do poema em conversar com a natureza.

Também em crítica a texto de Murilo Mendes, registrada em o *Diário*, do ano de 1944,<sup>10</sup> Milliet observou o misticismo desse poeta de Minas. Murilo Mendes publicou dez livros de poemas, entre os anos de 1930 e 1970, sendo que três deles foram criticados por Milliet: *Metamorfoses*, *O visionário* e *Mundo enigma*. Embora não tenha registrado qual livro estava analisando quando observou o aspecto místico da poesia de Murilo Mendes, é possível constatar que Milliet estava tratando de *Metamorfoses*, uma vez que o crítico se referiu ao “livro segundo, *O véu do tempo*” (MILLIET, 1944, p. 287).

Para tratar do misticismo de Murilo Mendes, Milliet fez considerações sobre o poema “A palavra do poeta”, ressaltando a “atitude apostólica”, quase “profética”, (MILLIET, 1944, p. 287) do autor, conforme se pode ver nos versos destacados e retirados por Milliet do texto do poeta de Minas em discussão:

Há na minha vida, no meu pensamento  
Grandes espaços destinados  
Àqueles que ainda não vieram.

Porque não te aproximas de mim?  
Receias que eu te pregue a paz,  
Soldado que marchas para o quartel.  
Tens medo que eu te aponte o teu nada,  
Negociante que desconheces a poesia da vida.  
Julgais que vou amaldiçoar vosso amor,  
Mulheres que viveis pensando em vossos homens.

*Se não vos aproximardes de mim  
Sereis cegos, mudos, surdos e miseráveis  
Ouvi a extensa e profunda Palavra que trago comigo  
Recebei a semente de poesia que vos atiro aos punhados*  
(MENDES In: PICCHIO, 1994, p. 1654)

O estudo acima sugere que o misticismo de Murilo Mendes se mostra associado à profecia do poeta, cuja palavra é alimento e “semente”.

Na crítica a outro livro de Murilo Mendes, *Mundo enigma*,<sup>11</sup> Milliet voltou a ressaltar o misticismo desse poeta de Minas. No referido texto, segundo o autor de o

<sup>10</sup> MILLIET, 1946, p. 233.

<sup>11</sup> MILLIET, 1944, p. 287.

*Diário*, Murilo Mendes teria representado uma ambição de se realizar em Deus e o “drama da possível, e provável conversão” (MILLIET, 1946, p. 266), reportando-se o crítico à adoção da religião católica por parte do poeta. Essa observação de Milliet coloca a questão da perspectiva crítica adotada por ele na interpretação do poema e que, no caso, se revela voltada para uma visão biográfica, uma vez que entende ser a voz do poema a voz do poeta e não o “eu” lírico.

Conforme visto anteriormente, Franz Bruseke discutiu o interesse sobre o misticismo demonstrado por diversos autores da modernidade, inclusive pelo filósofo alemão Martin Heidegger. No âmbito da presente dissertação, é importante a menção de Martin Heidegger pelo fato de o filósofo ter desenvolvido suas idéias sobre o misticismo na modernidade, a partir de estudos feitos por ele de textos dos poetas Friedrich Holderlin e Rainer Maria Rilke.

Milliet, assim como Martin Heidegger, também estudou o poeta Rainer Maria Rilke. No fim dos anos 40, houve, no Brasil, uma voga em torno do referido poeta, à qual o próprio crítico aderiu. Para Milliet, a “atualidade” (MILLIET, 1949, p. 227) de Rainer Maria Rilke estaria no fato de que, “embora impressionista, ele se apresenta à nossa sensibilidade como uma voz autêntica da angústia moderna” (MILLIET, 1949, p. 227), porquanto resolveria “a incongruência do mundo pelo destino em Deus” (MILLIET, 1949, p. 227).

Em sua crítica, Milliet fez aproximações entre Rainer Maria Rilke e dois poetas de Minas: Henriqueta Lisboa, ainda em *Flor da morte*, e Emílio Moura. Em relação à aproximação entre Henriqueta e Rainer Maria Rilke, o dístico abaixo, retirado do poema “Acalanto do morto”, transcrito anteriormente, seria “uma ilustração às teorias rilkeanas” (MILLIET, 1949, p. 228):

*Tudo está conforme  
desígnios precisos* (LISBOA, *apud* MILLIET, 1949, p. 228)

Quanto a Emílio Moura, Milliet criticou dois dos seis livros publicados pelo poeta, durante os anos de 1930 e 70: *O espelho e as musas* e *O cancionero* (1945). Segundo o crítico, Emílio Moura teria mostrado sua “filosofia” (MILLIET, 1949, p.71), através dos versos destacados abaixo, retirados do poema “Palavras à Rainer Maria Rilke”, publicado no livro *O espelho e as musas*.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> MILLIET, 1946, p. 266.

*Encerrado dentro de ti mesmo como no centro do universo,  
apareces diante de nós em tua atmosfera própria e te transfiguras.*

*Já não és apenas o poeta, porque te fizeste o canto!  
Já não é apenas a voz, porque se te apegavas às palavras,  
era para que te levassem ao intraduzível.  
O irrelevado era o teu mundo e nele é que habitavas como puro espírito.*

*Que importava o teu silêncio, a tua solidão íntima,  
tua fragilidade,  
tua imensa fragilidade ?  
Em teu secreto universo,  
Cada realidade, que criavas, vivia em plenitude  
E ia ao teu encontro como uma noiva*

*Pois que criar é criar-se,  
pois que cantar é ser,  
afinavas a tua voz pela tua própria sede de plenitude.  
Mas como realizar a tua integração, ó Rilke,  
no sentido do eterno,  
no mundo do invisível,  
solitário e desassistido em tua fome de irrealidade.  
Em tua sede de absoluto? (MOURA, apud MILLIET, 1949, p. 70)*

### 2.2.2 O mar como tema

A presença da temática do mar e de símbolos marítimos foi especialmente observada por Milliet nos textos dos poetas de Minas, destacando-se Guimarães Filho e Jacques do Prado Brandão. Segundo o crítico, esse imaginário “não é de se estranhar num montanhês” (MILLIET, 1946, p. 9), lembrando Milliet o fato de Guimarães Filho e Jacques Prado Brandão terem nascido em Minas Gerais, um estado cujas paisagens são caracterizadas por montanhas. No caso de Guimarães Filho, para estabelecer essa associação, Milliet considerou o livro *Lume de estrelas*.<sup>13</sup> A simbologia marítima foi ressaltada pelo crítico nos versos em destaque:

---

<sup>13</sup> MILLIET, 1949, p. 71.

*Ah! deixai-me chorar, unido ao chão, raiz humilde,  
 Como um filho sem mãe desabrigado ao vento...  
 E o vento já castiga a bruma nos caminhos...  
 Vê: as estrelas estão feridas. Ai! Tão feridas  
 Que eu sinto o frio  
 De sua carne banhada em sangue... Ai! tão  
 Feridas que eu sinto as chagas  
 De sua carne nas minhas mãos...Eu ouço  
 Os ventos que vêm dos mares...*

(GUIMARAES FILHO, *apud* MILLIET, 1946, p. 9)

O uso de temas e símbolos marítimos, de acordo com Milliet, seria um aspecto da nova linguagem, herdado da tradição simbolista francesa. Ao estabelecer essa aproximação, o crítico poderia estar se reportando a Arthur Rimbaud, uma vez que Hugo Friedrich, em discussão sobre o referido poeta francês, afirmou que “a mais famosa” (FRIEDRICH, 1991, p.73) das poesias desse autor “Le bateau ivre” (1871) foi construída a partir de símbolos marítimos, tais como: “navio”, “tripulação”, “corrente” “tempestades”, “noites”, “céu”, “saudade” e “naufrágio”.<sup>14</sup>

Entretanto, ainda segundo o teórico alemão, mais importante do que identificar quais símbolos foram utilizados por um poeta é interpretar “a serviço de quê” (FRIEDRICH, 1991, p. 73) as imagens produzidas estão em um poema. Comparando “Le bateau ivre” com o poema “Plein ciel”, publicado no livro, *Légende des siècles* (1859), do poeta francês Victor Hugo, o teórico alemão argumenta que, enquanto nesse “as massas de imagens estão a serviço de um *pathos* trivial do progresso e da felicidade”, naquele “desemboca, ao invés, na liberdade destrutiva de um solitário náufrago”. (FRIEDRICH, 1991, p. 73)

Na crítica ao livro *Lume de estrelas*, Milliet não estabeleceu esse tipo de interpretação. Entretanto, o crítico o fez em análise às imagens marítimas utilizadas por Jacques Prado Brandão, no livro *Vocabulário noturno*,<sup>15</sup> o único publicado pelo poeta. Referindo-se ao livro desse poeta de Minas, Milliet afirma: “Parece estranha, mas é psicologicamente muito compreensível essa presença fiel do mar que já observei em mais de um poeta mineiro” (MILLIET, 1947, p. 226), lembrando, a partir da poesia de Jacques Prado Brandão, a observação feita na crítica ao livro *Lume de estrelas*, de autoria de Guimarães Filho.

<sup>14</sup> MILLIET, 1946, p. 9.

<sup>15</sup> MILLIET, 1946, p. 9.



Na interpretação de Jacques Prado Brandão, Milliet atentou para o fato de nos poetas de Minas, em geral, o mar aparecer como um símbolo contraditório: representaria a “viagem” e a “evasão” (MILLIET 1947, p. 226), ou seja, uma saída. Ao mesmo tempo, o mar seria também o retorno, a “volta ao aconchego materno”, “a vida áspera e sem horizontes a que a província isolada do mundo obriga o intelectual” (MILLIET, 1947, p. 226).

Ambas as significações, na interpretação de Milliet, teriam sido usadas por Jacques Prado Brandão. Quando o mar é utilizado como símbolo de saída, Jacques Prado Brandão remete para sonhos: “o rosto amado” (MILLIET, 1947, p. 226) ou um “El Dorado” (MILLIET, 1947, p. 227). Essa última imagem, a do *El Dorado*, homem dourado, em espanhol ou *akator* em maia, se fundamenta em uma antiga lenda narrada pelos índios aos espanhóis na época da colonização das Américas. Falava de uma cidade, cujas construções seriam todas feitas de ouro maciço e cujos tesouros existiriam em quantidades inimagináveis. Entretanto, a riqueza do *El Dorado*, sonhado por Jacques Prado Brandão, era outra, conforme revelam os seguintes versos do poeta de Minas, transcritos por Milliet:

*Partir, mas  
Tudo é tão longe!  
No entanto iria de bom grado para outras terras  
que não estas,  
onde o homem  
seja livre.*

(BRANDÃO, *apud* MILLIET, 1947, p. 227)

Ainda que Milliet não tenha explicado possíveis associações entre o fragmento acima destacado do poema de Jacques Prado Brandão e a imagem do *El Dorado*, infere-se que o crítico as fez tendo em vista a ideia de liberdade representada pelo poeta. Essa interpretação pode ser corroborada, especialmente, pelas observações do crítico de que as imagens utilizadas por Jacques Prado Brandão, ou seja, as representações da ideia de liberdade, estariam “a serviço de um fundo de angústia severamente reprimido, comum a toda nova geração brasileira” (MILLIET, 1947, p. 226). No caso, ao falar em “nova geração brasileira”, Milliet poderia estar se referindo tanto aos poetas que estavam renovando a linguagem poética na passagem dos anos 40 para 50 quanto aos jovens brasileiros da época, uma vez que ambos os grupos estavam vivendo sob o regime ditatorial de Getúlio Vargas.

### 2.2.3 A modernização

Em crítica ao livro *O visionário*<sup>16</sup> de Murilo Mendes, Milliet teceu comentários sobre as palavras que estavam sendo usadas pelos poetas brasileiros das décadas de 40 e 50. Ainda que no poema de Murilo Mendes, estudado por Milliet, “Poeta nocaute”, os signos “pomba”, “anjo”, “avião” e “telefone” não tenham sido usados pelo referido poeta de Minas, o crítico os utilizou para demonstrar como o léxico próprio à modernização estava sendo incorporado à poesia. Nas palavras do autor de *Diário*, “as pombas chegam como aviões e os anjos falam pelo telefone” (MILLIET, 1940-43, p. 43). Conclui-se que, para Milliet, várias imagens da poesia brasileira da modernidade, referentes à modernização, estavam sendo construídas aleatoriamente, apenas com a intenção de atender ao uso pelo modismo de certas palavras próprias ao cientificismo da época.

Ao criticar o segundo livro de Bueno de Rivera, *Luz do pântano*,<sup>17</sup> Milliet destacou a “temática atualíssima”, tanto a “de participação como de inquietação individual” (MILLIET, 1948-49, p. 40) abordada pelo poeta. Uma dessas temáticas seria a “impotência do homem diante da marcha inexorável da civilização mecânica” (MILLIET, 1948-49, p. 39). Nos versos em destaque, retirados do poema, “Destinos urbanos”, a temática da modernização é representada pelo “relógio” que submete o sujeito a um ritmo impessoal, matando “os mágicos”, “o louco dos comícios”, acenando para o “lírio extinto” e para a modernização das cidades.

O tráfego é previamente fixado  
E todos os sensatos vivem seu minuto.

Onde está o louco para um discurso  
Sobre os acontecimentos futuros?

Ah! Se eu pudesse, dormiriam  
Sob as árvores da praça, sem cuidados,  
Te banharias em público, comerias  
O teu pão na calçada...  
*Vives no tempo dos relógios. Os teus passos  
são contados, tuas horas são razões  
minguadas na fome de ser livre  
E impaciente esperas numa esquina  
um mágico que te indique  
a porta, te mostre a claridade e ordene a fuga*

<sup>16</sup> MILLIET, 1947, p. 226.

<sup>17</sup> MILLIET, 1948, p. 37.

*Onde estão os mágicos?  
Dormem.  
E o louco dos comícios?  
Morto.  
Morto o pássaro, o lírio extinto,  
alado o mar,  
o coração do homem pulsa  
sob as pedras (RIVERA, 1948, p. 86)*

## 2.2.4 Conflitos sociais

Ainda em termos de temática, segundo Milliet, os assuntos sociais seriam outro aspecto da nova linguagem. Na crítica ao livro, *Mundo submerso*,<sup>18</sup> Milliet considerou que Bueno de Rivera teria conseguido “renovar o tema social, sem cair na retórica e sem perder nada de sua força poética” (MILLIET, 1944, p. 213). Entre outros, os versos destacados abaixo, retirados do poema “O profeta”, foram qualificados por Milliet de “fraternais”, (MILLIET, 1944, p. 209), porquanto representariam o desejo de igualdade como salvação da humanidade:

*Brotará das sombras o mundo dos iguais  
A grande mão iluminará os homens*  
(RIVERA *apud* MILLIET, 1944, p. 213)

Além de Bueno de Rivera, dois outros poetas teriam abordado temas sociais em suas poesias, de acordo com Milliet: Carlos Drummond de Andrade, no livro *A rosa do povo*<sup>19</sup> e Dantas Mota, em *Elegias no país das gerais*.<sup>20</sup> A poesia de Drummond estaria se revelando mais “madura” e “nobre” (MILLIET, 1945, p. 19), quando comparada aos textos reunidos em *Poesias completas* (1942). O humor, observado nesse livro, “teria caído como uma fantasia usada para por a nu a tristeza de uma solidão irremediável” (MILLIET, 1945, p. 19), sentimento expresso em *A rosa do povo*, segundo Milliet.

Esse sentimento do poeta se referia ao contexto político brasileiro, ou mesmo internacional, daquela época, o que levou Milliet a comparar o texto de Drummond aos de Louis Aragón e Pierre Emmanuel. Os versos comentados por Milliet, em destaque abaixo,

<sup>18</sup> MILLIET, 1948-49, p. 39.

<sup>19</sup> MILLIET, 1944, p. 213.

<sup>20</sup> MILLIET, 1945, p. 19.

retirados do poema “Nosso tempo”, mostram uma aproximação entre a política da época e seus efeitos destrutivos sobre os homens, haja vista o jogo de linguagem que Drummond produz com o vocábulo “partido” (MILLIET, 1945, p. 20).

*Este é tempo de partido  
Tempo de homens partidos*

(DRUMMOND, *apud* MILLIET, 1945, p.20)

Ao criticar *Elegias do país das gerais*, Milliet estabeleceu uma associação entre a composição poética denominada elegia e o que chamou de “poema social” (MILLIET, 1945, p. 61). Em termos temáticos, a elegia seria “quase sempre o anátema do poeta contra a ausência de justiça” ou seu “lamento contra a ausência de felicidade” (MILLIET, 1945, p.61). Nos poemas de cunho social, os poetas condenariam a coletividade que lhe é contemporânea, ressentindo-se por uma sociedade que desapareceu ou expressando esperança no futuro.

Por meio de suas elegias, Dantas Mota lamentou o “abandono da vida simples e sadia que as descobertas acarretam” (MILLIET, 1945, p. 61) e censurou “as devastações da cobiça e a formação de latifúndios esterilizadores” (MILLIET, 1945, p. 61), esperando que outra civilização surgisse, haja vista os seguintes versos destacados:

*Então o país das gerais florescerá  
Que o tempo era de florescer estar...*

(MOTA, *apud* MILLIET, 1945, p. 61)

### 2.3 Uma nova sensibilidade

Embora Milliet tenha observado a produção de uma “nova linguagem poética” (MILLIET, 1947, p.100), o crítico não se referiu ao surgimento de uma nova geração de poetas, como defendia, por exemplo, a revista carioca *Orfeu* que lhe era enviada para leitura. Com o propósito de registrar o surgimento da nova geração, no número quinto da citada revista, foi publicada uma antologia formada por poetas que começaram a publicar entre 22 e 40 e dos que o fizeram a partir dos anos 40. Esses comporiam a nova geração. A antologia teria sido acompanhada de um editorial. Neste, a revista, evidenciava a admissão da nova geração: “Reconhecemos o papel histórico desempenhado pelo modernismo. Mas com a mesma força e coragem reconhecemos a sua superação, extinta a parte precível,

evidente, digna e grandiosa a parte que ficou a testemunhar sua importância” (*Orfeu, apud MILLET, 1948, p. 274*).

Após repassar os trabalhos publicados na revista, Milliet observou que os poetas de 40 se diferenciavam uns dos outros, não tinham uma “doutrina norteadora” e “não teriam rompido” (MILLIET, 1948-49, p. 278) com os poetas que os antecederam, aspectos que os desqualificavam como uma nova geração. Esses critérios utilizados por Milliet para referendar o surgimento de uma nova geração literária se fundamentavam no que foi observado pelo crítico quando da passagem da geração de tradição parnasiana para a modernista, ocorrida em 22, e presenciada por ele. Entretanto, o que mais impedia os poetas de 40 de serem tomados como uma nova geração, na opinião de Milliet, seria o fato de não ter surgido entre eles nenhuma “sensibilidade” (MILLIET, 1948-49, p. 278) nova. Isso teria acontecido com os poetas de 22, mas não estava ocorrendo na década de 40.

Segundo Milliet, em relação ao que ele havia observado na poesia produzida a partir de 40, poder-se-ia dizer que, até aquele momento, somente Bueno de Rivera e Domingos Carvalho da Silva estariam emergindo como novas “sensibilidades”, as quais teriam aparecido como resultado da “situação social do mundo”. (MILLIET, 1948-49, p. 278)

Por “situação social do mundo”, Milliet se referia ao que, em 1994, Eric Hobsbawn chamou de “era das catástrofes” (GINZBURG, 2003, p. 61), ou seja, o período entre 1914 e 1945, caracterizado pelas “experiências de destruição em massa, em escala sem precedentes, em que não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX entram em decadência ou colapso” (GINZBURG, 2003, p. 61)

Ainda para Milliet, excetuando-se Bueno de Rivera e Domingos Carvalho da Silva, os outros poetas de 40 “evadiram-se” (MILLIET, 1948-49, p. 278) dessa situação, ou seja, não foram sensíveis a ela, ou, se foram, não quiseram ou não julgaram apropriado trazê-la aos textos. Essa evasão dos poetas de 40, em relação à situação social da época, para Milliet, era censurável pelo fato de levar a poesia a persistir no “hermetismo” (MILLIET, 1948-49, p. 278), entendido como um aspecto dos textos produzidos entre 22 e 40, devido à incidência das vanguardas literárias no Brasil.

## 2.4 Comunicabilidade e hermetismo

Tendo como base as críticas de Milliet à poesia brasileira dos anos 40 e 50, o “instrumento poético mais eficiente” (MILLIET, 1946, p. 278) seria aquele capaz de se comunicar com o leitor. Analisando as interpretações do crítico, em relação aos poetas de Minas, é possível delinear algumas direções que possibilitam o reconhecimento do que seria uma poesia comunicável.

Pela crítica de Milliet, é possível sugerir que a renovação da linguagem poética, percebida pelo crítico nos textos publicados a partir da década de 40, se processou em função da busca pela comunicabilidade. Isso teria acontecido pelo fato de a “não-comunicabilidade” ou hermetismo, ser um dos aspectos da poesia produzida entre 22 e 40.

Para Milliet, a “não-comunicabilidade” seria resultado da incidência na literatura brasileira de várias tendências vanguardistas, surgidas na Europa, na passagem do século XIX para XX, as quais o crítico reunia, genericamente, sob a denominação de surrealistas. Essa interpretação do crítico o aproxima de teorias consagradas como a da “magia da linguagem” (FRIEDRICH, 1991, p. 49). Segundo Hugo Friedrich, a teoria da “magia da linguagem” teria contribuído para desencadear o aspecto hermético da poesia produzida na modernidade e, por sua vez, constituía a base do surrealismo.

A “não comunicabilidade”, na opinião de Milliet, teria sido adequada a uma necessidade de evasão que os poetas apresentaram no período entre guerras. Mas essa necessidade, após as mudanças políticas e econômicas, provocadas pelo segundo conflito mundial, não seria mais adequada, pois os poetas deveriam assumir uma posição de líderes perante a sociedade. Essa posição demandava que os poetas se comunicassem, levassem uma mensagem para o leitor, daí a emergência da renovação da linguagem poética dos anos 40 e 50.

O primeiro requisito para uma poesia comunicável seria a retomada de uma poesia temática, ao contrário dos textos surrealistas que privilegiavam o aspecto sonoro dos poemas. Milliet acreditava que existiam grandes temas literários, os quais seriam o amor, a morte, o sofrimento físico e emocional. De acordo com Milliet, para ter comunicabilidade, o que o poeta tivesse a dizer sobre o tema deveria ser relacionado com a atmosfera da época em que a poesia foi escrita. Portanto, se a atmosfera dos anos 40 e 50 era de conflitos políticos e mudanças econômicas, os poetas deveriam abordar os grandes temas, a partir dessas perspectivas.

No âmbito da construção formal, para ter comunicabilidade, a poesia deveria combater a anarquia, voltando aos esquemas de composição, como oposição à indisciplina, mas preferencialmente aperfeiçoando a versificação livre, entendida como uma técnica que possibilitaria ao poeta produzir ritmos próprios. Nesse sentido, a comunicabilidade dependeria da capacidade de o poeta adequar os aspectos composicionais ao tema da sua poesia. Normalmente, essa adequação era conseguida pela produção de um ritmo próprio.

Associando as diretrizes propostas com as interpretações de Milliet aos poetas de Minas, compreende-se porque Bueno de Rivera foi considerado pelo crítico como a novidade da poesia brasileira dos anos 40 e 50. Somente esse poeta conseguiu reunir requisitos de uma poesia comunicável.

Entretanto, ainda assim, o crítico entendeu que a poesia de Bueno de Rivera apresentava algum hermetismo. Essa constatação colocou, para Milliet, o impasse de definir o que seria uma poesia social: aquela que tratava de temas sociais ou a que, devido a determinados aspectos de sua composição, se comunicava com o leitor. Diante do impasse, a solução encontrada por Milliet foi entender que algum grau de hermetismo não era um obstáculo, mas um desafio que estimulava a comunicação entre o poeta e o leitor. Essa proposta colocou o crítico brasileiro, ainda em 1944, a um passo da teoria da dissonância na poesia da modernidade, proposta por Hugo Friedrich somente em 1956, no livro de sua autoria *Lírica e sociedade*.

### 3. MILLIET E ANTONIO CANDIDO (1940-1956): ESBOÇO DE CONFRONTO

Depois de se destacar, em 1943, como o primeiro crítico acadêmico a assinar um “rodapé literário” no Brasil, o “mineiro, nascido no Rio de Janeiro” (HERCULANO, 2007, p. 5) e formado em São Paulo, Antonio Candido se tornou professor, historiador, ensaísta e um dos mais influentes estudiosos da literatura brasileira. A produção de Antonio Candido inclui a publicação de centenas de artigos, ensaios e críticas, muitos dos quais compilados em livros que vieram a se tornar clássicos dos estudos literários brasileiros, como *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959) e *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária* (1965).

Quando assumiu pela primeira vez o “rodapé literário”, Antonio Candido estava com vinte e cinco anos e Milliet, quarenta e cinco. Uma geração os separava, mas os críticos eram próximos e compartilhavam as mesmas “constelações intelectuais” (MILLIET, 1940-43, XIII), ou seja, grupos, formados por intelectuais, existentes na cidade de São Paulo, na passagem dos anos 40 para 50, como a Associação Brasileira de Escritores (ABDE).

Em resposta a um inquérito promovido por Mário Neme, a respeito da influência da geração de Milliet, entendida como sendo a de 22, sobre aquela de Antonio Candido, este respondeu:

É verdade que temos entre eles um precursor, que é, por isso, mesmo, aquele de quem mais nos sentimos próximos e que mais próximo está de nós. Tanto assim que só veio se realizar e ser plenamente compreendido na nossa geração. Falo de Sergio Milliet: da sua inteligência essencialmente analítica, da sua crítica de arte e de livros, da sua orientação sociológica, dos estudos sociais que empreendeu. Sergio Milliet foi, de todos os de 22, aquele que mais agudamente representou a crítica e as tendências de sistematização intelectual. Por isso é como uma ponte entre eles e nós. E por isso nós o respeitamos tanto. (CANDIDO, In: DANTAS, 2004, p. 244)



Antonio Candido exerceu a função de “crítico oficial” durante dois períodos. Entre janeiro de 43 e outubro de 44, na *Folha da Manhã* e entre setembro de 45 e fevereiro de 47, no *Diário de São Paulo*, ambos os jornais publicados na cidade de São Paulo. Entre maio de 41 e agosto de 42, antes, portanto, de se tornar “crítico oficial”, Antonio Candido, ainda estudante de Ciências Sociais, escreveu críticas literárias para a revista *Clima*. Em 47, após deixar a função de “crítico oficial” do *Diário de São Paulo*, o autor de *Literatura e sociedade* retomou o trabalho junto aos jornais somente em outubro de 56, quando passou a escrever ensaios para o recém-lançado suplemento literário do *Estado de São Paulo*, o qual ajudou a criar. No suplemento, Antonio Candido permaneceu até junho de 60. Dessa data, em diante, a presença do crítico nos jornais se tornou menos habitual, mostrando-se mais intensa através de textos não-jornalísticos, como apresentações, estudos, prefácios, introduções, capítulos, conferências, além de livros. Esse aspecto pode ser interpretado como emblemático, apontando para a migração do crítico literário dos jornais para os livros, ocorrido a partir da emergência da crítica acadêmica.

No início da década de 40, sobrepondo-se à atividade de “crítico oficial”, Antonio Candido iniciou a carreira como docente. Foi professor assistente, em seguida, tornou-se livre-docente, após defender tese universitária, em 1945, intitulada, *Introdução ao método crítico de Silvio Romero*, tornando-se titular de Teoria da Literatura até se aposentar em 1978. Lecionou na USP, Faculdade de Filosofia de Assis, hoje incorporada à UNESP e é doutor “honoris causa” da UNICAMP. Apesar dessa trajetória acadêmica, o autor não deixou de se considerar um “crítico literário que ensina teoria” (PEDROSA, 1994, p. 58), devido à “tendência para o concreto e as situações como se apresentam” (PEDROSA, 1994, p. 58).

A partir da atuação de um acadêmico como “crítico oficial”, novos paradigmas começaram a ser colocados para a crítica literária produzida para jornal, no que se refere, antes de tudo, às próprias condições em que o ofício era praticado pelos impressionistas. Nos termos de Milliet, a crítica jornalística era uma função insustentável, no que diz respeito, por exemplo, às próprias condições de trabalho, como revelado pelo próprio Antonio Candido: “Tínhamos de entregar ao jornal, semanalmente, de cinco a seis laudas datilografadas, de 32 linhas e 70 toques. Era muita coisa – e sobre a produção do momento” (CANDIDO, *apud* HERCULANO, 2007, p. 5).

Tanto na *Folha da Manhã*, quanto no *Diário de São Paulo* e no suplemento do *Estado de São Paulo*, o autor de *Formação da literatura brasileira* escrevia uma crítica

por semana, regime considerado pesado na avaliação de Antonio Candido, mas tido como habitual por Milliet. As questões de remuneração, envolvendo a crítica jornalística, também ganharam vulto a partir da atuação dos acadêmicos.

Para além das condições de trabalho em que o ofício de crítico jornalístico era exercido, o início da atuação de Antonio Candido evidenciou outro ponto importante que foi a emergência da tradição iniciada pela crítica acadêmica e observada, até nos dias de hoje, de não abordar, preferencialmente, a literatura do momento. Essa tradição se contrapõe à essência do jornal, um meio que existe em função do factual. O próprio Antonio Candido classificou o ofício de “crítico oficial”, nos termos praticados por ele no início da carreira, como uma atividade arriscada e o crítico daquela época como alguém que praticava aventuras. Nas palavras do autor de *Literatura e sociedade*:

A pessoa publica um livro, o crítico nunca ouviu falar dele, mas o recebe e resolve escrever sobre ele, às vezes sem ter nenhuma referência do autor. Não é fácil falar se o trabalho é bom ou ruim. Enquanto que, se eu escrever sobre um autor consagrado, como Camões, é mais tranquilo, não existe risco (CANDIDO, *apud* HERCULANO, 2007).

Segundo Antonio Candido, a crítica acadêmica não arrisca, ou seja, prefere a abordagem de autores e textos já conhecidos. O autor reconheceu que acertava, mas errava muito, quando era “crítico oficial”. “Cheguei a chamar de grande poeta quem na realidade era de quinta categoria” (CANDIDO, *apud* HERCULANO, 2007, p. 5). Perguntado sobre quem era esse poeta, o crítico declinou. Por outro lado, Antonio Candido valorizava o fato de ser reconhecido como pioneiro na descoberta de novos valores literários, registrando ter acertado em relação aos comentários pertinentes aos textos e respectivos autores: *Pedra do sono* (1942), de João Cabral de Melo Neto, *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector e *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa.

Antonio Candido interpretou a produção crítica de outros críticos que lhe foram contemporâneos, como demonstram os estudos levados a termo por ele a respeito de Álvaro Lins. De Milliet, sugere-se que o autor analisou, mais detidamente, apenas alguns textos de poesia, já que o autor de o *Diário* também era poeta. Um fator que pode ter influenciado na decisão de Antonio Candido de não emitir opiniões, se assim o fez, sobre a principal atividade literária de Milliet, a crítica jornalística, pode ter sido a amizade existente entre ambos. O próprio Candido chamou a atenção para as dificuldades que a proximidade pessoal impõe à atividade crítica: “Com efeito, o contato pessoal dá, às vezes, uma direção nova às

nossas idéias sobre um autor, e, sobretudo, torna-se difícil a isenção de ânimo que deve ser a qualidade básica da nossa ética profissional” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p. 29).

Os dois críticos eram amigos, como demonstra o seguinte registro de Candido: “Além desse Sergio compenetrado dos seus deveres e cheio de companheirismo, lembro o Sergio humorista, com o seu espírito de 22, grande amigo de burlas, paródias, traduções macarrônicas” (MILLIET, 1940-43, p. XIII). Conforme escreveu Silviano Santiago, em texto sobre Antonio Candido,<sup>1</sup> o autor de *Formação da literatura brasileira* observou Milliet “como se estivesse observando a si mesmo” (SANTIAGO, 1994, p. 22). Essa observação reflexiva se deveu ao fato de Milliet, assim como Candido, ter lutado em favor do “caráter intempestivo e artístico da crítica” (SANTIAGO, 1994, p. 22). De acordo com Silviano Santiago, o termo intempestivo deve ser entendido, nesse caso, no sentido nietzchiano. Para compreender este sentido valho-me do que diz Teixeira Coelho:

Recordarei que ser intempestivo, no sentido de Nietzsche, é pensar e agir, não como o próprio tempo, a própria época, mas de encontro à própria época ou pensar e agir ao contrário da própria época. Ser intempestivo não significa apenas contrariar a própria época, mas tomá-la pelo avesso, vira-la pelo avesso. Não significa ser do contra. Significa, como dizia Descartes, ser imperioso para todo aquele que insiste em pensar por conta própria e distanciar de toda atitude de grupo ou de partido – não acreditar de modo firme e irrecorrível em nada daquilo que foi capaz de me convencer apenas por fazer parte do hábito e do costume. (TEIXEIRA COELHO, 2007)

Nas referências de e sobre Antonio Candido, analisadas na presente dissertação, não foram localizadas informações sobre os bastidores de sua atividade crítica, tais como os meios através dos quais recebia os livros a serem criticados, detalhes de sua rotina como crítico, a maneira como lia os livros a serem criticados ou quais eram seus critérios de escolha do texto a ser interpretado. Informações fornecidas pelo próprio Antonio Candido, em entrevista concedida ao jornalista Carlos Herculano do jornal *Estado de Minas*,<sup>2</sup> entretanto, revelam que o autor de *Literatura e sociedade* recebia livros para ler e criticar, quando estava passando férias no sítio da família de sua esposa, Gilda de Mello e Souza. Foi nesse sítio, em 46, que o autor teria lido *Sagarana*, pela primeira vez. O crítico também recebia livros de amigos que, por sua vez, eram próximos aos escritores. De um desses

---

<sup>1</sup> SANTIAGO, 1994, p. 22.

<sup>2</sup> HERCULANO, 2007, p. 5

amigos, por exemplo, teria recebido *Pedra do sono*, de cujo autor “nunca tinha ouvido falar” (CANDIDO, *apud* HERCULANO, 2007, p. 5).

Um aspecto bastante peculiar à produção crítica jornalística de Antonio Candido é o pouco espaço reservado por ele à poesia. Essa opção foi observada no conjunto de textos que compõe a produção do crítico para periódicos, conforme levantamento feito por Sonia Sachs. Celina Pedrosa também ressaltou esse aspecto, observando que a maioria dos textos de Antonio Candido versou sobre romances ou romancistas, segundo a crítica pelo fato de o autor reconhecer ter pouca sensibilidade para a poesia. Para além de motivos de ordem pessoal, Celina Pedrosa confirma que a narrativa tinha privilégio na crítica de Antonio Candido na medida em que esse tipo de discurso tinha mais afinidade com a postura analítica defendida pelo crítico, calcada predominantemente na linguagem referencial.<sup>3</sup> Embora, como observado por Silviano Santiago e ressaltado acima nas observações desse crítico sobre pontos comuns entre Milliet e Antonio Candido, o autor de *Formação da literatura brasileira* também defendia “o caráter artístico da crítica”. (SANTIAGO, 1994, p. 22)

Celina Pedrosa também avança a hipótese de que Candido abriu menos espaço para a poesia, em sua crítica, devido ao fato de que essa produção, na história cultural brasileira, se tornou “sinônimo de oralidade cívica, retoriçue, esteticismo vazio de qualquer empenho afetivo e intelectual” (PEDROSA, 1994, p. 131). Esse julgamento foi reforçado pelo próprio Candido, ao não incluir, nos livros em que reuniu suas críticas, as interpretações que havia levado a termo sobre o gênero.

Vinícius Dantas reconheceu o *olvido* e “à maneira de um desagravo tardio por essa exclusão” (DANTAS, 1994, p. 131), recuperou algumas críticas sobre poesia produzidas pelo autor de *Literatura e sociedade* para periódicos, publicando-as no volume *Textos de intervenção: Antonio Candido*, conforme explicitado na parte introdutória da presente dissertação.

Segundo Vinícius Dantas, várias das críticas jornalísticas de Antonio Candido anteciparam o pensamento deste crítico, mais tarde teorizado e publicado em seus livros. Para exemplificar esta relação entre as críticas jornalísticas de Antonio Candido e o pensamento teórico do autor, Vinícius Dantas ressalta que “certos encadeamentos do sistema literário” (DANTAS, 2002, p. 124), descritos por Antonio Candido no livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, podem ser entrevistados na crítica “Ordem e progresso”, onde o autor analisou o livro *Mundo submerso* de Bueno de Rivera.

---

<sup>3</sup> PEDROSA, 1994, p. 73.

### 3.1 Poesia e continuidade

Como observado em passagens anteriores da presente dissertação, Antonio Candido produziu críticas jornalísticas no mesmo período que Milliet escreveu o *Diário*, ou seja, durante os anos de 1940 e 1956. Por causa da coincidência, em diferentes momentos do referido período de tempo, os críticos trataram os mesmos autores, inclusive os poetas de Minas, a saber: Bueno de Rivera, Dantas Mota, Drummond, Henriqueta Lisboa e Murilo Mendes.

Também como ressaltado, Antonio Candido não costumava abordar um autor ou texto em particular, preferindo contextualizá-los dentro de questões críticas amplas. Neste sentido, os poetas de Minas abordados por Antonio Candido, conforme relacionados acima, foram, em sua maioria, mencionados e não propriamente criticados pelo autor de *Formação da literatura brasileira*.

O eixo do pensamento crítico de Antonio Candido sobre a poesia brasileira da passagem dos anos 40 e 50 pode ser estudado com base no texto “Discurso em um congresso de poetas”, proferido por ele, na abertura do “I Congresso Paulista de Poesia”, realizado em 29 de abril de 1948, na cidade de São Paulo.<sup>4</sup> Antonio Candido abriu o evento, a convite da comissão organizadora, formada por poetas que começaram a publicar a partir da década de 40. Alguns dos poetas que participaram da organização do evento foram: Péricles Eugenio da Silva, Domingos Carvalho da Silva, Mario da Silva Brito, Andre Carneiro e Geraldo Vidigal.

Vários aspectos ressaltados por Antonio Candido, no texto de abertura do congresso, já tinham sido abordados pelo autor de *Formação da literatura brasileira* em uma crítica de sua autoria, publicada anteriormente ao evento e intitulada “Percalços do infinito” (1946).<sup>5</sup> No entanto, não foi somente dessa crítica que Antonio Candido retirou pontos para a redação do discurso proferido na abertura do “I Congresso Paulista de Poesia”. Basicamente, os principais aspectos tratados pelo crítico, no referido discurso, já vinham sendo discutidos por ele ao longo de sua crítica jornalística, conforme observado no levantamento bibliográfico sobre Antonio Candido levado a termo por Sonia Sachs ou,

---

<sup>4</sup> DANTAS, 2002, p. 159.

<sup>5</sup> DANTAS, 2002, p. 159.

pelo menos, nos textos jornalísticos do autor, estudados na presente dissertação. Esses aspectos seriam: o processo de renovação pelo qual passava a linguagem poética brasileira e suas consequências, notadamente, a emergência ou não de uma nova linhagem de poetas, a chamada geração de 45; as filiações literárias e o modo como os novos poetas estariam se apropriando das soluções legadas pelos primeiros modernistas; o caráter obscuro da poesia da modernidade e, finalmente, a vertente social, complementar à lírica, surgida no meio poético brasileiro na passagem da década de 40 para 50, fenômeno que tangenciou todos os demais pontos discutidos por Candido.

Os principais aspectos, discutidos por Antonio Candido no texto “Discurso em um congresso de poeta”, coincidem com os pontos levantados por Milliet em relação aos poetas de Minas criticados em o *Diário*. A renovação da linguagem poética, foco da crítica de Milliet aos poetas da passagem das décadas de 40 para 50, foi problematizada por Antonio Candido de maneira muito específica na abertura do “Congresso Paulista de Poesia”. De acordo com o autor de *Literatura e sociedade*, os poetas que começaram a publicar a partir da década de 40 buscavam “regularidade e equilíbrio” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.160), em contraposição à atitude adotada pelos instauradores do modernismo.

A referida opinião de Antonio Candido coincidiu com a de Milliet, conforme exposto no segundo capítulo da presente dissertação, uma vez que o autor de o *Diário* também entendeu que a poesia produzida a partir dos anos 40 tendia a adotar sistemas de composição e a observar a utilização de tropos e figuras de maneira mais equilibrada, como foram os casos de *Planície dos mortos*, *Elegias do país das gerais*, *Poesias*, *Mundo submerso*, *A rosa do povo* e *Flor da morte*.

Entretanto, segundo o autor de *Formação da literatura brasileira*, a linguagem poética da passagem das décadas de 40 para 50 não era diferente da de 22. Os novos poetas estariam apenas exagerando ou desprezando os mesmos princípios poéticos dos primeiros modernistas.<sup>6</sup> Esse ajuste, na avaliação de Antonio Candido, era previsível, tendo em vista as mudanças estéticas e históricas ocorridas ao longo das duas primeiras décadas do século XX.<sup>7</sup> Portanto, enquanto Milliet, pelo menos em um primeiro momento de sua reflexão crítica, entendeu que as soluções adotadas pela poesia produzida a partir de 40 significaram renovação da linguagem poética brasileira, em relação à de 22, Antonio Candido

---

<sup>6</sup> CANDIDO In: DANTAS, 2002, p. 161.

<sup>7</sup> CANDIDO In: DANTAS, 2002, p. 160.

interpretou que as referidas soluções eram apenas uma continuidade da fase de instauração do modernismo.

Milliet acabou adotando a idéia defendida por Antonio Candido de que as soluções de composição adotadas pela poesia produzida a partir de 40 não significaram renovação da linguagem poética. A adoção foi observada muito especialmente em crítica publicada em o *Diário*, no início de 49,<sup>8</sup> após a realização do “Congresso Paulista de Poesia”.

Quanto às imagens, conforme observado no capítulo II, o autor de o *Diário* entendia que muitas daquelas produzidas pela poesia da passagem dos anos 40 para 50 também estariam levando a uma renovação da linguagem poética da referida época. Segundo Milliet, as soluções de imagens, presentes em *Planície dos mortos*, significam renovação pelo fato de convocarem antes o instinto do que o raciocínio do leitor. As imagens de *Poesias* e *Mundo submerso* poderiam estar renovando a linguagem poética por não terem sido copiadas de outros textos ou por terem sido produzidas a partir de associações de palavras pertencentes a léxicos distintos.

No texto “Discurso em um congresso de poetas”, Antonio Candido registrou uma interpretação oposta à de Milliet sobre as imagens produzidas na poesia brasileira da passagem das décadas de 40 para 50. Segundo o autor de *Literatura e sociedade*, alguns poetas da época estariam incorrendo em “especiosismo” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.161), devido ao fato de abusarem de certas palavras usadas pelos instauradores do modernismo como “cavalo”, “pombas”, “cabelo”, “olhos”, “braço”, “seio”, “telefone”, “radar”, “árvores”, “folha”, “nuvem”, “anjo”.<sup>9</sup>

De acordo com Antonio Candido, os instauradores do modernismo usaram e associaram as palavras relacionadas acima com o objetivo de sintetizar uma idéia. Os poetas da passagem das décadas de 40 para 50 estariam se servindo delas com vistas a criar uma atmosfera misteriosa e fantasmagórica em seus poemas. Essa atmosfera alargava o significado dos versos, daí Antonio Candido denominar essa solução usada pelos poetas dos anos 40 e 50 de “acromegalia estética” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.163). O termo acromegalia vem do léxico médico e designa um desenvolvimento exacerbado de certas partes do corpo.

---

<sup>8</sup> MILLIET, 1948-49, p. 278.

<sup>9</sup> CANDIDO In: DANTAS, p. 162.

Ainda no discurso de abertura do “Congresso Paulista de Poesia”, Antonio Candido ressaltou Murilo Mendes pelo fato desse poeta de Minas ter usado as palavras “vento” e “anjo” como solução poética e não “especiosismo” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.161), conforme demonstrou o crítico por meio dos versos destacados, retirados do poema “Estudo quase patético”, publicado no livro *O visionário*.

*O vento em ré maior  
Prepara o temporal,  
Desfolha as estátuas,  
Parte as hélices dos anjos*

Ah! Quem é que namora  
As filhas do açougueiro?  
Sempre que passo  
Diante de um açougue  
Vejo a filha do açougueiro  
De olhos baixos, tão triste.

O temporal arranca os taxis do lugar,  
Os peixes pulam na atmosfera,  
A luz elétrica protesta no caos.  
As ondas com trabalho  
Avançam contra o farol-  
Os quatro elementos em itálico  
Anunciam a vinda do Anticristo  
-Um som de piano  
Se mantém no desastre-  
Em vez da reclame KODAK  
Se lê JUIZO FINAL  
Mas eu não posso esquecer  
As filhas dos açougueiros!

(MENDES, 1941, p. 68)

Conforme explicações de Antonio Candido, nos versos destacados de Murilo Mendes, as palavras “vento” e “anjos” não teriam sido usadas de maneira arbitrária, como alguns poetas das décadas de 40 e 50 o estavam fazendo. O poeta de Minas as teria subordinado a “certa necessidade, a certa pertinência estética ou psicológica” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, 162), com vistas a conjugá-las a imagens que viessem a representar “tanto uma reminiscência vivida e amadurecida” quanto “a iluminação, a descoberta paciente” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, 162).

Como observado no segundo capítulo da presente dissertação, Milliet também chamou a atenção para associações de palavras que estavam sendo usadas pelos poetas da década de 40. O crítico entendia o uso dessas palavras como uma adesão à tendência



cientificista da época que redundaria no estabelecimento de uma temática poética voltada para a valorização da mecanização. Confrontando as críticas de Milliet e Antonio Candido, sugere-se que existia uma relação entre a temática da modernização e obscuridade da poesia moderna.

Em “Discurso em um congresso de poetas”, Antonio Candido mencionou os textos *Poesia em pânico* e *Sentimento do mundo* como “grandes livros da nossa poesia moderna” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p. 166). Segundo Antonio Candido, os primeiros modernistas, entre os quais o autor incluía Murilo Mendes e Drummond, autores dos referidos livros, respectivamente, renovaram as imagens das tradições literárias anteriores, colocando em evidência o mundo concreto. Partindo dessa experiência com o concreto é que alguns deles teriam evoluído para a construção de imagens subjetivas. Segundo Antonio Candido, o que engrandecia textos como *Poesia em pânico* e *Sentimento do mundo* seria essa trajetória do subjetivo para o concreto e desse novamente para o subjetivo.

Os poetas das décadas de 40 e 50, por sua vez, partiram de onde pararam os primeiros modernistas e, ao invés de fazer o movimento contrário, retornando ao mundo concreto, se puseram a exacerbar o subjetivo. Na avaliação de Antonio Candido, essa exacerbação da subjetividade demonstrava “pouca fibra, atitude pouco viril ante o problema da criação” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.166). Esse problema, para Antonio Candido, se resumia a aprender a “manejar e respeitar o que há de máximo na arte poética, isto é, as imagens nutridas de mensagens da terra” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.166).

### 3.2 Filiações literárias

A fala proferida por Antonio Candido no “Congresso Paulista de Poesia”, conforme exposto acima, desenvolveu algumas ideias que o crítico já havia discutido em uma crítica de sua autoria, publicada quatro anos antes, intitulada “Ordem e progresso na poesia”,<sup>10</sup> dirigida ao livro *Mundo submerso*, de Bueno de Rivera. Nesta crítica, o autor de *Literatura e sociedade* ressaltou o fato de Bueno de Rivera, um poeta brasileiro, filiar-se a outro de mesma nacionalidade, no caso Drummond. A filiação de Bueno de Rivera a Drummond foi observada por Antonio Candido através de diversos aspectos. Um desses

---

<sup>10</sup> CANDIDO In: DANTAS, p. 143.

seria o uso que o autor de *Mundo submerso* fazia do signo “olho”. Segundo o crítico, a palavra teria sido apropriada de “o estoque anatômico” (CANDIDO, In: DANTAS, 2002, p.148) de Drummond. Nesse sentido, Antonio Candido referia-se ao acervo lexical que vinha sendo trabalhado pelo poeta de Itabira. Para exemplificar a recorrência da palavra “olho” na poesia de Bueno de Rivera, Antonio Candido transcreveu os seguintes versos destacados e retirados do livro *Mundo submerso*.

*Os pensamentos amplos  
movem-se vermelhos  
como peixes livres  
entre as algas frias.*

*O olho da memória  
acende-se no abismo  
e rola como a lua  
entre as nuvens salgadas* (RIVERA, *apud* DANTAS, 2002, p.148)

E:

*Olho imensurável  
que brilha sobre mim  
como a estrela trêmula  
sobre o negro pântano  
Olho indefinível  
que prescruta o abismo  
e está vivo e presente  
na perene angústia* (RIVERA, *apud* DANTAS, 2002, p.148)

A observação do primeiro verso, transcrito acima, indica que Antonio Candido utilizou o mesmo fragmento usado por Milliet para ilustrar sua crítica ao texto de Bueno de Rivera. O estudo de Milliet, em relação ao livro *Mundo submerso*, conforme mostrei no capítulo II, antecedeu a análise de Antonio Candido sobre o referido texto. Duas diferenças ressaltam-se, a partir de um primeiro confronto entre as críticas de Milliet e Antonio Candido a *Mundo submerso*: Milliet não fez nenhuma observação específica sobre o léxico utilizado por Bueno de Rivera, como ocorreu a Antonio Candido. O autor de *Diário*, no entanto, viu alguma influência no texto do poeta de Minas, como o fez o autor de *Literatura e sociedade*. Enquanto Antonio Candido via aproximações entre Bueno de Rivera e Drummond, Milliet observava semelhanças entre o poeta de Minas e Valéry, o que demonstra outras possibilidades de interpretações quanto a influências observáveis no livro *Mundo submerso*.

Para o autor de *Formação da literatura brasileira*, a apropriação de soluções poéticas entre poetas de mesma nacionalidade, no caso Bueno de Rivera em relação à Drummond, atestaria um amadurecimento dos textos poéticos produzidos no Brasil, a partir de 22. Essa maturidade, no entendimento de Antonio Candido, representaria a fase de “ordem” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.151) da poesia brasileira produzida na modernidade. Deduz-se que o termo “ordem” refere-se, nesse caso, à não-adoção de modelos estrangeiros pela poesia brasileira da passagem dos anos 40 para 50.

Segundo o autor de *Literatura e sociedade*, as filiações a poetas estrangeiros demonstravam “falta de força da nossa própria poesia, ainda incapaz de criar valores realmente transmissíveis” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.146). Bueno de Rivera seria, de acordo com o crítico, representante de uma geração de jovens poetas que se nutriram da poética que estava sendo produzida no Brasil, sendo tributária dos esforços dos que participaram do movimento de 22, porquanto esses teriam sido os primeiros modernistas a iniciarem o processo de libertação da poesia brasileira de referências estrangeiras.

Levando-se em conta que, de acordo com Antonio Candido, o auge dos movimentos literários é atingido entre vinte e cinquenta anos,<sup>11</sup> as décadas de 40 e 50 poderiam apontar para o ponto alto do modernismo no Brasil. Essa situação deveria levar os poetas daquela época a descobrirem outros caminhos que não os abertos a partir de 22. Tendo em vista a crítica de Antonio Candido ao livro de Bueno de Rivera, esses outros caminhos representariam a fase de “progresso” (CANDIDO, In: DANTAS, 2002, p.151) da poesia brasileira produzida na modernidade.

### 3.3 Progresso na poesia

Ainda enfocando a crítica “Ordem e progresso na poesia”, cuja discussão foi iniciada no item anterior, o texto *Mundo submerso*, segundo Antonio Candido, teria aberto um novo caminho para a poética brasileira, a despeito de o livro utilizar palavras apropriadas do léxico drummondiano. O livro de Bueno de Rivera representaria renovação por colocar a problemática da poesia social no momento poético brasileiro da passagem dos anos 40 para 50. A poesia de participação se oporia à intimista, preferida pelos portugueses,

---

<sup>11</sup> CANDIDO In: DANTAS, p. 149.

segundo Candido, e, por causa disso, produzida pela tradição simbolista e por alguns dos primeiros modernistas.

De acordo com Antonio Candido, a opção de Bueno de Rivera pela poesia social também teria sido influenciada por Drummond que, em 44, dois anos antes de *Mundo submerso* vir a público, já havia publicado *A rosa do povo*, notadamente lírica de participação.

Nessa direção, segundo Antonio Candido, *Mundo submerso* colocava a problemática das influências ou impregnações de um poeta sobre outro, termos que se distanciariam das idéias de imitação ou apropriação. As influências e impregnações aproximavam-se do que o crítico entendia ser “um movimento de comungar na mesma concepção de poesia e na mesma visão do seu objeto” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.145).

Esse seria o caso de Bueno de Rivera, em relação a Drummond: os dois poetas se aproximavam, principalmente, por entenderem que tudo é objeto de poesia, inclusive os temas sociais. *Mundo submerso* significaria o momento de progresso que se seguiria ao de ordem na poesia brasileira, na passagem dos anos 40 para 50, pelo fato de enriquecê-la ideologicamente. A idéia de ideologia,<sup>12</sup> segundo explicações do próprio Candido, categorizava, no caso, uma poesia que reinstalava o tema social na poética brasileira.

O estudo dessas idéias de Antonio Candido sobre o texto *Mundo submerso* permite observar que tanto Milliet quanto o autor de *Literatura e sociedade* abordaram *Mundo submerso* de maneira particular, o que não era usual. Ambos os críticos ressaltaram que o texto do poeta Bueno de Rivera trazia uma proposta nova para a linguagem poética brasileira que vinha sendo construída desde 22. Para Milliet, o poeta de Minas teria se sobressaído pelo fato de ter se comunicado com o leitor, devido à presença em sua poesia de um esquema de composição e, principalmente, por ter abordado temas sociais.

Antonio Candido, por sua vez, não distinguiu a poesia de Bueno de Rivera devido a seus aspectos formais, até porque, também como observado, o referido crítico considerava que as mudanças que estavam ocorrendo na linguagem poética brasileira, da passagem das décadas de 40 para 50, eram apenas ajustes de princípios poéticos. O ponto crucial da discussão de Antonio Candido baseou-se no fato de Bueno de Rivera ter produzido uma poesia de abordagem social. Essa abordagem, na passagem dos anos 40

---

<sup>12</sup> CANDIDO, In: DANTAS, p. 151.

para 50, indiciava renovação, tendo em vista que significava um rompimento com a tradição intimista cultuada pela poética brasileira.<sup>13</sup>

### 3.4 “Poesia menor” e poesia social

Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Henriqueta Lisboa foram mencionados por Antonio Candido na crítica “Sobre poesia”. Nesse texto, o autor de *Literatura e sociedade* discutiu sobre o que chamou “poesia menor”, termo usado na época de Antonio Candido para designar a lírica intimista considerada, no contexto da crítica do teórico, oposta à poesia social.

A discussão levada a termo por Antonio Candido no texto “Sobre poesia”, segundo Vinícius Dantas,<sup>14</sup> teria sido motivada por polêmica ocorrida entre Manuel Bandeira e Carlos Lacerda, político opositor do governo Getúlio Vargas, na época do Estado Novo. A polêmica teria sido desencadeada por causa da declaração do poeta que afirmava não sentir “necessidade de politizar sua poesia por ela ser *menor*” (DANTAS, 2002, p.129). Tendo em vista essa declaração, Manoel Bandeira foi acusado de absenteísta por Carlos Lacerda.

De acordo com Antonio Candido, a poesia social trataria de grandes temas e valores, apresentando versos longos e caráter discursivo, entendido como o tratamento “retórico e largo, a sequência de imagens, o esforço de coordenação, de visão ampla da vida” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.133). Entre os poetas brasileiros, Castro Alves, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, este através do texto “Os ombros suportam o mundo”, publicado no livro *Sentimento do mundo*, teriam produzido poesia social. Ainda segundo o crítico, Cecil Day Lewis e Aragón seriam estrangeiros que também produziram poesia social.

Já a “poesia menor” seria aquela que abordava momentos e não temas, declinando especialmente dos grandes, sendo construída a partir de versos curtos, destacando-se a sonoridade produzida pelas palavras e suas associações. O significado dos vocábulos não seria importante, pois a “poesia menor” renunciaria à interpretação lógica. Nesse sentido, Murilo Mendes e Henriqueta Lisboa, esta através do texto *O menino poeta*, seriam exemplos de “poetas menores” para Antonio Candido.

---

<sup>13</sup> CANDIDO, In: DANTAS, p. 129.

A relação entre “O menino poeta” e a “poesia menor”, aventada pelo autor de *Formação da literatura brasileira*, na crítica “Sobre poesia”, foi tratada particularmente por Antonio Candido em outro texto, intitulado “Poetas menores de hoje III”.<sup>14</sup> Nessa crítica, Antonio Candido qualificou Henriqueta Lisboa como o mais perfeito dos “poetas menores”. Segundo o autor de *Literatura e sociedade*, a leveza, a fluidez e o etéreo seriam aspectos do texto da poetisa. Antonio Candido não apresentou um detalhamento analítico desses aspectos. Deduz-se que seria de toda a atmosfera do livro, abarcando elementos estruturais e temáticos. Para ilustrar sua interpretação sobre o texto de Henriqueta, Antonio Candido transcreveu o fragmento destacado do poema “Os patos”.

*Pela várzea  
verde-moita  
sob a cortina  
da noite  
pulam sapos  
de contentes  
grilos mostram  
finos dentes*

(LISBOA, *apud* CANDIDO, 1944)

Um confronto entre críticas “Sobre poesia” e “Poetas menores de hoje III” e os textos de Milliet, nos quais o autor de o *Diário* tratou dos autores ou livros abordados por Antonio Candido, nas referidas críticas, quais sejam, *Sentimento do mundo*, Murilo Mendes e *O menino poeta*, permite algumas observações.

Conforme já ressaltado, Milliet não criticou o livro *Sentimento do mundo*, impossibilitando um confronto entre as opiniões do autor de o *Diário* e a de Antonio Candido sobre o referido texto de Drummond.

Por sua vez, em “Sobre poesia” e “Poetas menores de hoje III”, o autor de *Literatura e sociedade* não se referiu a nenhum livro de Murilo Mendes que poderia ser exemplificado como “poesia menor”. Deduz-se que o autor entendia que o texto do referido poeta de Minas, visto como um todo, poderia ser entendido como “poesia menor”. Nesse sentido, a comparação possível de ser estabelecida entre as opiniões de Antonio Candido e Milliet, sobre Murilo Mendes, tomaria como parâmetro as críticas que o autor de o *Diário* fez dos textos *O visionário*, *Metamorfozes* e *Mundo enigma*, conforme discutido no segundo capítulo da presente dissertação.

---

<sup>14</sup> *Folha da manhã*, 18 abril de 1944.

No caso, foi observado que Milliet atentou para a temática dos textos mencionados acima que seriam a modernização nos dois primeiros e o misticismo, no terceiro. Segundo Antonio Candido, a “poesia menor” abordava momentos e não temas, declinando especialmente dos grandes. Confrontando essa idéia com o estudo feito sobre os textos de Milliet em relação a Murilo Mendes, a modernização e o misticismo não seriam considerados grandes temas na acepção de Antonio Candido.

Em “Duas notas de poética”, Antonio Candido mencionou, novamente, textos de poetas de Minas, *Face lívida* e *Mundo enigma*, em discussão sobre as técnicas do silêncio e do hermetismo.

A técnica do silêncio consistiria em agregar aos aspectos estruturais e temáticos da “poesia menor” recursos como a criação de um vácuo entre uma estrofe e outra, pelo contraste entre a estrutura dos versos. O vácuo também poderia ser obtido a partir da criação de um espaço em branco entre as estrofes, marcado tipograficamente ou por um asterisco. Outros recursos também comporiam a técnica do silêncio. *Face lívida* foi mencionada por Antonio Candido como um livro onde a técnica do silêncio estaria presente por causa dos “tons esbatidos” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p.158), imprimidos pela poetisa ao seu texto. Deduz-se que por “tons esbatidos” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p. 158) o crítico estaria se referindo a uma atmosfera etérea percebida nos poemas de Henriqueta, embora não seja possível precisar, se devido aos aspectos composicionais, temáticos, ou ambos.

O confronto entre as críticas de Antonio Candido e Milliet, em relação à *Face lívida*, sugere que possa haver alguma relação entre a atmosfera “esbatida”, percebida por Antonio Candido, no livro de Henriqueta, e o misticismo ressaltado por Milliet, no mesmo texto da poetisa. A relação seria estabelecida, uma vez que a referida temática, o misticismo, convoca uma composição textual que remete o leitor a uma atmosfera de “esbatimento”. Se assim for, a temática do misticismo poderia ser entendida como um aspecto resultante da técnica do silêncio.

No entanto, não foi à “técnica do silêncio” que Antonio Candido dedicou mais atenção na crítica “Duas notas de poética”, mas àquela do hermetismo. Desta técnica resultaria a obscuridade que se relacionava à intenção do poeta em criar uma zona de mistério, com vistas a estimular o leitor, tirá-lo do conformismo e da banalidade habitual. Conclui-se das observações de Candido que existiriam vários tipos de obscuridade, os quais poderiam causar diferentes graus de dificuldade ao leitor.

As obscuridades simples imporiam dificuldades passíveis de serem esclarecidas, mediante um esforço de adaptação dos hábitos do leitor à métrica, à sintaxe e às imagens produzidas pelo poeta. Outras obscuridades não se esclareceriam à simples leitura, pelo fato de serem produzidas a partir de símbolos ou metáforas, demandando do leitor sensibilidade para interpretá-las. Por causa deste nível de obscuridade, a poesia comportaria várias possibilidades de interpretação, uma vez que cada leitor iria decodificar os símbolos e metáforas, produzidos pelo poeta, de maneiras diferentes. Na avaliação de Antonio Candido, quanto mais se conhecia o poeta, mais próximo o leitor poderia ficar da intenção poética. E existiria, ainda, a obscuridade simplesmente inexplicável. Quanto a esta, o leitor deveria simplesmente aceitá-la.

*Mundo enigma* foi mencionado por Antonio Candido, na crítica “Duas notas de poética”, como exemplo de um livro onde a técnica do hermetismo poderia ser observada, sem, contudo, resultar em obscuridade extrema. O estudo da crítica de Milliet ao texto *Mundo enigma*, conforme exposto no segundo capítulo, revela que as explicações de Antonio Candido sobre o hermetismo, ressaltadas no texto “Duas notas de poética”, podem ter influenciado o autor de o *Diário*. A influência seria observada no modo como Milliet desenvolveu sua crítica, voltada para a explicação de possibilidades de decodificação e graus de dificuldades impostos pelo texto de Murilo Mendes.

Por outro lado, o fato de Milliet ter identificado o misticismo como temática presente no texto *Mundo enigma* e a observação de Antonio Candido de que o referido livro de Murilo Mendes apresentava algum grau de hermetismo sugerem, como já vem sendo observado, que os críticos entendiam que, na passagem dos anos 40 para 50, poesias com abordagem mística tendiam à obscuridade.

Retomando a crítica “Sobre poesia”, de Antonio Candido, ressalto que, para o autor, tanto a “poesia menor” quanto a social se comunicariam com o leitor, caso a ideia de comunicação pudesse ser entendida como transmissão de emoções. Esta colocação responde ao questionamento de Milliet sobre as relações entre comunicabilidade e poesia social, evidenciada pelo autor de o *Diário*, especificamente em relação ao livro *Mundo submerso*. Não se tratava de discutir se havia ou não comunicação, pois todos os textos poéticos se comunicavam em algum grau com o leitor. A questão era entender se a poesia estaria participando “no destino de sua época” (DANTAS, 2002, p.132). A poesia de Bueno de Rivera responde afirmativamente a esse aspecto pelo fato de “trazer



corajosamente em seu seio os movimentos inquietantes e não raro contraditórios que a cultura atual lhe deu por quinhão” (CANDIDO In: DANTAS, 2002, p. 160).

Em 1957, uma década e meia após Antonio Candido, bem como Milliet, iniciar suas reflexões sobre a poesia social, Theodor Adorno publicou o ensaio “Discurso sobre lírica e sociedade”, marco na tendência crítica literária que buscou “articular a crítica das experiências de violência extrema e de regimes autoritários à crítica política da cultura” (GINZBURG, 2003, p.61)

De acordo com Jaime Ginzburg, Theodor Adorno substituiu a concepção hegeliana de poesia lírica como expressão de uma subjetividade por poesia lírica como expressão de uma subjetividade constituída historicamente. Nesse sentido, a abordagem da subjetividade de um poema é capaz de apontar elementos referentes, também, à coletividade, o que confere à poesia uma função social, posição defendida tanto por Milliet, quanto por Antonio Candido, ainda na passagem das décadas de 40 para 50.

Ainda de acordo com Jaime Ginzburg, no livro *Teoria estética*, cuja primeira edição data de 1969, posterior, portanto à “Lírica e sociedade”, Theodor Adorno defendeu que os efeitos a serem provocados no leitor por um texto seriam compatíveis com os provocados no indivíduo pela realidade social. Portanto, infere-se das reflexões de Ginzburg que, a partir de Theodor Adorno, a atividade poética, e a crítica de poesia, passam a ser vistas, também, como crítica da cultura. Por outro lado, a análise das críticas de Antonio Candido e Milliet indica que os dois críticos brasileiros já faziam crítica cultural, antes de Theodor Adorno publicar “Discurso sobre lírica e sociedade” e *Teoria estética*.

### **3.5 Candido e a poesia social de Drummond**

Antonio Candido, como visto no decorrer deste capítulo, mencionou Drummond em vários momentos de sua produção crítica jornalística, entre os anos 40 e 56. Entretanto, durante o período citado, não reservou nenhuma crítica específica ao poeta, embora, exatamente na década de 40, Drummond tenha produzido o tipo de poesia, a social, que tanta atenção despertou em Milliet e no próprio Candido. A ausência se torna ainda mais curiosa devido ao fato de Drummond ter sido escolhido por Candido como representante da crítica brasileira da passagem dos anos 40 para 50, período em que se constata a

“tendência à análise e a sistematização e a luta pelo engajamento político do intelectual” (PEDROSA, 1994, p. 229).

Aparentemente, Antonio Candido e Drummond eram próximos. Um indício de admiração de Drummond por Candido pode ser demonstrado pelo fato de o poeta de Minas ter dedicado o poema “O medo”, incluído no livro *A Rosa do povo*, ao crítico. Antonio Candido, em entrevista datada de 2007, referindo-se às relações que manteve com o poeta declarou:

Quando éramos estudantes, tínhamos uma revista de literatura lá em São Paulo. Um dia peguei a pena e escrevi uma carta a Carlos Drummond de Andrade, na maior ousadia, pedindo um poema para ser publicado. Me respondeu, com a maior delicadeza, e mandou para mim um dos maiores poemas da literatura ocidental contemporânea que é “A procura da poesia”. Isso foi em 1942. Já em 1947, aqui em Belo Horizonte, durante o 2º Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, eu o conheci pessoalmente e ficamos muito ligados. Todas as noites, acabada a sessão, lá no Instituto de Educação, nós íamos a um bar chamado Pinguim, que ficava na entrada da zona boêmia. Em volta de Rodrigo Mello Franco e Carlos Drummond de Andrade, que eram o eixo, estávamos eu, Décio de Almeida Prado e Arnaldo Pedroso Horta, de São Paulo, e ainda, Cassimiro Fernandes, do Rio Grande do Sul. Ficávamos naquele bar até uma, duas horas da manhã, todas as noites. Mas Drummond e eu nunca fomos amigos íntimos, de um frequentar a casa do outro. Quando acontecia de eu ir ao Rio, sempre o visitava no Ministério da Educação. Também trocávamos muitas cartas. Mais afetivamente, fiquei ligado foi ao Rodrigo Mello Franco de Andrade. (CANDIDO, *apud* HERCULANO, 2007, p. 5)

O relato de Candido não esclarece até que ponto a proximidade existente entre ele e Drummond pode ter influenciado no fato de o crítico não ter abordado o texto do poeta entre os anos 40 e 56. Se foi algum grau de proximidade que impediu o crítico de o fazer, essa mesma contingência não evitou que Candido criticasse o livro *Confissões de Minas* (1944) e *Fala, amendoeira* (1957).

## CONCLUSÃO

A análise sobre a formação de Milliet revelou que os fundamentos intelectuais do autor de o *Diário* foram constituídos fora do Brasil, no período imediatamente após o primeiro conflito mundial, especificamente na Suíça. Provavelmente, a convivência com intelectuais ligados ao movimento socialista europeu e o próprio fato de ter cursado Ciências Sociais contribuíram para que o crítico imprimisse uma base sociológica à sua reflexão crítica literária.

Observou-se, ainda, que, desde os primeiros anos de juventude a atenção intelectual de Milliet foi voltada para a literatura. Primeiro como criador, especificamente poeta, como era usual na época, para então se firmar na condição de crítico. O deslocamento de Milliet da criação para a crítica foi marcado, muito especialmente, pela mediação das revistas literárias e dos jornais. Essa mediação imprimiu à crítica de Milliet aspectos notadamente jornalísticos como a tendência ao factual.

O reencontro de Milliet com o Brasil, após o período de estudos na Suíça, foi marcado pela participação do crítico na Semana de Arte Moderna, fato de fundamental importância, uma vez que coloca o autor de o *Diário* como testemunha presencial dos acontecimentos que marcaram o evento. Detalhes revelando como o crítico ficou sabendo e foi convidado para participar de 22 não foram revelados, pelo menos nas referências sobre Milliet consultadas para o desenvolvimento da presente dissertação. No entanto, pelo estudo de o *Diário crítico*, é possível sugerir que Milliet soube e participou da Semana de Arte Moderna por meio de informações e incentivo de Oswald de Andrade e Paulo Prado, que mantinham contato com o crítico no Brasil e na Europa.

Quando voltou à Europa, após participar da Semana de Arte Moderna, Milliet se tornou um interlocutor dos meios literários nacional e europeu, haja vista a mediação que realizou entre as revistas *Lumière* e *Klaxon*, no período pós-22 e as contribuições de sua autoria enviadas da Europa para as *Revista do Brasil* e *Ariel*.

A investigação sobre Milliet e a crítica brasileira dos anos 40 e 56 demonstrou que, nestes anos, a literatura brasileira era discutida por meio das conversas, de diálogos, nos jornais e na academia. Na presente dissertação, no período delimitado para estudo, a

pesquisa sobre o lugar que Milliet ocupou na crítica brasileira da época revelou que o autor de o *Diário* exerceu a mais alta posição crítica da época, ou seja, a de “crítico oficial”. A função foi exercida por ele em vários periódicos, inclusive no *Estado de São Paulo*, jornal de periodicidade diária e definida, localizado em um espaço geográfico e temporal de posição central, a cidade de São Paulo, nas décadas de 40 e 50. Milliet foi “crítico oficial” durante muitos anos, quase três décadas, e de maneira contínua, aspectos que o colocam como se não o mais, um dos mais atuantes, em termos quantitativos, “críticos oficiais” brasileiros. Os fatos assinalados demonstram que, em termos de crítica literária, Milliet foi referência das mais importantes de sua época.

A revelação de que vários críticos literários, que atuaram na época de Milliet, compilaram suas críticas em livros e os publicaram, de modo a disponibilizarem suas produções para a posteridade, permite sugerir, aos pesquisadores contemporâneos, tais volumes como instrumentos valiosos para o estudo da literatura dos anos 40 e 50, uma vez que os jornais onde as críticas foram originalmente publicadas são, normalmente, de difícil acesso ou não mais existem.

A pesquisa sobre a transição da crítica literária impressionista para a acadêmica, bem como sobre a introdução dessa segunda tradição, no Brasil, mostrou detalhes pouco conhecidos desse processo, destacando-se o fato de que a crítica de base sociológica foi adotada tanto por Milliet, tomado como representante da última geração brasileira de críticos literários impressionistas, quanto por Candido, entendido como representante da primeira geração brasileira de críticos literários acadêmicos, o que sugere um ponto de aproximação entre as duas tradições, no Brasil, pelo menos na fase em que uma sucedeu à outra.

O estudo de alguns aspectos da crítica, realizada antes de Milliet, demonstrou que o crítico impressionista sucedeu a uma tradição, representada por Silvio Romero, de aspecto positivista. Esta contingência parece ter sido importante para que, como crítico, Milliet adotasse o impressionismo pelo fato de esta tendência ter se colocado, no momento histórico da passagem do século XIX para XX, como oposta ao positivismo. Durante o desenvolvimento da presente dissertação, o que foi o impressionismo, em termos de crítica literária, foi elucidado.

Impressionismo, em crítica literária, não deve ser associado a uma tendência adotada por críticos que não possuíam formação acadêmica, seja em Letras ou em quaisquer outros cursos. Talvez, um dos únicos critérios que se vincula ao impressionismo

seja a observação da subjetividade do crítico, durante o ato crítico, um princípio, diga-se de passagem, não-acadêmico. Nesse sentido, na época de Milliet, existiu a crítica literária jornalística impressionista e a crítica literária jornalística acadêmica, ambas, pelo menos na fase de transição entre uma e outra tradição, de base sociológica, como visto.

Em que pese a predominância da sociologia na crítica de Milliet, o estudo sobre as influências sofridas pelo crítico indica que ele não seguia um método de leitura, análise e interpretação dos textos, optando por uma perspectiva própria, a qual, às contribuições sociológicas, inclusive antropológicas, agregava princípios da crítica de artes plásticas e psicologia. Essa visão crítica eclética proporcionou a Milliet produzir uma crítica literária capaz de abordar os textos tanto em seus aspectos intrínsecos quanto extrínsecos, não se excluindo de imprimir subjetividade às interpretações.

Outro ponto de destaque, surgido durante meu trabalho, diz respeito às informações legadas por Milliet sobre a rotina crítica dele, ressaltando-se a variedade e quantidade de periódicos lidos pelo crítico, vindo de vários estados brasileiros e outros países, o que indicou o quanto ele se mantinha informado em relação ao movimento literário nacional e internacional. O fato de pautar muitas de suas críticas em matérias publicadas em periódicos permitiu a Milliet compartilhar com o leitor brasileiro, que lhe foi contemporâneo e pósteros, um volume expressivo de informações sobre a literatura que se produziu fora dos grandes centros urbanos brasileiros, bem como nas grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos nas décadas de 40 e 50.

No segundo capítulo, estudei as críticas de Milliet sobre os poetas de Minas, tendo em vista a passagem dos anos 40 para 50. Para o enfoque dos textos de Milliet sobre os poetas de Minas, considereei composição, equilíbrio e ritmo, entre outros. *Elegias do país das gerais* foi um texto que se revelou composto e equilibrado. *Planície dos mortos*, por sua vez, apresentou metáforas fáceis de serem entendidas, mas desequilíbrio em termos retóricos. *Poesias* apresentou metáforas diferenciadas. *Flor da morte* se destacou, especialmente, devido à adoção do verso livre, do ritmo próprio e das combinações sintáticas pouco convencionais. A versificação livre e o ritmo próprio foram ressaltados em *A rosa do povo*.

No que se refere às temáticas, salientei a relevância que Milliet concedeu à abordagem do misticismo, do mar, de aspectos da modernização e dos conflitos sociais nos textos dos poetas de Minas. Quanto aos temas, *O irmão*, *Face lívida*, *As metamorfoses*, *Mundo enigma* e *O espelho e a musa*, se inseriram dentro do processo de renovação da

linguagem poética por tratarem do misticismo. *O visionário e Luz do pântano*, pelo fato de tematizarem aspectos da modernização. *Lume de estrelas* e *Vocabulário noturno* foram incluídos por Milliet como textos que estavam renovando a linguagem poética por abordarem o mar de uma maneira diferenciada das tradições anteriores. Por tratarem dos conflitos sociais, *Mundo submerso*, *A rosa do povo* e *Elegias do país das gerais* também renovaram a poesia brasileira na passagem dos anos 40 para 50.

Ainda no referido capítulo, atentei para o destaque de Milliet em relação à poesia de Bueno de Rivera que, segundo o crítico, reuniu, no livro *Mundo submerso*, tanto aspectos composicionais quanto temáticos, possibilitando a comunicação de sua poesia com o leitor. Neste sentido, enfoquei o ponto de vista de Milliet sobre o hermetismo e a comunicabilidade na poesia brasileira das décadas de 40 para 50, concluindo pela indicação do crítico para quem a poesia da referida época, para se comunicar com o leitor, deveria abordar temas sociais, adotar a versificação livre, o ritmo próprio e ser equilibrada no uso de tropos e figuras.

No terceiro capítulo, esbocei um confronto entre as críticas jornalísticas de Milliet e Antonio Candido sobre os poetas de Minas das décadas de 40 e 50. A primeira evidência observada no confronto foi quantitativa. Milliet apresentou ao leitor muito mais poetas e textos de Minas que Candido. No total, sem contar menções, o autor de *o Diário* abordou os seguintes poetas de Minas e respectivos textos, atentando-se apenas para os estudados na presente dissertação: Bueno de Rivera (*Mundo submerso* e *Luz do pântano*), Dantas Mota (*Planície dos mortos* e *Elegias do país das gerais*); Carlos Drummond de Andrade (*A rosa do povo*); Emílio Moura (*O espelho e as musas*); Alphonsus Guimarães Filho (*Poesias* e *O irmão*); Henriqueta Lisboa (*Face lívida* e *Flor da morte*), Jacques Prado Brandão (*Vocabulário noturno*) e, ainda, Murilo Mendes (*O visionário*, *As metamorfoses*, e *Mundo enigma*).

Antonio Candido, por sua vez, tratou, especificamente, de dois poetas de Minas, atentando-se apenas para as críticas do autor estudadas na presente dissertação, quais sejam: “Poetas menores de hoje II”, sobre *O menino poeta* de Henriqueta Lisboa e “Ordem e progresso na poesia”, sobre *Mundo submerso* de Bueno de Rivera. Quanto às críticas onde foram observadas menções a poetas de Minas, o estudo focalizou os seguintes textos: “Sobre poesia”, no qual foram mencionados Drummond, Murilo Mendes e Henriqueta Lisboa (*O menino poeta*); “Duas notas de poética”, onde se observaram menções a Drummond, Murilo Mendes (*Mundo enigma*) e Henriqueta Lisboa (*Face lívida*) e

“Discurso em um congresso de poetas”, em que são mencionados Drummond (*Sentimento do mundo*) e Murilo Mendes (*O visionário e Poesia em Pânico*).

A comparação entre as críticas de Milliet e Antonio Candido sobre os poetas de Minas na passagem dos anos 40 para 50 revelou uma maior capacidade da crítica jornalística impressionista em abordar, quantitativamente, a produção dos poetas de Minas da referida época. Nesse sentido, a produção crítica de Milliet, voltada para poesia, evidenciou, de forma mais abrangente, a ideia do que tenha sido a poesia média de Minas Gerais, na passagem dos anos 40 e 50. Por poesia média, entendo uma visão horizontal dos títulos publicados.

O que se ressaltou do confronto entre as críticas de Milliet e Candido foi a concordância observada entre ambos sobre a importância do texto *Mundo submerso*, de Bueno de Rivera para a poesia brasileira na passagem da primeira para a segunda metade do século XX. *Mundo submerso* proporcionou a ambos os críticos explicitarem suas preferências pela poesia social. Esta preferência foi registrada por Milliet e Antonio Candido frente à crítica aos poetas e aos leitores que lhes foram contemporâneos bem como os que lhes sucederam. Nesse sentido, tanto o impressionista quanto o acadêmico praticaram uma crítica que poderia ser denominada social, o que não é pouca coisa, tendo em vista o momento sóciopolítico em que atuaram.

Embora Milliet e Candido tenham mostrado maneiras diferentes de abordarem a poesia, ambos os críticos apresentaram uma perspectiva semelhante: a poesia brasileira da passagem dos anos 40 para 50 evoluiria, caso destacasse temas políticos. Adotar essa atitude é que seria assumir uma posição de vanguarda na época e foi por causa da coragem de tomar essa posição que tanto Milliet quanto Candido destacaram o poeta de Minas Bueno de Rivera entre todos os poetas brasileiros que publicaram na virada da primeira para a segunda metade do século XX.

## REFERÊNCIAS

### Referências de Milliet

MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet*. São Paulo: EDUSP, 1980. 10v.

### Referências sobre Milliet

ALAMBERT, Francisco Junior. *Melancólico no auge do modernismo Sergio Milliet: uma trajetória no exílio*. 1991. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

CAMPOS, Regina Maria Salgado. *Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet*. 1990. Tese (Doutorado em Letras: Língua e literatura francesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

CAMPOS, Regina Maria Salgado. *Ceticismo e responsabilidade – Gide e Montaigne na obra crítica de Sergio Milliet*. São Paulo: Annablume, 1996.

CANDIDO, Antonio. Sergio Milliet, o crítico. In: *Diário crítico de Sergio Milliet*. 2. ed. São Paulo: Martins; EDUSP, 1981. p.11-30.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. 1985. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Sergio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: EDUSP, 1992.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. *Sergio Milliet, 100 anos: trajetória crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: Imprensa oficial (IMESP), 2005.

MACEDO, Silvia Quintanilha. *O ensaísmo crítico de Sergio Milliet e suas relações com a poesia*. 1992. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade de Campinas, Campinas, 1992.

SANTANA, Naum Simão. *A crítica de arte entre o homem e as coisas: Sergio Milliet, leitor de Montaigne e Pascal*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Artes, Universidade Estadual Julio de Mesquita Filho, São Paulo 2003.

SANTANA, Naum Simão. *O crítico e o trágico: a morte da arte moderna em Sergio Milliet*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ZUIM, João Carlos Soares. *Sergio Milliet: o paradoxo de um intelectual crítico*. 1994. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 1994.

### Referências Gerais

ABREU, Alzira Alves de (Org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1996.

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.



- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Arthur Mourão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. Variações sobre suplementos literários. *Suplemento literário*, Belo Horizonte, Secretaria de Cultura de Minas Gerais, n. 1278, p.3-7, mai. 2005.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Guairá, 1946.
- BOURDIEU. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRUSEKE, Franz. O sagrado na modernidade técnica. *Cadernos de pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Florianópolis, maio 2005.
- CANDIDO, Antonio. Poetas menores de hoje III. Notas de crítica literária. *Folha da manhã*, São Paulo, A.19, n. 6191, 21 de maio 1944. p.7.
- CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1963.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.
- CANDIDO, Antonio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- COELHO, José Teixeira. Conferencia 2. A relação entre produção artística e reflexão teórica. Disponível em: <[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event-pres/simp\\_sem/pad-pedO/documenta](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event-pres/simp_sem/pad-pedO/documenta)>. Acesso em: 21 de setembro de 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica literária no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- DANTAS, Vinícius (Org.). *Antonio Candido: textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- DANTAS Mota. *Elegias do país das gerais*. Poesia completa (1988). Rio de Janeiro. José Olympio, 1988.
- FILHO, Alphonsus de Guimarães. *Poesias*. Porto Alegre: Globo. 1946.
- FILHO, Alphonsus de Guimarães. *O irmão*. Rio de Janeiro: Agir. 1949.
- FRANÇA, Junia Lessa; Vasconcellos, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações*. 8. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curione e Dora Ferreira. São Paulo: Duas Cidades, 1956.
- GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 5, n. 001, p. 61-69, jan-jun. 2003.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2004.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LIMA, Rachel. Ainda a tradição do impasse. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 2, n. 1, p.131-139, mar. 2000.

- LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas I. Poesia geral (1929-1983)* (1985). Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.
- MIRANDA, José Américo. A crítica literária e o futuro. In: *Lugares críticos*. Belo Horizonte: Orobó; FALE/UFMG, 1998.
- MOURA, Emílio. *Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- NEME, Mário. *Plataforma de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.
- HERCULANO, Carlos. Sempre estou em Minas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 2007. Pensar, p.4-5.
- PEDROSA, Celina. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). *Murilo Mendes/Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Angular, 1994.
- RIVERA, Bueno de. *Mundo submerso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- RIVERA, Bueno de. *Luz do pântano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- RODRIGUES, Claudia Nina. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.
- SACHS, Sonia; VOLLET, C. Antonio Candido: uma bibliografia. In: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABOLO, Eloísa Drummond Faria. *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992. p. 330-362.
- SANTIAGO, Silviano. Para além da história social. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.215-233.
- SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: PEDROSA, Celina. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: EDUSP.1994.
- SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 157-167.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e o modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- UM SÓ CORAÇÃO. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro. Microservice (SomLivre). 2002. 6 DVDs. Son. Color. Português.
- WELLEK, R. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder; USP. v. 3 e 4.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.