

Mariana Thiengo

**A CRÍTICA ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA**  
**O percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à**  
**profissionalização do ofício**

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras – UFMG  
2011

Mariana Thiengo

**A CRÍTICA ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA**  
**O percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à**  
**profissionalização do ofício**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literatura Brasileira.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural.

**Orientador:** Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros.

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Belo Horizonte  
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H722.Yt-c Thiengo, Mariana.  
A crítica entre a literatura e a história [manuscrito]: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício / Mariana Thiengo. – 2011. 225 f., enc.

Orientador: José Américo de Miranda Barros.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 213-225.

1. Holanda, Sérgio Buarque de, 1902-1982 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Modernismo (Literatura) – Brasil – Teses. 4. Expressionismo (Literatura) – Teses. 5. Surrealismo (Literatura) – Teses. 6. Subjetividade – Teses. 7. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 8. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Barros, José Américo de Miranda. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.09

A quem dedicar um trabalho pautado pela solidão? A quem a atenuou e foi *música* inseparável da escrita – Bob Dylan, por seu legado, pela forte metonímia das *rolling stones*, pelo que ele representa para a geração de 60, a que pertence por força de ter nascido justamente em 68.

“Fools rush in where angels fear to tread”  
Bob Dylan, *Jokerman*

[verso de longa peregrinação na língua inglesa, o primeiro registro remontando a Alexander Poper, em *An Essay on Criticism*, 1711]

## Agradecimentos

Ao prof. José Américo de Miranda Barros, cuja acolhida ao projeto e orientação atenta foram fundamentais para que eu encontrasse estímulo ao desenvolvimento de pesquisa tão vasta já com o doutorado em curso, haja vista que a pesquisa bibliográfica praticamente teve de ser recomeçada. Ao seu empenho nos trâmites burocráticos, inclusive na prorrogação do prazo, devo creditar a própria finalização do texto em condições aceitáveis.

Aos sinuosos caminhos envolvendo textos, leitores e interlocutores, em variados matizes, perfazendo o bar, a academia e a própria vida, que me levaram a descobrir, em minha inquietação, Sérgio Buarque de Holanda.

Aos diferentes interlocutores que interagiram com esse texto em seu processo de *formação*, seja num sentido mais intelectual (a banca do exame de qualificação), seja num sentido mais afetivo, como estímulo para continuar, e que representaram contribuição inestimável para que uma forma mais elaborada fosse alcançada.

À equipe de Língua Portuguesa da Unidade Realengo do Colégio Pedro II, especialmente os professores Jorge Veríssimo, Marcos Ponciano, Ednize Monteiro, Heloísa Mangia, Raquel Cristina, Rafael Martins e Venício Fernandes, que direta ou indiretamente se empenharam prontamente para que eu tivesse uma redução de carga horária quando os problemas de saúde se tornaram mais críticos, algo que foi fundamental para que de fato eu conseguisse levar esse estudo a termo. Uma menção deve ser feita à professora Elaine Corrêa Barbosa, chefe do Departamento de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II.

À Adriana e Graciléa, casa e coração sempre abertos para me receber em Minas Gerais.

À Maria Fernanda, sempre por perto, ouvindo, falando, acalmando.

À Renata, um ponto de interlocução – e de interrogação – amiga querida.

À Thais, companheira inestimável.

Ao Luigi Lopes, interlocutor constante, amigo querido.

Ao Fernando, interlocutor dissonante, pelo abalo sísmico de tantas convicções e certezas.

A Guilherme Gontijo Flores e a Luis Antônio Paganini, pela tradução de poemas e fragmentos citados diretamente no original nos primeiros escritos de Sérgio Buarque de Holanda.

Ao Arquivo Central do Siarq/Unicamp, pelo envio das imagens e textos solicitados.

Ao Pós-Lit, pela aceitação do pedido de prorrogação do prazo.

Ao CNPq, pela bolsa.

A máquina ameaça a toda conquista  
ao ousar ser no espírito e não na obediência.  
Tanta inveja tem da mão do artista,  
que corta mais duramente a obra na essência.

Nunca se atrasa, para que, uma vez, lhe escapemos  
e, oleosa, na fábrica em silêncio se pertença.  
Ela é a vida — pensa saber mais do que sabemos;  
ordena, cria e destrói, decidida e intensa.

Mas para nós o existir ainda é encantado.  
Fontes, ainda, em cem lugares. Jogo de puras  
forças e aquele que as toca se ajoelha admirado.

Suaves surgem palavras nunca ditas...  
E a música, sempre nova, em vibrante arquitetura,  
constrói sua casa, nas alturas infinitas.

Rainer Maria Rilke, *Os sonetos a Orfeu. Elegias de Duíno*, Tradução Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel.

#### **“Existe uma literatura latino-americana?”**

“Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que já é muito e tudo. Eu não tenho nada a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas nas cidades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesters tropicais com suas sementes mortíferas.”

Rubem Fonseca, *Feliz ano novo*, 1975.

**Qual é, a seu ver, a maior dificuldade da crítica no Brasil?**

A falta de livros a criticar. Entenda-se: quando digo livros refiro-me aos que possuam um elevado teor espiritual.

Sérgio Buarque de Holanda (entrevista concedida ao jornal *Tribuna da Imprensa*, 30/12/1951).

**[A crítica como profissão]**

“Só eu sei o que isso me custou de aplicação obstinada, às vezes quase desesperada, de arrebatamentos, vigílias, insônias, leituras ou releituras, paciências, impaciências, horas de transe e desfalecimentos.”

Sérgio Buarque de Holanda, acerca de seu retorno às atividades regulares de crítico literário no decênio de 1940 (*Tentativas de mitologia*, 1979).

## Resumo

Este trabalho pretende apresentar o perfil de Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário, abarcando seus escritos de 1920 a 1950, aproximadamente, tentando contemplar, antes de tudo, como se deu sua inserção no campo intelectual de seu tempo e, logo em seguida, nos debates e contendas do Modernismo. Nesse percurso, o estudo tenta apreender o modo com que Sérgio Buarque, na dispersão dos primeiros escritos e de suas próprias leituras, agencia a noção de *formação gradual de sentimentos*, de seu escrito de estreia, noção que tentará adequar à leitura que faz das vanguardas, em especial o Expressionismo e o Surrealismo, passando a empregar, de forma recorrente, nos escritos da fase heroica do Modernismo, o termo “expressão”, certamente correlato à noção aludida. Entre as muitas novidades que descortina na literatura moderna, inclusive incorporando na linguagem suas tensões, Sérgio Buarque vai se deter com mais vagar sobre a poesia de Manuel Bandeira, na qual vislumbra uma combinação *sui generis* de originalidade e melancolia, sem dúvida elementos que, no caso da poesia de Bandeira, contemplam o melhor que se poderia pretender em termos de lírica moderna, no sentido de ser a poesia, ao contrário de outras manifestações artísticas, uma arte vincada pela nação, conforme argumenta Gottfried Benn. Na poesia de Manuel Bandeira, já em 1922, Sérgio Buarque, ainda escrevendo no ritmo apressado das descobertas, vislumbra esse percurso, que levará da subjetividade, plasmada em expressão artística, à formação gradual e demorada dos sentimentos que consubstanciarão a nação. Este, por assim dizer, é o eixo em torno do qual se move este estudo, focalizando os debates e polêmicas que Sérgio Buarque protagonizou (este é o termo) na década de 1920 e abrangendo os escritos de crítica literária dos anos de 1940, quando essa visada romântica se desdobra não só numa avaliação renovada da poesia de Manuel Bandeira como no percurso muito próprio com que Sérgio Buarque lê e avalia a produção ficcional do período, elegendo o romance psicológico ou intimista, na contracorrente do paradigma regionalista de então.

## Abstract

This thesis aims to present a profile of Sérgio Buarque de Holanda as a literary critic, encompassing his writings from the period between 1920 to 1950, approximately. It highlights his integration in the intellectual field of his time and his participation in debates and contentions of the Modernism. In this way, the study attempts to understand the way Sérgio Buarque, in the dispersal of his early writings and their readings, had dealt with the notion of *the gradual formation of feelings*, from his writing debut. He tried to adapt such notion to his understanding of the avant-garde, in particularly the Expressionism and the Surrealism, starting to use, on a recurring basis, in his heroic phase of the Modernism, the term "expression", surely related to the notion alluded. Amongst the many novelties that he unfolds in the modern literature, including incorporating its tensions in his language, Sérgio Buarque focused more thoroughly on the poetry of Manuel Bandeira, where he identified a *sui generis* combination of originality and melancholy, elements that, without a doubt, in the poetry of Bandeira, include the best you could desire in terms of modern poetry, which represents, unlike other artistic events, an art marked by the nation, as argued by Gottfried Benn. In the poetry of Manuel Bandeira, in 1922, Sérgio Buarque, still writing in the brisk pace of his discoveries, glimpsed a journey which would take him from the subjectivity, shaped into artistic expression, to the slow and gradual formation of the feelings that would consolidate the nation. This, so to speak, is the axis around which moves this study and it focus on the debates and controversies that Sérgio Buarque starred (this is the term) in the 1920s and covers the writings of literary criticism of the 1940s, when such a romantic sight reveals not only on a fresh assessment to the poetry of Manuel Bandeira, but also a very particular way with which Sérgio Buarque reads and evaluates the fictional production of the period, choosing the psychological or intimist novel in the countercurrent of regionalist paradigm of that time.

## Sumário

Introdução.....	10
I – Um crítico entre seus pares: anedotas, polêmicas e profissão .....	19
II – Da <i>belle époque</i> ao Modernismo .....	43
III – A crítica modernista e do Modernismo: a questão da tradição.....	83
IV – Um <i>intermezzo</i> : o impressionismo crítico.....	119
V – Da poesia modernista à ironia romântica: sobre alguns modos de ler poesia na crítica de Sérgio Buarque de Holanda.....	158
VI – Epílogo: “Missão e profissão” – um contraponto à visada romântica .....	206
Referências .....	213

## INTRODUÇÃO

A *memória cultural*, expressão que concerne à Linha de Pesquisa a que se filia este estudo – Literatura, História e Memória Cultural (LHMC) –, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da UFMG, constitui um trabalho que vai ao encontro, no caso da área de concentração “Literatura Brasileira”, da ainda hoje problemática questão da nacionalidade. Trata-se, em princípio, de destacar o fato inegável de que Sérgio Buarque de Holanda participou ativamente da construção da memória do país, como ocorreu, por exemplo, ao articular a criação do IEB – Instituto de Estudos Brasileiros (USP). Assim, a tarefa de estudá-lo, mesmo fazendo um recorte, é árdua. Quem se põe diante dele sente a intensidade da atração, jamais fria e distanciada, que o objeto demanda. Então, para que o peso que esse contato suscitou possa ter uma dimensão mais palpável – e como Sérgio Buarque foi um exímio leitor de poesia – torna-se imprescindível dizer, antecipadamente, que a conclusão deste estudo só foi possível por que eu me cerquei de muita poesia (e muita música), para abreviar a solidão da escrita e seu caráter por vezes tirânico. Nesse sentido, a figura de Francisco Buarque de Holanda, com tudo o que ele representa para a música e a cultura brasileira, foi absolutamente essencial ao andamento do trabalho. Através dos escritos do pai eu estava entendendo um pouco melhor a obra do filho, e isso me deu alento para continuar. Então a música “As vitrines” talvez dê uma medida do ímpeto poético que atravessou esse estudo, a partir de um dado momento: “Na galeria / Cada clarão / É como um dia depois de outro dia / Abrindo um salão / Passas em exposição / Passas sem ver teu vigia / Catando a poesia / Que entornas no chão.”<sup>1</sup> Essa poesia entornada no chão – chão do cotidiano, que seja – foi um pouco o que Sérgio Buarque buscou em Manuel Bandeira, o que forneceu talvez o eixo central deste estudo.

Um depoimento de Antonio Candido, num evento em homenagem a Sérgio Buarque, após sua morte, ocorrida em 1982, dá conta do impasse em torno de sua figura:

De Sérgio Buarque de Holanda deve-se falar com a mesma alegria que ele sempre manteve. Nunca houve homem mais sábio, nunca houve homem mais erudito, nunca houve homem de maior seriedade intelectual. Mas também nunca houve ninguém mais

---

<sup>1</sup> 1981 © - Marola Edições Musicais Ltda. Todos os direitos reservados. Direitos de Execução Pública controlados pelo ECAD (AMAR) Internacional Copyright Secured. Fonte: site oficial de Chico Buarque (<http://www.chicobuarque.com.br/index.html>).

brincalhão, alegre e até moleque, quando fosse o caso. Ele era uma dessas grandes personalidades da geração de 1922, de um tipo que infelizmente está acabando no Brasil. Personalidade complexa e irreverente, de uma humanidade transbordante, cheia de simpatia humana e generosidade, marcada pelo encanto dos aspectos contraditórios. Essa personalidade se reflete de certa forma em sua obra, também vária e complexa, que com certeza será analisada de ângulos os mais variados pelas gerações de estudiosos.<sup>2</sup>

Percebi isso assim que os primeiros acordes deste trabalho começaram a soar. Tentei me conectar a um certo Sérgio Buarque, trazendo-o e as questões que sua obra me coloca para a geração a que pertencço, para perto do seu legado vivo, admiravelmente materializado na figura de seu filho, Chico Buarque – de certa forma, isso é escolher um “ângulo”. Com isso, não estou dizendo que irei estudar o “pai do Chico”, mas antes uma figura bastante plural, com que me identifiquei profundamente no modo de pensar, não necessariamente no pensamento, e que vejo sempre numa imagem de jovialidade, irreverência, humor e disposição para o pensar. É isso que quero reter, é disso que gostaria de falar nas próximas páginas, focalizando seu interesse pela literatura, mais propriamente sua atividade de crítico literário.

Mas gostaria de frisar que não pontua este estudo qualquer saudosismo, como é comum encontrar-se em textos que discutem a crítica literária na atualidade. Por exemplo, o texto “A crítica como papel de bala”, de Flora Sussekind, que ao mirar um suposto saudosismo nos necrológios dedicados à morte recente do crítico Wilson Martins, ocorrida em janeiro de 2010, acaba incorrendo em outro tipo de saudosismo, que toma por modelo a própria crítica que a autora faz. Ou seja, não lamentem tanto assim a morte de Wilson Martins, olhem para outros críticos vivos e atuantes (ela própria, por exemplo). Um trecho significativo:

A idealização de Wilson Martins como imago exemplar do crítico, nesse contexto, não chega propriamente a espantar. Talvez a virulência com que ela tem sido feita nos elogios fúnebres, isso sim seja curioso. Uma virulência que supõe um conflito no entanto invisível, apenas virtual. Nada que se explique, entretanto, via clichê cordial. Pois não há lugar para cordialidade alguma num campo cuja retração e desimportância amesquinham e tornam ainda mais cruenta a disputa por posições, pelos mínimos sinais de prestígio e por quaisquer possibilidades de autorreferendo. Daí a truculência preventiva, propositadamente categórica, emocionalizada, nada especulativa. Espantosa talvez seja a falta de reação mesmo por parte daqueles cuja formação ou experiência crítica seria de molde a articular formas potenciais de dissensão. E que, ao contrário, recebem o autoapequenamento da crítica e do espaço para o debate público com passividade, resignação, quase desinteresse, incapazes de encontrar um campo ativo, mesmo minúsculo, de resistência ou interferência.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> CANDIDO, 1988, p. 63.

<sup>3</sup> SUSSEKIND, 2010, s/p.

Que conflito seria este, *invisível, apenas virtual*? O que exatamente seria um “clichê cordial”? Por que falar em “cordialidade” no campo da crítica, quando Sérgio Buarque de Holanda acentuou tão bem o viés negativo dessa categoria, e a própria autora detecta posições virulentas, truculentas, emocionadas? Quem estaria sendo autorreferenciado no texto da autora, se o morto já faz parte do passado? Quem seriam “*aqueles cuja formação ou experiência crítica seria de molde a articular formas potenciais de dissensão*”? Por que um nome como o de Alcir Pécora não poderia figurar entre eles, como ela dá a entender mais adiante no mesmo artigo? Enfim, são questões que o artigo não responde, mas que deixam entrever uma espécie de disputa por espaços que legitimariam a quem pertence a voz autorizada, na atualidade, a exercer – e a falar sobre – a crítica literária.

Então, se por um lado o “saudosismo” pode soar reacionário, ou mesmo truculento, o rechaço puro e simples a ele pode esconder posições não menos reacionárias e conservadoras. Vale dizer: estudar um crítico do passado significa tentar descobrir o que está vivo de sua crítica, de sua obra, na atualidade. No pequeno fragmento de Flora Sussekind, foi possível flagrar a presença de Sérgio Buarque de Holanda, via *Raízes do Brasil*, no emprego das expressões “clichê cordial” e “cordialidade”, de maneira no mínimo nebulosa, criando efeitos retóricos e truncando sentidos. Há outros textos abordando a questão da crítica literária na cena contemporânea, e que serão tratados mais adiante, no Capítulo 4.

Um pequeno excursão pessoal: o modo como Sérgio Buarque de Holanda se impôs a mim como objeto de estudo é revelador da dimensão que o objeto teórico por vezes assume na trajetória intelectual de uma pessoa. Ao descobrir, casualmente, no início do doutorado, que nos idos de 1926 Sérgio Buarque se desentendeu a fundo com os modernistas, em plena efervescência cultural da capital da República, a cidade do Rio de Janeiro, e resolveu abandonar tudo para se refugiar temporariamente na então, como agora, pacata cidade de Cachoeiro de Itapemirim-ES (minha quase cidade natal), percebi que tinha diante de mim uma figura enigmática e instigante.<sup>4</sup> Tendo a autora deste estudo passado parte da sua infância e juventude em Cachoeiro, conhecia bem o caráter provinciano de uma típica cidade do interior. É Rubem Braga – o cachoeirense mais ilustre no domínio das letras – que nos oferece um registro bem humorado da passagem de Sérgio Buarque pelas plagas do estado do Espírito

---

<sup>4</sup> Em um curto espaço de tempo, meu projeto inicial de doutoramento, que pretendia estabelecer uma comparação entre *Raízes do Brasil* e *Sagarana* pelo viés da cordialidade, com algumas incursões pelo trágico, cedeu à força avassaladora com que o próprio Sérgio Buarque se impôs a mim como objeto de estudo.

Santo, nos idos de 1926-27. Para melhor ilustrar o pitoresco da anedota, segue a transcrição da crônica em que ele fala de Sérgio Buarque:

### ***O Dr. Progresso acendeu o cigarro na Lua***

“Eu sou apenas o pai do Chico” – dizia Sérgio Buarque de Holanda quando alguém pretendia entrevistá-lo. Modéstia do orador e ao mesmo tempo orgulho (justíssimo) do pai. Esse homem que morreu há dois anos ocupava um lugar todo especial em nossa cultura pela penetração e equilíbrio de seus ensaios de História e Psicologia Social. Mostrou-se grande logo em seu primeiro livro, *Raízes do Brasil*, tão famoso que faz esquecer os outros. Afonso Arinos protestava outro dia contra o relativo esquecimento em que caiu o livro *Do Império à República*; eu por mim tive um grande prazer há pouco tempo em ler *Caminhos e fronteiras*, que fui encontrar, com uma dedicatória carinhosa, mas todo fechado ainda, no caos da minha estante. Um livro de grande erudito, mas livro saboroso em que aprendemos muita coisa séria através de trivialidades antigas – o monjolo, a rede, a tanajura, a canoa, o moquém, a cutia, o mel de pau...

Mas para nós, de Cachoeiro de Itapemirim, Sérgio Buarque de Holanda era também o Dr. Progresso.

Foi o caso que, em 1925, o jornalista e caricaturista Vieira da Cunha fundou em Cachoeiro um jornal diário chamado *Progresso*. Vejo, em uma publicação antiga, o clichê muito reduzido da primeira página do número 11, de 1º de março de 1925. Aí um correspondente do Rio manda opiniões de vários escritores sobre o jornal. São elogios de Graça Aranha, Prudente de Moraes Neto, Américo Facó, José Geraldo Vieira, Elói Pontes, Olegário Mariano e, entre outros, Sérgio Buarque de Holanda. Pouco depois, Vieira da Cunha convenceu Sérgio a ir para Cachoeiro dirigir o jornal. Ele partiu. Manuel Bandeira saudou essa “aventura” dizendo que ele era o Coronel Fawcett de Cachoeiro de Itapemirim, lembrando um explorador inglês que se perdeu na Amazônia...

Não sei quanto tempo Sérgio ficou lá em Cachoeiro. Lembro-me que logo pegou o apelido de Dr. Progresso, e que usava óculos. Pouco antes, segundo atestam Afonso Arinos e Manuel Bandeira, ele usava monóculo. Escreve Manuel Bandeira em uma crônica recolhida no livro *Flauta de papel*:

*Nunca me esqueci de sua figura certo dia em pleno Largo da Carioca, com um livro debaixo do braço e no olho direito o monóculo que o obrigava a um ar de seriedade. Naquele tempo não fazia senão ler. Estava sempre com o nariz metido num livro ou numa revista – nos bondes, nos cafés, nas livrarias. Tanta eterna leitura me fazia recear que Sérgio soçobrasse num cerebralismo...*

E mais adiante:

*Lia todas as novidades da literatura francesa, inglesa, alemã, italiana, espanhola. Sérgio não soçobrou: curou-se do cerebralismo caindo na farra. Dispersou a biblioteca, como se já a trouxesse de cor (e trazia mesmo, que memória a dele!) e acabou emigrando para Cachoeiro de Itapemirim.*

Escreve, a seguir, Bandeira, que quem poderia contar as andanças de Sérgio em Cachoeiro era... *o Rubem Braga, que naquele tempo era ainda menino, e suspeito que fez parte das badernas que acompanhavam de assuada os passos mal seguros do Dr. Progresso.*

*Por um triz que Sérgio se perde, e foi quando pretendeu ser professor no ginásio de Vitória. O Estado do Espírito Santo até hoje não sabe a oportunidade que botou fora quando o seu governador de então voltou atrás do ato que nomeava professor de História Universal e História do Brasil o futuro autor de Raízes do Brasil. Benditos porres de Cachoeiro de Itapemirim! Eles nos valeram a devolução, em perfeito estado, de Sérgio, enfim descerebralizado, pronto para a aventura na Alemanha, de volta da qual já era a figura sem par a que me referi no começo dessas linhas. Sérgio já não lia mais nos cafés, desinteressara-se*

*bastante da poesia e da ficção, apaixonara-se pelos estudos de História e Sociologia, escrevia Raízes do Brasil e Monções – escreveu Bandeira.*

Sim, eu me lembro do Dr. Progresso; seus porres afinal não eram tão grandes, e ele nunca ofendia ninguém. Costumava tomar umas e outras com o saudoso Cel. Ricardo Gonçalves e outros bons homens da terra, que formavam o Clube do Alcatrão, assim chamado porque um deles era o representante local do Conhaque de Alcatrão de São João da Barra, que todos bebiam de brincadeira. Sérgio foi promotor adjunto. Logo que saiu de Cachoeiro ele embarcou para a Alemanha, de onde mandava artigos e reportagens para *O Jornal*. O pessoal de Cachoeiro via aquele nome no jornal: será o Dr. Progresso? Que o quê!, dizia alguém. Então o Chateaubriand ia mandar um bêbado daquele para a Europa? Mas o Motinha do nosso *Correio do Sul* dizia que sim; ficassem sabendo que Sérgio era um homem muito culto, muito preparado, tanto assim que trocava língua com os alemães da fábrica de cimento. “Vocês acham que ele não vale nada é porque ele não ia mostrar o que sabia, a verdade é esta, não tinha com quem conversar, nós aqui somos todos umas bestas!”, argumentava o bom Motinha.

Lembro-me sobretudo de uma noite de verão de lua cheia, na saída de um baile – não em Cachoeiro, mas na Vila de Itapemirim. Ele dizia que ia acender o cigarro na Lua. E saiu, cambaleando entre as palmeiras. Vai ver que acendeu.

Janeiro, 1982.<sup>5</sup>

Conforme sugere o cronista, o apelido “Dr. Progresso” sugere o paradoxo da vastidão e sofisticação da cultura de Sérgio Buarque em contraste com a atmosfera relativamente provinciana do lugar.<sup>6</sup> Assim, o depoimento de Manuel Bandeira é sintomático de uma mudança significativa no percurso intelectual de Sérgio Buarque: a *descerebralização* a que alude Manuel Bandeira associada à passagem pelo Espírito Santo diz respeito a uma mudança de perspectiva em relação ao modo de agenciar as leituras, aos rumos então tomados pelo Modernismo e à própria literatura, a partir daí posta em segundo plano nas preocupações intelectuais de Sérgio Buarque. Era, de certa forma, o fim da *belle époque* para Sérgio Buarque, dos anos dourados (da *jeunesse dorée*, na expressão de Sérgio Milliet<sup>7</sup>) vividos na intensidade da agitação cultural da capital da república. Agitação que se entremeou aos arroubos modernistas. É interessante observar que esse fim coincide com o crepúsculo da

---

<sup>5</sup> BRAGA, 2008, p. 154-157. Na realidade, o jornal que Sérgio Buarque dirigiu em Cachoeiro de Itapemirim se intitulava *O Progresso*. A crônica de Manuel Bandeira que Rubem Braga cita encontra-se reproduzida no nº especial da *Revista do Brasil* dedicado a Sérgio Buarque de Holanda, “Sérgio, anticafajeste”. Cf. BANDEIRA, 1987, p. 90-91.

<sup>6</sup> No artigo “Notas do Espírito Santo”, escrito após retornar [*O Jornal* (RJ), 17 de setembro de 1927], Sérgio Buarque sugere que o estado já não era tão provinciano, passando por uma febre de progresso e modernização que estava transformando, por exemplo, o cenário da capital Vitória e trazendo conforto para uma cidade como Cachoeiro. Cf. HOLANDA, 1989, p. 89-92. O contexto econômico e a localização geográfica favoreciam então fortemente Cachoeiro, que disputava com Vitória o posto de cidade mais importante do estado. Outros detalhes na reportagem “Cachoeiro de Itapemirim: revelamos a capital secreta do mundo”, de Fábio Botacin, publicada no jornal *A Gazeta on line*, em 11 de abril de 2009. Disponível em: <<http://gazetaonline.globo.com/conteudo/2009/04/75994-cachoeiro+de+itapemirim+revelamos+a+capital+secreta+do+mundo.html>>. Acesso em 12 jan. 2010.

<sup>7</sup> MILLIET, 1987, p. 96: “Não pensávamos em academias, éramos iconoclastas, não raro pelo simples prazer da polêmica, e nunca nos houvera passado pela cabeça que acabaríamos em alguma Academia.”

própria *belle époque*, pelo menos se seguirmos o depoimento do jornalista Luís Martins. No livro de memórias *Noturno da Lapa*, que abarca sua participação na cena cultural, noturna e boêmia carioca, concentrada sobretudo na Lapa, no decênio de 30, Luis Martins afirma:

Ao contrário do que aconteceu na Europa [...] no Brasil, país de economia rudimentar, que até bem pouco tempo tudo importava [...] a *belle époque* foi um reflexo tardio da europeia, tendo durado até 1930, ano da revolução política que derrubou a República Velha e fez sentir, com maior dramaticidade, os efeitos da grande crise do café. [...] A *belle époque* brasileira (ou carioca, se o quiserem), são os vinte e cinco anos que vão do governo de Rodrigues Alves à deposição de Washington Luís. No tempo, portanto, em que eu, menino e adolescente, me perdia em excursões solitárias pelas ruas da Lapa, essa *belle époque* ia chegando ao fim. Ora, mais ou menos por essa época, exatamente nesse período, um grupo ilustre, que reunia algumas das figuras mais brilhantes e expressivas do modernismo brasileiro, antes e depois da Semana de Arte Moderna, enchia, com o tumulto de sua mocidade inquieta, os clubes noturnos, os cabarés, os botequins, as *rues chaudes* do famoso bairro. Eu tenho para mim que foi esse grupo que verdadeiramente “descobriu” a Lapa e criou sua legenda romântica de versão montmartriana dos trópicos. Uns dez anos antes de nós. Chamavam-se, esses boêmios de talento, Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Jaime Ovalle, Caio de Mello Franco, Di Cavalcanti, Oswald Costa. Nos últimos tempos, Sérgio Buarque de Holanda e Dante Milano, os benjamins da turma. E, em fugazes aparições, aparece, esquivo, intermitente e raro, porque a saúde frágil e comprometida não lhe permitia excessos de vida desregrada, Manuel Bandeira, que morava no Curvelo, no morro de Santa Teresa [...] Aliás Ribeiro Couto já morava no Curvelo, antes mesmo de para lá se mudar o grande poeta de *Libertinagem*, o que este fez em 1920, depois que perdeu o pai.<sup>8</sup>

Ribeiro Couto, nomeadamente pertencente a esta geração anterior, que inventou a Lapa, dedica, no seu livro *A cidade do vício e da graça*, um capítulo ao bairro, “A alma viciosa da Lapa”.<sup>9</sup> Assim, a debandada de Sérgio Buarque em relação ao Modernismo coincide mesmo com o começo do ocaso da primeira geração modernista e de todo um ambiente boêmio, artístico e cultural – aqui focalizado no Rio de Janeiro – que o marcou e fermentou. E era o começo, para Sérgio Buarque, de seu ofício de historiador – “profissão” seria uma noção que ele refinaria algum tempo depois. Esse episódio é narrado também nos apontamentos de Maria Amélia Buarque de Holanda, esposa de Sérgio Buarque, feito inicialmente a pedido de Francisco de Assis Barbosa:

ESPIRITO SANTO – Um dia, em fins de 1926, deu a louca em Sérgio. Distribuiu os livros entre os amigos e aceitou a proposta para dirigir o jornal *O Progresso* em Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo. Lá, era o escreve-tudo, suprimindo-se ainda com notícias e clichês da *A Noite*, do Rio. Por causa de *O Progresso*, tornou-se conhecido como Dr. Progresso, e assim o chama Rubem Braga. Morava numa pensão, onde morava também José de Magalhães Bravo, genro da proprietária e diretor do Banco Pelotense.

---

<sup>8</sup> MARTINS, 2004, p. 49-51.

<sup>9</sup> Cf. COUTO, 1998, p. 31-34.

Enquanto Auro Monjardim dirigia o Banco do Espírito Santo. Bom comparsa era, igualmente, o coronel Ricardo Gonçalves, presidente da Câmara Municipal. Certo dia, procuravam um cidadão formado em Direito para substituir o promotor, em júri na cidade de Muniz Freire. Descobriram Sérgio, que, além de aventurar-se numa acusação jurídica sem o respaldo de um só livro de Direito, enfrentou caminhada de seis horas em lombo de burro. Claro que os dois assassinos foram absolvidos. Até hoje Sérgio se diverte rememorando os tempos de Cachoeiro. Namorava, dançava e estabelecia enormes confusões entre as duas facções políticas. Ambas Monteiro. Porém uma de Bernardo Monteiro, outra do Jerônimo.<sup>10</sup>

Chama a atenção, tanto no depoimento de Manuel Bandeira quanto no de Maria Amélia, o gesto de dispersar a biblioteca, abandonando a capital federal para se refugiar numa cidade provinciana e efetivamente distante dos debates modernistas. De certa forma, essa atitude traduz uma debandada de Sérgio Buarque em relação ao Modernismo, que não foi só sua.

Assim, cumpre fazer uma delimitação cronológica, mas também epistemológica: este estudo se detém onde se inicia a pesquisa desenvolvida por Thiago Lima Nicodemo, intitulada *Urdidura do vivido: Visão do paraíso* e a obra de Sérgio Buarque de Holanda (2008). A delimitação não pressupõe continuidade, mesmo porque o estudo assinalado focaliza uma virada importante no percurso intelectual de Sérgio Buarque de Holanda, cujo foco principal, retomando as linhas mestras de *Raízes do Brasil*, passa a ser os estudos coloniais. Todavia, é interessante observar como Nicodemo recupera o debate dos anos de 1940 sobre a questão do “formalismo”, e que estaria pressuposto nesta nova fase. O que importa assinalar é que o contato com o estudo de Thiago Lima Nicodemo lançou novas luzes sobre o meu próprio trabalho. Nicodemo explora, na introdução de seu estudo, uma proposição *sui generis* que Goethe faz acerca dos modos de se relacionar com a história, e que é indicativa do percurso do próprio Sérgio Buarque. Nicodemo faz isso pela recuperação do sentido de um aforismo conhecido de Goethe, *escrever história é um modo de livrar-se do passado*:

Partindo do princípio de que a história não podia mais ser um instrumento de investigação de uma razão universal, Goethe, de modo muito fragmentário ao longo de sua obra, procurou formular uma reflexão sobre a história. Uma de suas proposições mais célebres sobre esse tema foi estabelecida em um aforismo composto provavelmente em 1821, no final de sua vida: “Escrever história é um modo de livrar-se (ou emancipar-se) do passado”.<sup>11</sup> É muito sugestivo relacionar esse aforismo com considerações presentes em

---

<sup>10</sup> HOLANDA, 2006, p. 430. Maria Amélia anota que até 1935 baseou-se na narrativa do próprio Sérgio para escrever os apontamentos. O episódio, com menor riqueza de detalhes, encontra-se registrado também na obra *Buarque: uma família brasileira*, de Bartolomeu Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007, vol. 2, p. 211.

<sup>11</sup> Em nota, Nicodemo informa, acerca do aforismo de Goethe: "No original alemão: 'Geschichte schreiben ist eine Art, sich das Vergangene vom Halse zu scheffen'. [...] Na edição brasileira, o

algumas de suas principais obras. Mais especificamente, a ação de livrar-se do passado, ou seja, de romper violentamente com dado passado, construindo uma realidade totalmente nova em seu lugar, nos remete a uma de suas obras essenciais, o *Fausto*. [...] Seja em um pequeno aforismo, seja em toda uma obra como *Fausto*, é preciso buscar dialeticamente as origens da negação. Na sua forma original, o aforismo de Goethe conta com uma peculiaridade. A ação de livrar-se do passado é composta a partir de uma expressão idiomática típica da língua alemã: “vom Halse zu schaffen”, ou seja, “retirar do pescoço” (o passado). A impossibilidade de se traduzir uma expressão como essa da língua alemã obriga [...] a traduzir apenas o sentido geral da frase e, infelizmente, perde-se uma nuance particularmente interessante. “Retirar do pescoço”, mesmo que soe estranho em português, é uma referência corpórea. Na tradução, o “livrar-se” dá ênfase unicamente à ação, enquanto no “livrar-se” da versão original sabe-se que o passado está localizado em uma região sensível, no corpo daquele que quer se livrar. Fica, portanto, um pouco mais claro a razão de livrar-se do passado: algo que está no pescoço e que se deseja retirar refere-se a uma sensação de desconforto, de incômodo. [...] A ação de livrar-se do passado para Goethe, portanto, alude a um passado presente, contido dentro do próprio ser, que provoca uma sensação de desconforto ou agonia. Escrever história não é livrar-se de qualquer passado, é livrar-se da parcela agonizante de seu próprio passado dentro de si. Fausto, aliás, sucumbe justamente por isso: quando sua empreitada modernizadora termina e não há mais nada a ser feito, ele se dá conta de que o passado que ele fez questão de destruir de modo inescrupuloso é justamente o seu.<sup>12</sup>

Das muitas sugestões que o trecho me trouxe, uma delas é a forte relação, que seja por contiguidade, entre *pescoço* e *linguagem*, e entre esta e a própria materialidade da existência. A partir disso, muitos dos embates que Sérgio Buarque travou no campo da cultura ganham outra dimensão: seu contato com a *filosofia*, a *literatura*, o *pensamento alemão*, e isso desde os primeiros escritos, conferiu-lhe um modo muito peculiar de se relacionar com a história, o passado, a linguagem, a escrita e a cultura, algo que seus escritos de crítica literária vão trair com bastante frequência.

Dito isso, cumpre então assinalar que este estudo se detém no contexto em que Sérgio Buarque de Holanda alcança a maturidade intelectual, tanto no campo do exercício da crítica quanto na consciência que passa a ter do seu ofício de crítico literário, algo que ficará evidente no ensaio “Missão e profissão”. Há quatro ensaios de Sérgio Buarque de Holanda que são centrais na argumentação que se desenvolve neste estudo: “Perspectivas” (1925),<sup>13</sup> “O lado oposto e outros lados” (1926),<sup>14</sup> “Missão e profissão” (1948)<sup>15</sup> e “A concha e a pérola” (1948)<sup>16</sup>. Retomando a argumentação inicial, a pergunta que se coloca, no âmbito da linha de

---

aforismo foi traduzido do seguinte modo: 'Escrever história é um modo de desembaraçar-se do passado'. J. W. Goethe, *Máximas e reflexões*, 2003, p. 30." (NICODEMO, 2008, p. 24).

<sup>12</sup> NICODEMO, 2008, p.24-26.

<sup>13</sup> HOLANDA, 1996a, p.214-218 [*Estética* (RJ), n.3, abr./jun. 1925].

<sup>14</sup> HOLANDA, 1996a, p.224-228 [*Revista do Brasil* (SP), 15 de outubro de 1926].

<sup>15</sup> HOLANDA, 1996b, p.35-40 [*Diário de Notícias* (RJ), 22 de agosto de 1948].

<sup>16</sup> HOLANDA, 1996b, p.69-76 [*Diário de Notícias* (RJ), 5 de dezembro de 1948].

pesquisa “Literatura, História e Memória Cultural”, é: por que se justificaria estudar a atividade de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda? Que importância isso teria hoje?

De certa forma, ao trabalhar sobre uma compilação recente de textos de crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda (*O espírito e a letra*, em dois volumes) organizada por Antônio Arnoni Prado, na qual esse estudo se apoia em grande parte no que concerne à fonte dos escritos de crítica literária, foi possível entrever “outros lados” da história do Modernismo e seus desdobramentos. Isso, ao mesmo tempo em que responde à demanda do resgate da memória cultural, apresenta, no caso de Sérgio Buarque, uma conotação mais ampla, pois ele sempre teve um olhar voltado para a cultura, primeiramente como herança de Silvio Romero, depois em virtude de sua incursão no “*culturalismo alemão*”.<sup>17</sup> É notório, ao ler seus textos, que uma visada sobre a cultura sempre se faz presente no horizonte das suas perspectivas.<sup>18</sup> Essa orientação diz respeito ao modo com que Sérgio Buarque vislumbrou uma articulação entre literatura e nação, permeada pela cultura e por um sentido de *formação gradual de sentimentos*.

Assim, o estudo da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda constitui um momento privilegiado de apreensão não somente das tensões que marcaram a crítica daquele período como do próprio *modus faciendi* da crítica pré-universitária. Aceitando a hipótese de que essa crítica se externou numa consciência dubitativa, como quer Benedito Nunes em artigo que será discutido adiante, no Capítulo 4, então caberia avançar a seguinte questão: como Sérgio Buarque, egresso das contendas e polêmicas modernistas, entendia o fazer crítico, o exercício da crítica literária? É o que se pretende tentar responder nos capítulos que seguem. No mais, esta tese, pelo próprio percurso sinuoso que sua escrita atravessou, será mais bem recebida se for aceita em suas limitações, o término do doutorado como uma etapa na consecução de um projeto de mais largo alcance.

---

<sup>17</sup> Cf. PESAVENTO, 2005, p. 19.

<sup>18</sup> E aqui se pode dizer que dois herdeiros, diretos ou indiretos, dessa vertente na abordagem dos estudos literários, são Nicolau Sevcenko e Alfredo Bosi, o que é um pouco distinto de *estudos culturais*.

## I. UM CRÍTICO ENTRE SEUS PARES: ANEDOTAS, POLÊMICAS E PROFISSÃO

Ao começar por assinalar traços biográficos de Sérgio Buarque de Holanda, este estudo quer sugerir que Sérgio Buarque pertenceu a uma geração em que vida, cultura e arte estavam profundamente imbricadas, em que as afinidades construía amizades que se desdobravam em parcerias intelectuais e criativas, como foi o caso da amizade entre Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto à frente da revista *Estética* e depois na *Revista do Brasil*, bem como a amizade entre Sérgio Buarque e Manuel Bandeira. Por aí se tem uma pista para a compreensão da atitude de Sérgio Buarque em fins de 1926, no contexto de um quadro fortemente polêmico dentro do Modernismo, após a publicação do artigo “O lado oposto e outros lados” na *Revista do Brasil*, em que os desentendimentos com Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, a par das críticas de Mário de Andrade, levaram Sérgio a se afastar da arena dos debates e do próprio Modernismo. Aquela foi uma época de muitas cisões, brigas e divisões internas dentro do movimento.

No entanto, das muitas cisões que se desenhavam desde 1924, é possível perceber a aglutinação de um grupo, em 1926, em torno da *Revista do Brasil*, fase Assis Chateaubriand, grupo que estaria mais interessado na irreverência que em propostas sisudas: Rodrigo M. F. de Andrade, Prudente de Moraes, neto, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado. Certamente era um grupo mais ligado à boemia do Rio de Janeiro que aos salões de São Paulo, com um olhar voltado, de certa forma, para o Nordeste (ou pelo menos para Pernambuco, estado de origem de três dessas figuras: Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e o próprio Sérgio Buarque, descendente de uma família pernambucana) – metonimicamente, um outro Brasil estava sendo vislumbrado por esse grupo. Nesse sentido, não deixam de ser curiosos a aproximação de Gilberto Freyre e o episódio envolvendo “os novos do Piauí”. Segue o relato segundo Francisco de Assis Barbosa:

Assis Chateaubriand havia entregue a Rodrigo M. F. de Andrade a direção da *Revista do Brasil*, que aparece em formato diferente, bem mais flexível. Prudente [de Moraes, neto] é o secretário, Sérgio, colaborador. Gilberto Freyre, PhD pela Universidade de Columbia, EUA, fixa-se em Pernambuco. Para o *Livro do Nordeste*, que aparece para comemorar o primeiro centenário do *Diário de Pernambuco* (1825-1925), a pedido de Gilberto Freyre Manuel Bandeira havia escrito a “Evocação do Recife”, que marcou o reencontro do grande poeta com sua terra natal. Rodrigo, Sérgio e Prudente logo se irmanaram àquele novo companheiro que a todos fascinava pela autenticidade e ausência de pose. Na

*Revista do Brasil*, começou a publicar crônicas ora com o pseudônimo de Esmeraldino Olímpio, ora com o de J. J. Gomes Sampaio. Um desses artiguetes chegou a despertar a atenção de alguns intelectuais, como Nestor Vitor, que fez questão de conhecer J. J. Gomes Sampaio, que escrevera sobre “Os novos do Piauí”, todos ou quase todos mais simbolistas que propriamente modernistas. Acontece que não existiam os “novos” do Piauí, pura invenção lúdica aos que acreditavam demais no Modernismo.<sup>19</sup>

Sérgio Buarque corrobora o episódio, na entrevista que concedeu a Maria Célia Leonel em 1975, em estudo sobre a revista *Estética*:

*Maria Célia Leonel* — Os colaboradores faziam reuniões para a elaboração da revista [*Estética*]?

*Sérgio Buarque de Holanda* — Não, mesmo porque tenho a impressão de que uma parte dos colaboradores estava em São Paulo, como o Couto de Barros. Ele era um sujeito sério que escrevia contos engraçados, como aquele da mulher que virou infinita, da *Klaxon*. Tem outro conto, mas não sei onde saiu. Talvez na *Revista do Brasil*, na segunda fase, que foi feita pelo Rodrigo, pelo Prudente e em que colaborei. Nela saiu um artigo sobre os “novos do Piauí” escrito pelo Gilberto, mas assinado J. J. Gomes Sampaio. Entre outros “novos” piauienses inventados lembro-me de um que se chamava Esmeraldino Olímpio. Esses e outros serviram depois de pseudônimos em artigos onde nós mesmos nos criticávamos e enaltecíamos, por exemplo, o Oswaldo Orico. O Gilberto mandou imprimir um cartão de J. J. Gomes Sampaio, com a indicação: literato. Pensamos então em um piauiense ilustre, e com ele foi posto o nome da rua: Marquês de Paranaguá, número 14. Não podia ser muito alto, ninguém sabia se a rua, caso existisse, era grande. Antônio de Alcântara Machado fez um artigo, se não me engano com o nome de Esmeraldino Olímpio. Gilberto Freyre estava no Rio e se deixou apresentar como sendo J. J. Gomes Sampaio a um crítico do Simbolismo, que o cumprimentou e o chamou de mestre. Creio que o homem desconfiou do negócio [...].<sup>20</sup>

É evidente o tom de pilhéria em torno de figuras mais sisudas do Modernismo, como Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Cassiano Ricardo. Os dois primeiros, mais Renato Almeida, formavam o famoso “grupo da mesa”, conforme depoimento do próprio Sérgio Buarque na mesma entrevista:

*Maria Célia Leonel* — As colaborações assinadas pelo Sr. e pelo Prudente de Moraes, neto eram feitas em conjunto?

*Sérgio Buarque de Holanda* — Às vezes fazíamos juntos. Outras vezes o autor da ideia central assinava em primeiro lugar, mas havia sempre troca de sugestões. Assinávamos juntos principalmente quando o artigo podia gerar polêmica. Um artigo sobre o Ronald de Carvalho que provocou briga foi assinado por nós dois. Acharam que o Mário, por ser ligado à gente, estava atrás de tudo, mas o Mário não tinha nada com a crítica. O Ronald ofendeu-se e foi apoiado pelo Graça Aranha e pelo Renato Almeida; os três formavam o chamado grupo da mesa, porque foi publicado um retrato em que apareciam em volta de uma mesa.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> BARBOSA, 1989, p.21-22; BARBOSA, 1988, p.39.

<sup>20</sup> LEONEL, 1984, p.174.

<sup>21</sup> LEONEL, 1984, p. 172.

Por extensão, podemos pensar que vários *grupos da mesa* foram se delineando entre os envolvidos com o “estouro e libertação” do grupo inicial de 20-22, a partir de 1924. A briga a que alude Sérgio Buarque com Ronald de Carvalho é apenas uma dessas cisões. Então, é significativa a publicação, no terceiro e último número da revista *Estética*, em 1925, do emblemático poema “O cacto”, de Manuel Bandeira, que segue abaixo reproduzido em sua versão original, publicado no terceiro número da revista *Estética* (1925):<sup>22</sup>

### O CACTO

Aquelle cacto lembrava os gestos desesperados da  
[estatuária  
Laocoonte constrangido pelas serpentes  
Ugolino e os filhos esfaimados  
Evocava tambem o sêco nordeste carnaubais caa-  
[tingas.  
Era enorme, mesmo para esta abençoada terra de  
[feracidades excepcionais.  
Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.  
O cacto tombou atravessado sobre a rua  
Quebrou os beirais do casario fronteiro  
Impediu o transito de bondes automoveis carroças,  
Arreventou os cabos electricos e durante vinte e  
quatro horas privou a cidade de  
iluminação e energia  
— Era belo áspero intratável.

Segue o poema, em sua versão definitiva, conforme publicado em *Libertinagem* (1930), com uma pequena alteração no 5º verso:<sup>23</sup>

### O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:  
Laocoonte constrangido pelas serpentes,  
Ugolino e os filhos esfaimados.  
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...  
Era enorme, mesmo para *esta terra de feracidades excepcionais*.  
  
Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.  
O cacto tombou atravessado na rua,  
Quebrou os beirais do casario fronteiro,  
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,

<sup>22</sup> Versão do poema conforme publicado no terceiro e último número da revista *Estética*, abr./jun. 1925, p. 256.

<sup>23</sup> BANDEIRA, 1993, p. 128, destaques meus.

Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou  
[a cidade de iluminação e energia:

— Era belo, áspero, intratável.

*Petrópolis, 1925*

Não escapa que Manuel Bandeira abrande a referência irônica ao ufanismo, latente no 5º verso, suprimindo o adjetivo “abençoada” – que acompanha o substantivo “terra” –, uma indicação de percurso e de olhar crítico sobre a *paisagem*. Das muitas coisas que já foram ditas sobre este enigmático e desconcertante poema, pode-se acrescentar *o elemento paisagem num amálgama com certo contorno da subjetividade*, de tal forma que no último verso não se sabe quem seria “belo, áspero e intratável”, o cacto ou a *persona* poética – portanto resistente às investidas mesmo de tufões furibundos. Vale dizer: uma subjetividade assentada em si mesma, algo que vinha sendo obstinadamente buscado desde o Romantismo, e que Machado de Assis, Pedro Kilkerry e Augusto dos Anjos, por exemplo, lograram alcançar, pela modulação de uma dicção própria e “original”. Manuel Bandeira é o herdeiro contumaz dessa tradição, e já em seu livro de estreia começa a modular uma voz própria, singular.

Manuel Bandeira, embora não se perfilando diretamente à militância modernista, assimila, entretanto, suas inovações, produzindo poemas que constituem verdadeiras obras-primas em termos de elaboração estética. Um deles é o citado “O cacto”. Conforme observa Davi Arrigucci Jr., Manuel Bandeira, embora formado numa tradição parnasiano-simbolista e penumbriista, abre-se “[...] às novidades poéticas do momento, de dentro e de fora do contexto brasileiro.”<sup>24</sup>

A posição de Sérgio Buarque no ensaio citado de 1926, “O lado oposto e outros lados”, poderia ser perfeitamente ilustrada pelo vigor criativo do poema “O cacto”, pois Sérgio Buarque retoma a crítica a certa tendência, vislumbrada por ele desde seu ensaio de estreia, “Originalidade literária” (1920),<sup>25</sup> mas também por outros de seus pares, ao que ele enxergava como um caráter postiço e artificial da cultura brasileira, luta que o Modernismo não poderia perder de vista – daí as cisões internas. Essa posição de Sérgio Buarque, em certa medida, “[...] anteciparia seu precoce afastamento das querelas literárias modernistas, seu auto-exílio no Espírito Santo e sua viagem, em 1929, para Berlim.”<sup>26</sup> Conforme o vivo depoimento de Francisco de Assis Barbosa:

---

<sup>24</sup> ARRIGUCCI JR., 2000, p.22.

<sup>25</sup> HOLANDA, 1996a, p. 35-41 [*Correio Paulistano* (SP), 22 de abril de 1920].

<sup>26</sup> GOMES JÚNIOR, 1998, p.112.

Os artigos de Sérgio e Prudente se destinavam especialmente a Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho, acadêmicos modernizantes, ambos já premiados pela Academia Brasileira de Letras. O primeiro não tardaria a ingressar na imortalidade. E foi de Guilherme de Almeida que partiu a represália mais veemente com doestos e injúrias, que se estendeu até as chamadas seções livres dos jornais. As desavenças literárias, até então limitadas a gozações e piadas, no Modernismo, regrediam às contumélias e mofofinas da imprensa marrom. A áspera discussão sobre o “Pau-Brasil” não seria a primeira nem a última do Modernismo. A controvérsia em torno da *Revista da Antropofagia*, com o afastamento de Antônio de Alcântara Machado, e o aparecimento do suplemento do *Diário de São Paulo*, que ficou conhecida como “segunda denteição”, foi talvez a mais implacavelmente violenta [...] O artigo de Sérgio, publicado na *Revista do Brasil*, suscitou em suma uma onda de intolerância que o deixaria perplexo e desiludido.<sup>27</sup>

Em 1928, com a *Antropofagia*, os desentendimentos se acirrariam, tanto com o grupo à direita quanto entre os vanguardistas. Era a dissolução final da frente única modernista. Seguindo a via aberta pelo ensaio citado de 1926, chegaríamos a *Raízes do Brasil*. Todavia, o que se pretende aqui é acompanhar a trajetória de Sérgio Buarque de Holanda como crítico literário, e de que forma seu retorno às letras representa um amadurecimento em relação à sua fase modernista.

E, nesse percurso, mais uma vez minha trajetória se cruzou à de Sérgio Buarque, haja vista que a convergência de minhas perquirições intelectuais – no contexto do doutorado – a um emprego estável me trouxe para o Rio de Janeiro, cidade para onde Sérgio Buarque se muda em 1921, já militando nas frentes modernistas. A breve experiência com a cidade já revelou o quanto as transformações iniciadas durante a *belle époque* criaram a sua singularíssima paisagem atual – e, ao mesmo tempo, como muito do ímpeto civilizador dessas transformações se perdeu em meio ao caos urbano que nela se instalou ao longo do século XX. Sérgio Buarque, pertencendo a setores privilegiados da elite intelectual brasileira, começa sua trajetória de crítico fazendo apologia do estilo *art nouveau*, que tanto marcou a *belle époque* tropical, em especial a carioca. A euforia com a *belle époque* era apenas o prelúdio de uma trajetória de busca incessante, busca que na medida do possível também tenta timbrar o estudo que ora se desenvolve.

É possível apreender, na crítica de Sérgio Buarque, uma inquietação intelectual que o fazia mover-se constantemente na defesa de certos postulados teóricos que sustentariam sua visada. Um dos ensaios que Antonio Candido dedicou a ele e a sua obra confirmam essa sugestão. Ao relembrar o contexto em que seu percurso encontrou o de Sérgio Buarque,

---

<sup>27</sup> BARBOSA, 1989, p.26-27.

Candido aborda a recepção de *Cobra de vidro*, na esteira da leitura de *Raízes do Brasil* e da intensificação das relações pessoais:

Sobre *Cobra de vidro* escrevi uma resenha no número 13 da nossa revista *Clima*, em agosto de 1944. Na resenha eu falava da capacidade de Sérgio tratar as matérias de modo não dogmático, no tom de ensaio que já vinha de *Raízes do Brasil*; falava também na elegância da escrita de um “pensador erudito”, “*avis rara* no Brasil” e mencionava que era “o mais despretensioso dos homens de estudo e o mais ameno dos mestres”. [...] E como já conhecia de muitos anos *Raízes do Brasil*, via nele um ensaísta que era também um *pensador*.<sup>28</sup>

De fato, considerar Sérgio Buarque como pensador, na medida em que é possível depreender de seus escritos um pensamento que se coloca constantemente em reflexão, é um bom ponto de partida para a apreciação de seus exercícios críticos. É possível, com isso, apreender certo veio polemístico da crítica de Sérgio Buarque, mais acirrado e virulento na fase heroica do Modernismo, que desvela elementos de sua escrita relativos a modos de pensar e se posicionar em relação ao campo mais vasto da cultura – bem como no próprio campo intelectual. Sua escrita, a partir de sua incursão no Modernismo, se faz atravessar por uma tensão que questiona a própria linguagem, e ao fazê-lo torna latente o veio por vezes polêmico de suas colocações.

Começemos com Nietzsche. Maria Odila Leite da Silva Dias, no prefácio que fez a *Orfeu extático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko – obra inspirada em parte no convívio de Sérgio Buarque nos anos 20 com o pensamento de Nietzsche e com o Surrealismo<sup>29</sup> –, abre com uma epígrafe do pensador alemão, indicando tratar-se de tradução do próprio Sérgio Buarque: “Todos os conceitos em que, do ponto de vista semiótico, se congregue todo um processo, esquivam-se à definição: só o que não tem história é definível.”<sup>30</sup> A passagem, de *Genealogia da moral*, na tradução de Paulo César de Souza encontra a seguinte formulação: “Todos os conceitos em que um processo inteiro se condensa semioticamente se subtraem à definição; definível é apenas aquilo que não tem história.”<sup>31</sup> A afirmação, aparentemente paradoxal, representa o início da incursão de Sérgio Buarque pelo pensamento de Nietzsche, e sua tradução pelo crítico é sintomática da tensão que seu pensamento então experimentava, na medida em que a recusa das abstrações redutoras, do intelectualismo, que confere o tom do

---

<sup>28</sup> CANDIDO, 1987, p. 132, destaque meu.

<sup>29</sup> Cf. SEVCENKO, 1992, p. 300-301 e 312.

<sup>30</sup> Cf. DIAS, 1992, p. XI.

<sup>31</sup> NIETZSCHE, 1998, p. 68.

ensaio de 1926, coaduna-se com uma leitura do Modernismo pautada pela tentativa de redescobrir o país.<sup>32</sup>

É sabido que Sérgio Buarque intensifica sua leitura de Nietzsche nos anos de 1920. A tradução da passagem em questão – *só o que não tem história é definível* – sugere um pensamento movente, como a própria concepção de História entrevista na formulação. A partir do momento em que o pensamento de Sérgio Buarque entra em contato com o Modernismo, sua linguagem assume um tom de inquietação e dúvida que o leva, muitas vezes, a radicalizar suas posições, assumindo uma postura de crítica acirrada em relação a seus pares, o que não costuma ser praxe no ambiente intelectual brasileiro, visto que o ato de criticar, via de regra, costuma se dar de forma mais velada – para não dizer polida.

Antonio Candido caracterizou o pensamento de Sérgio Buarque como “radical”,<sup>33</sup> e embora estivesse aludindo especificamente aos aspectos políticos de *Raízes do Brasil*, ele captou um traço do pensamento de Sérgio Buarque que é justamente a resistência a posições estabelecidas e convencionadas. Esse caráter móvel que marcou seu pensamento no contexto dos anos 20 aparece explicitado, por exemplo, no parágrafo introdutório de um artigo aparentemente banal, “Notas do Espírito Santo” (escrito após seu retorno do estado), em que fica evidente o quanto a sintaxe é obrigada a malabarismos para dar conta de um pensamento sinuoso. Diz Sérgio Buarque:

Embora uma verdade antiquíssima nos ensine que o espaço está cheio de miragens e que só o tempo se diverte vez ou outra em satisfazer algumas de nossas melhores aspirações, eu não saberia aconselhar a ninguém, e a mim mesmo em primeiro lugar, uma desobediência a esse impulso irresistível que compromete certas pessoas para sempre com o repouso, fazendo acreditar que quem varia de terra, varia para melhor. Se a ilusão criadora dos homens tem tanta indústria e tanta malícia como os seus autores, é certo também que a boa sorte costuma se encontrar muito mais frequentemente com os inquietos do que com os sossegados e prefere ser cortejada a ser esperada.<sup>34</sup>

É de notar como os termos e expressões “desobediência”, “impulso irresistível” e “compromete” estão sendo usados com o sinal invertido, sugerindo, mais exatamente, obedecer ao impulso, dito irresistível, de variar, mudar. Ou seja, sintaticamente o período obriga o leitor a um esforço hermenêutico maior. Não se trata, assim, mais do “falar difícil” ou retórico dos primeiros escritos, mas de um modo de se relacionar com o objeto tensionado

---

<sup>32</sup> Ernani Chaves mostra como Sérgio Buarque procurou instrumentalizar o pensamento de Nietzsche no ensaio “O atual e o inatual em Leopold von Ranke”, de 1974, e discute a referência que Sérgio Buarque fez, no ensaio, a essa passagem de Nietzsche. Cf. CHAVES, 2008, p. 401-402.

<sup>33</sup> CANDIDO, 1988, p.63-65.

<sup>34</sup> HOLANDA, 1989, p.89. [*O Jornal* (RJ), 17 de setembro de 1927].

pela linguagem. Essa tensão, conforme se verá, é um saldo do Modernismo. Percebe-se, ademais, na esteira do pensamento de Nietzsche, o questionamento de verdades estabelecidas e, de forma correlata, da própria tradição; as ideias de “miragem” e de “ilusão criadora” como contingência do próprio processo vital do homem, fazendo-o variar ou não, conforme lide com elas numa perspectiva desafiadora ou conformista. Sérgio Buarque faz o elogio da inquietação e da busca intelectual.<sup>35</sup>

Conforme posto anteriormente, o campo intelectual em que Sérgio Buarque de Holanda se forma e atua é marcado por uma imbricação muito forte entre atividade intelectual e vida, e isso também faz ecoar o vitalismo nietzschiano. Assim, cabe buscar apreender até que ponto Sérgio Buarque foi um crítico moderno. Adicionalmente, intenta-se pensar como o Modernismo, em seu furor vanguardista, pode ter contribuído para formar uma nova escola de críticos, numa perspectiva mais estética, atenta, portanto, aos aspectos intrínsecos à obra.

Em revisão recente sobre a crítica literária brasileira, Benedito Nunes, ao focalizar a crítica de Sérgio Buarque de Holanda, afirma que ele soube exercê-la sempre de maneira *compreensiva*.<sup>36</sup> A sugestão não é casual. A hipótese vincula-se ao parágrafo de abertura da primeira edição de *Raízes do Brasil*, que aponta justamente a base epistemológica sobre a qual Sérgio Buarque se orientava então, na altura do decênio de 1930: “Todo estudo *compreensivo* da sociedade brasileira ha de destacar o facto verdadeiramente fundador de constituirmos o unico esforço bem sucedido, e em larga escala, de transplantação da cultura européa para uma zona de clima tropical e sub-tropical.”<sup>37</sup>

Esse trecho foi suprimido na edição definitiva. Um exame dessa supressão sob a perspectiva do tema do exílio, ou desterro, que Sérgio Buarque aborda de forma enfática na página de abertura de *Raízes do Brasil*, foi feito por João César de Castro Rocha. O estudioso informa que o parágrafo de abertura supra citado foi mantido na 2ª edição, mas não deixa claro em qual edição houve a supressão, havendo apenas a indicação de que deixa de constar na edição definitiva.<sup>38</sup> Seguindo as indicações bibliográficas de Sérgio Buarque fornecidas por Rosemarie Érika Horch, a última edição revista pelo autor foi a 4ª (1963).<sup>39</sup> No entanto, as alterações mais significativas, em termos textuais, dão-se até a 3ª edição, conforme o próprio

---

<sup>35</sup> Para uma apreciação da presença do pensamento de Nietzsche na fatura de *Raízes do Brasil*, ver CHAVES, 2000, p.52-55.

<sup>36</sup> Na complementação do enunciado, o autor afirma: “[...] que ele sempre soube exercer de maneira compreensiva, principalmente em relação à poesia” (NUNES, 2007, p. 60).

<sup>37</sup> HOLANDA, 1936, p. 3, destaque meu.

<sup>38</sup> Cf. ROCHA, 2004, p. 105-141.

<sup>39</sup> Cf. HORCH, 1988, p. 124.

Sérgio Buarque informa no “Prefácio da 2ª edição” e na “Nota da 3ª edição”, constantes da 26ª edição, utilizada neste trabalho.<sup>40</sup> Pode-se depreender que a supressão foi uma boa estratégia, visto a afirmativa em questão ser bastante polêmica. Mas a supressão da afirmação não implica o abandono do método de abordagem.

É provável, assim, que Benedito Nunes esteja fazendo alusão a um método crítico que em teoria se convencionou chamar de “círculo hermenêutico”,<sup>41</sup> na esteira da “sociologia compreensiva” que Sérgio instrumentalizou em *Raízes do Brasil*, assunto que será tratado adiante, no que concerne a suas possíveis implicações para o exercício da crítica literária. Uma abordagem da complexidade envolvida nessa instrumentalização, a partir do modo como Sérgio Buarque entra em contato com o embate entre explicação e compreensão travado no pensamento alemão da segunda metade do século XIX, apropriando-se da categoria da “compreensão”, é feita no estudo de Marcus Vinicius Corrêa de Carvalho. Após revisar o modo como se configurou a controvérsia “compreensão-explicação” no pensamento alemão, com ênfase em Dilthey, Carvalho vislumbra neste pensador “[...] uma afinidade significativa entre os conceitos de ‘compreensão’ e ‘vida’, no que concerne à possibilidade de constituição de um conhecimento objetivo no âmbito das disciplinas de estudos humanos.”<sup>42</sup> Essa perspectiva epistêmica permitiria a constituição de um diálogo efetivo com a alteridade, diferenciando as ciências humanas das naturais, e estaria, segundo o autor, no cerne da pretensão de objetividade que norteou Sérgio Buarque em seu “estudo compreensivo” em *Raízes do Brasil*. Importa assinalar aqui que essa mesma noção de vida encontra-se em Nietzsche, cuja presença no pensamento de Sérgio Buarque já se havia feito notar nos anos de 1920. Wolf Lepenies, na Introdução ao livro *As três culturas*, oferece um contorno curioso desse embate entre *explicação* e *compreensão*:

Neste livro descrevo o debate de dois grupos intelectuais: literatos, isto é, escritores e críticos de um lado, e cientistas sociais, sobretudo sociólogos, de outro. Desde a metade do século XIX, a literatura e a sociologia disputam a primazia de fornecer a orientação-chave da civilização moderna, o direito de ser a doutrina de vida apropriada à sociedade industrial. Esse debate desempenha na vida pública, primeiramente da França e da Inglaterra, mais tarde também da Alemanha, um importante papel: suas consequências são visíveis ainda hoje. Nessa competição de interpretações revela-se um dilema da sociologia, que determina não somente a história de seu surgimento, mas também seu desenvolvimento ulterior: a hesitação entre uma orientação cientificista, pronta a imitar as ciências naturais, e uma atitude hermenêutica, que aproxima a disciplina da literatura. O debate entre uma intelectualidade literária e uma intelectualidade das ciências sociais

---

<sup>40</sup> Cf. HOLANDA, 1985, p. 25-27.

<sup>41</sup> Cf. BOSI, 1996, p. 14-18.

<sup>42</sup> CARVALHO, 1997, p.103.

constitui dessa forma parte de um processo complexo, em cujo decorrer foi-se distinguindo o modo de produção científico do modo de produção literário; essa separação é acentuada ideologicamente pela contraposição entre a fria razão e a cultura dos sentimentos – uma dessas oposições que marcam o conflito entre a Ilustração e a Contra-Ilustração.<sup>43</sup>

Há um depoimento de Sérgio Milliet sobre Sérgio Buarque e a geração modernista que revela o precoce interesse de Sérgio Buarque pela sociologia, sugerindo, a par dos exercícios críticos de então, a presença de um veio *interpretativo*:

Éramos deliciosamente ignorantes – foi com Sergio Buarque e com Mário de Andrade que aprendemos, não sem alguma relutância, a meditar: ‘É preciso saber ler Homero’, berrava Mário de Andrade; e Sergio gritava: ‘É preciso saber sociologia’. Creio mesmo que ele foi um dos primeiros entre nós a dedicar-se a essa disciplina, o que só viemos a fazer depois de 1932, conscientes da fragilidade de nossos quadros.<sup>44</sup>

Nesse sentido, vale a pena observar o dilema que esta disciplina enfrentou no século XIX, logo após sua emergência como ramo autônomo do saber:

Mal surge com sua pretensão de autonomia disciplinar, a sociologia [...] enfrenta não apenas a suspeita das disciplinas estabelecidas, mas também a concorrência da literatura. Um motivo para isso está no fato de que se anunciava, na fé científica do século XIX, pelo menos nas esferas literárias, uma pretensão de conhecimento igual por nascimento ao de várias disciplinas científicas.<sup>45</sup>

Já vai longe a citação e suas implicações são importantes. O autor alude à escola realista, Balzac, por exemplo, cuja obra estaria a meio caminho entre a história natural e a ciência social:

Balzac pretende fazer com a sociedade aquilo que Buffon delegava à zoologia: quer analisar as espécies sociais que constituem a sociedade francesa, e escrever a verdadeira história da moral, que a maioria dos historiadores, concentrados no brilho e na miséria das conquistas militares e das ações do Estado, esqueceram de relatar. [...] Balzac é herdeiro, mas também criador. Sua obra vincula-se à velha história natural, mas, ao mesmo tempo, faz concorrência a uma nova disciplina: a ciência social. O próprio Balzac havia formulado essa pretensão, pois originariamente pretendia dar um outro título a seu trabalho: em vez de *Comédie humaine*, deveria chamar-se *Études sociales* [...].<sup>46</sup>

A partir desse exemplo, e pensando na força do romance realista oitocentista europeu, é possível perceber como as diferentes epistemes no século XIX confluíram para o paradigma

---

<sup>43</sup> LEPENIES, 1996, p.11.

<sup>44</sup> MILLET, 1987, p.96-98.

<sup>45</sup> LEPENIES, 1996, p.16.

<sup>46</sup> LEPENIES, 1996, p.14.

científico, que a literatura, não obstante seu estatuto de arte, abraçou. Apenas as vanguardas viriam romper com esse estado de coisas. Horizonte sociológico, análise de costumes, tentativa de emulação com a ciência. Os primeiros escritos de Sérgio Buarque acusam uma dicção assim, por exemplo no seu apreço ao romance realista e nas suas problemáticas concepções de base racial. Por outro lado, conforme se verá, o contato intenso com as vanguardas causa uma pequena mas notável revolução no modo com que Sérgio Buarque passa a apreciar a arte, conservando, todavia, o elo entre literatura e sociologia herdado do século XIX, elo que encontraria em *Raízes do Brasil* um refinamento único e inconfundível.

Sérgio Buarque estreia como crítico literário num sentido amplo, apoiando-se fortemente em comparações e influências e fazendo incursões pela sociologia, numa crítica de cunho temático, portanto voltada para a defesa de *teses*. Ao entrar em contato com o Modernismo e as vanguardas, ele opera uma espécie de corte com essa visada sociológica, detendo-se mais propriamente no fenômeno estético, mas nunca prescindindo dos laços mais amplos com a cultura. Ao desentender-se com os modernistas, Sérgio Buarque volta-se novamente para a sociologia, como se ela estivesse o tempo todo como um horizonte a pautar suas escolhas (e aliás esteve, a contar dos depoimentos de então). Nessa condição, após uma breve mas intensa estada na Alemanha, em 1929-30, escreve e publica *Raízes do Brasil*, cuja alusão ao método *compreensivo* abre a primeira edição, de 1936. Ou seja, houve na formação de seu pensamento uma imbricação muito forte entre literatura e sociologia, levando para esta um modo literário, mais livre, de pensar (nunca explicativo) e trazendo para aquela um método de investigação parte-todo, que remonta à hermenêutica. Assim Francisco Iglésias, em pinceladas rápidas, fala da transformação intelectual por que Sérgio Buarque passou na Alemanha, onde:

[Sérgio Buarque] toma conhecimento do vigor das ciências sociais, em manifestações desconhecidas no Brasil e pouco conhecidas mesmo na França e na Europa em geral. O gosto pela história e pela reflexão sociológica devem ter aumentado, senão nascido, nessa permanência em Berlim, quando lê o quanto se publica e frequenta alguns cursos e escolas, nos quais terá ouvido lições de Friedrich Meinecke, lê Sombart e Max Weber e toma conhecimento de vigorosa literatura de língua alemã, de Brecht, Kafka, Rilke, os Mann, poetas, romancistas e teatrólogos no uso de linguagem até então desconhecida e da qual o Brasil estava tão longe quanto de Sirius. [...] Se sua frequência às aulas terá sido irregular – a disciplina e a organização nunca foram seus fortes –, as leituras de autores então em voga, que conheceu ou não na cátedra, mas absorveu nos livros, como os citados e outros mais, terão contado em sua formação. De fato, ele os traz ao Brasil, como antes o fizeram, de modo ainda mais irregular, Tobias Barreto, Sílvio Romero [...], João Ribeiro.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> IGLÉSIAS, 1992, p. 18-19. Cf. também IGLÉSIAS, 2009, p. 131.

Francisco Iglésias fornece um bom holograma do que havia de movente e inquieto no pensamento de Sérgio Buarque. Na Alemanha ele encontrou a manifestação viva do Expressionismo por que já havia demonstrado simpatia nos escritos da fase heroica do Modernismo. Encontrou também a perspectiva hermenêutica da compreensão, a que agregará o perspectivismo de Nietzsche, de assimilação precoce. Assim, nada mais ilusório do que supor uma visada homogênea para um percurso intelectual pautado pela inquietação da busca e pelas guinadas de pensamento. Vitalismo, compreensão, perspectivismo, erudição, pendor pela comparação, expressionismo, busca pela *expressão* do nacional na arte: todos esses elementos pontuam fortemente os escritos de crítica literária de Sérgio Buarque dos anos de 1920, e vão concorrer, atenuados, nos seus escritos dos anos de 1940.

Por exemplo, é notável a acuidade com que Sérgio Buarque se dedica a falar de André Gide, num texto denso e instigante de 1924:

Menos que a de qualquer outro escritor francês contemporâneo, a fisionomia literária de André Gide se ajustaria a uma visão de conjunto que abrangesse todos os seus aspectos tão vários e certas vezes tão discordantes entre si. E é por esse motivo que eu me permito considerar cada um desses aspectos isoladamente, tentando estabelecer contudo *a maior harmonia, a maior unidade possível* entre as diversas contradições. É que apesar das discordâncias, apesar das aparentes contradições entre aqueles aspectos, não há dúvida que subsiste, em todo o caso, um traço de união que os torna inconfundíveis à primeira vista. Gide comparou essa unidade subsistindo através da mais infinita variedade, ao fio que prendia Teseu a um amor passado, sem o impedir de atravessar as paisagens mais diversas. Eis a sua importantíssima descoberta: “a vitória do individualismo está na renúncia à individualidade”. Ele acredita ter encontrado o verdadeiro sentido nas palavras do Evangelho: Aquele que quer salvar sua vida (sua vida pessoal), perdê-la-á, mas aquele que quer perdê-la, salvá-la-á (ou para traduzir mais exatamente o termo grego, *torná-la-á verdadeiramente viva*). Estas palavras correspondem àquela sua ideia predileta. E o que significa para Gide a expressão “renúncia à individualidade”? É inútil tentar uma interpretação em desacordo com a do senso comum. Nas *Nourritures terrestres*, Menalque diz: “*Nathanäel – car ne demeure pas auprès de ce qui te ressemble; ne demeure jamais, Nathanäel. Dès qu’un environ a pris ta ressemblance, ou que toi tu t’es fait semblance à l’environ – il n’est plus pour toi profitable. Il te fault le quitter*”.<sup>48</sup>

Para a escolha do autor, da perspectiva adotada, nada é gratuito, considerando-se o ambiente intelectual de então. Sérgio Buarque entrevê multiplicidade, mas anseia por unidade, por um fio condutor (a alusão a Teseu é significativa) para a sua abordagem. Este fio é a subjetividade. Nos torneios do fragmento, ocorre um estranho embate entre Nietzsche e o

---

<sup>48</sup> HOLANDA, 1996a, p.170-171. “André Gide” [revista *América Brasileira* (RJ), fevereiro de 1924]. Tradução da citação, conforme Guilherme Gontijo Flores: “Nataníel – nunca demores ao lado do que te assemelha, nunca demores, Nataníel. A partir do momento que um ambiente tomou tua semelhança, ou que te assemelhaste ao ambiente – ele não é mais útil para ti. É preciso abandoná-lo.”

idealismo de Kant. Anseia pela *harmonia*, pela *unidade possível*, mas desdenha o encontro entre o eu e o mundo, entre sujeito e objeto. Deseja-se o “eu”, mas um “eu” movente, vivo, inquieto, contraditório, em eterna busca do que é diferente, o que fica patente no trecho citado, que recomenda fugir de toda semelhança. A unidade desejada é a da visada crítica (e aí se entrevê a questão do método). A dissonância elogiada e o vitalismo são tributários do pensamento de Nietzsche. A renúncia à individualidade não quer dizer recusa da subjetividade – trata-se da defesa de uma nova subjetividade: “Nesse como em muitos outros pontos” – diz Sérgio Buarque – “o seu pensamento [de Gide] coincide com o de Nietzsche.”<sup>49</sup> É grande a dívida com o pensamento de Nietzsche, ressoando seu pensamento de buscar um antídoto aos envenenadores da vida, conforme prossegue o crítico no artigo sobre André Gide:

O seu horror à morte não responde a um horror às debilidades do corpo, que é uma forma do pessimismo, mas a um amor demasiado à vida, quer dizer, à intensidade da vida, a um desejo de que ela se prolongue indefinidamente, boa ou má, pouco importa, contanto que cada momento corresponda a um imprevisto e a uma novidade.<sup>50</sup>

É claro que não se quer dizer aqui que em pleno fervor dos escritos de então Sérgio Buarque tinha um método claro de abordagem, até por que ele não era *metódico* (o depoimento citado de Francisco Iglésias e o escrito sobre André Gide confirmam isso). O que se deseja sinalizar é que, nessa ausência explícita de método, nos anos de 1920, reside o melhor do pensamento de Sérgio Buarque: a confluência com o vitalismo e o perspectivismo de Nietzsche; a fúria de tudo abarcar com um só olhar; o fato estético na mira, mas tendo ao fundo a tela da sociologia; e no caso da literatura brasileira, a obsessão pelo nacional enquanto expressão da subjetividade, não necessariamente aquela entrevista em Nietzsche, mais provavelmente colhida no idealismo kantiano. Principalmente, a escolha e o modo de abordar André Gide sugerem muito do posicionamento de Sérgio Buarque no debate de então, o que poderá ser confirmado nos capítulos que seguem – além da ênfase, não obstante a aparente recusa, na subjetividade, numa visada que pressupõe a relação todo-parte-todo.

Dito isso, Benedito Nunes estaria, assim, pressupondo uma homogeneidade problemática na perspectiva crítica de Sérgio Buarque de Holanda. Os exercícios críticos dos anos de 1920 são distintos daqueles que se configuram a partir dos anos de 1940, inclusive no modo empenhado com que Sérgio Buarque passa a exercer a profissão, o que pressupôs o abandono do furor dos escritos iniciais (mas não do gosto pela polêmica). Entre as duas

---

<sup>49</sup> HOLANDA, 1996a, p.171.

<sup>50</sup> HOLANDA, 1996a, p.174-175.

décadas, encontra-se o ensaísta de *Raízes do Brasil*, e que justificaria, em tese, a categoria da “compreensão”. De passagem, diga-se que este será um dos poucos traços de *Raízes do Brasil* a ser abordado neste estudo, visto já ter-se tornado um veio comum a exploração, em estudos acadêmicos, das relações entre esta obra e os exercícios críticos de Sérgio Buarque, notadamente os que focalizam o Modernismo, e com um acento, via de regra, ideológico.<sup>51</sup> Como o acento que se pretende neste estudo é sobretudo estético, sem prejuízo de outros parâmetros, o confronto com *Raízes do Brasil*, apesar de revelar-se por vezes bastante rico em sugestões, será assistemático.

Seguindo a sugestão de Benedito Nunes, nos deparamos assim com a hermenêutica. O historiador Arno Wheling se detém na questão, focalizando os textos historiográficos de Sérgio Buarque: “A ideia de um real incomensurável, só tangível imperfeitamente e aproximadamente por meio de conceitos e, em última análise, pela palavra, é concepção hermenêutica que corresponde à visão de Sérgio Buarque de Holanda.”<sup>52</sup> Mais adiante: “[...] a obra historiográfica de Sérgio Buarque de Holanda se caracterizou pelo uso intensivo de procedimentos hermenêuticos, a partir de um conhecimento profundo das fontes e da inserção dos dados assim obtidos em significados mais amplos.”<sup>53</sup> Isso, volto a repetir, representa já o refinamento de uma forma de abordagem. Esta também é a visada de Pedro Meira Monteiro:

O historiador deverá então realizar um trabalho hermenêutico sobre os documentos com que lida. Afinal, não são dados isolados, ou *variáveis discretas*, segundo uma linguagem matemática, que se encontram no *texto*. Pelo contrário, o *texto* é a própria significação em curso, em movimento. O texto, qualquer que seja, lida com um estoque de palavras que não são isentas de significados múltiplos. Não há univocidade nos vocábulos. Não há sequer uma linguagem “científica” unívoca. Há – e sempre haverá – a batalha dos sentidos. Quando o historiador entra no reino das palavras alheias, passa a lidar com um estoque semântico muitas vezes riquíssimo, somente acessível através da *compreensão* do texto, que na prática o obriga a promover um reordenamento das palavras, encontrando conexões de sentido – para utilizar uma expressão de fundo weberiano – que possam

---

<sup>51</sup> A esse respeito, vejam-se, por exemplo, os instigantes ensaios de George AVELINO FILHO (1987, p. 33-41), Antonio Arnoni PRADO (1988, p. 71-80), Pedro Meira MONTEIRO (1999, p. 250-270) e Roberto VECHI (2001, p. 457-469).

<sup>52</sup> WHELING, 2008, p.390. O ensaio “Perspectivas”, de 1925, acusa essa desconfiança nas palavras e nos conceitos como forma de conhecer efetivamente qualquer coisa: “Eu, Sérgio Buarque de Holanda, acho indiscutível que em todas as cousas exista um limite, um termo, além do qual elas perdem sua instabilidade, que é uma condição de vida, para se instalarem confortavelmente no que só por eufemismos chamamos sua expressão e que na realidade é menos que seu reflexo. Só os pensamentos já vividos, os que se podem considerar não em sua duração, mas objetivamente e já dissecados, encontram um termo. Quero dizer: esse termo só coexiste com o ponto de ruptura com a vida.” (HOLANDA, 1996a, p.214.)

<sup>53</sup> WHELING, 2008, p.394.

esclarecê-las. Encontrar ou reencontrar conexões de sentido é um desafio semiótico a que todos os que frequentamos os arquivos estamos fadados.<sup>54</sup>

Não obstante certa prolixidade do trecho (talvez inerente à dificuldade de falar do método) e o fato de o estudioso já estar se referindo ao historiador, enquanto falava-se aqui, até então, da sociologia (mas as duas disciplinas confundem-se bastante em Sérgio Buarque de Holanda, sem contar a força da própria literatura), o fato é que, no que concerne ao campo da crítica literária, se nos anos de 1920 Sérgio Buarque apresentou titubeios não tão incomuns ao abordar o objeto literário – em virtude da erudição vasta, da amplitude de sua formação intelectual e do desejo de abarcar muito numa só visada, mas ao mesmo tempo ciente do perspectivismo nietzschiano, quer dizer, algo decorrente da sua própria voracidade intelectual –, nos anos de 1940 essa voracidade, já temperada pelas próprias decepções e disputas modernistas, cedeu lugar a um modo de leitura propriamente hermenêutico: há uma primeira intuição da qual se parte (e esta será, via de regra, a *subjetividade*), e que inclusive norteia a escolha do objeto; a esta visada segue-se uma intuição singularíssima dos motivos estéticos da obra, da qual emerge a análise, via de regra não muito dilatada, em virtude provavelmente do veículo, o jornal.

É de notar que em muitos textos dos anos de 1920 essa abordagem, misturada a certa confusão, já se faz notar, como é o caso do estudo aludido sobre André Gide. Assim, dada a proximidade do método historiográfico em questão com a interpretação literária propriamente dita, não é difícil supor que semelhante perspectiva tenha norteado a fatura de seus exercícios críticos. Isso se faz notar especialmente nos artigos produzidos a partir de 1940, que se destacam pela visão de largo alcance e, via de regra, por títulos metafóricos e sugestivos, extraídos da própria obra em análise.<sup>55</sup>

Sérgio Buarque foi um crítico cuja versatilidade afastou-o de posições sectárias e esteticamente restritas. Essa versatilidade, por seu turno, acabou por render-lhe elogios oriundos de críticos das mais diferentes correntes teóricas. Se Haroldo de Campos viu nele a

---

<sup>54</sup> MONTEIRO, 1999, p. 147-148.

<sup>55</sup> Este tópico será tratado no Capítulo 5. Retomando o que se coloca no início deste capítulo, uma segunda hipótese para o termo “compreensivo” seria um modo de exercício crítico que incorpora elementos da análise textual, especialmente no que concerne à narrativa, figurando assim entre as quatro principais ambições da crítica literária conforme as definem Brunel *et al.* (1988): *descrever, saber, julgar, compreender*, uma tipologia que busca acompanhar as transformações na historiografia literária. Não é esse o caso da crítica exercida por Sérgio Buarque de Holanda, muito embora nos decênios de 1940 e 1950, em que se concentra a parte mais expressiva de sua atividade crítica, seja possível perceber um esforço sempre renovado de apreensão de questões formais postas pelas obras analisadas, beirando por vezes o impasse teórico. Para o exame teórico desta última categoria, “compreender”, no âmbito da crítica literária, ver BRUNEL *et al.*, 1988, p. 79-103.

crítica antecipadora às inovações concretistas,<sup>56</sup> Alcir Pécora enaltece nele o crítico que não adotou a perspectiva romântica no trato com a literatura colonial.<sup>57</sup> Por seu turno, Luis Bueno destaca, ao abordar o romance de 30:

*A única voz importante a fazer uma análise mais cuidadosa do livro de Lúcio Cardoso [O desconhecido] foi Sérgio Buarque de Holanda, que sintetiza bem as dificuldades de autores como Clarice e Lúcio num universo em que a crítica toma como padrão de referência o romance realista do século XIX.*<sup>58</sup>

Bueno alude à divisão que havia no romance de 30 entre “romance social” e “romance psicológico”,<sup>59</sup> aquele mais valorizado que este pela crítica de maneira geral, como é o caso de Álvaro Lins, crítico informado pelo paradigma realista que Bueno cita, paradigma que estaria impedindo a apreensão dos precursores da obra de Clarice Lispector no contexto do romance de 30:

Essas considerações de Sérgio Buarque sobre Lúcio Cardoso não vão muito longe das observações do próprio Lúcio sobre Clarice Lispector: displicência é um dos atributos contra os quais o autor de *Crônica da casa assassinada* tem de se defender e, portanto, aquele no qual vai apontar o que mais o agradou em *Perto do coração selvagem*. Nem é preciso acrescentar que se trata de “displicência” pensada a partir de um modelo específico de romance, que privilegia a ação e se distingue da lírica como a água do vinho.<sup>60</sup>

Trata-se, assim, da narrativa de cunho intimista, que desobedece aos ditames do enredo realista, o qual privilegia, via de regra, o enredo, o acontecimento. Nada mais realista, beirando o documental, por exemplo, que o romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz. Mas muitos outros títulos poderiam ser citados. Isso permite discernir um traço fundamental da crítica de Sérgio Buarque: é a subjetividade que interessa. Daí sua voz dissonante na leitura do romance de então, daí sua argúcia como leitor de poesia. Luis Bueno está fazendo alusão à seguinte passagem de Sérgio Buarque:

Ele [Lúcio Cardoso] não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra,

<sup>56</sup> CAMPOS, 1992, p. 289-298.

<sup>57</sup> PÉCORA, 2001, p. 194-196; PÉCORA, 2008, p. 24-27.

<sup>58</sup> BUENO, 2006, p.20, destaques meus. Cf. também BUENO, 2001, p. 251-252.

<sup>59</sup> “O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos.” (BUENO, 2006, p.15).

<sup>60</sup> BUENO, 2006, p.20.

admirável em tanto aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como *condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha*.<sup>61</sup>

De passagem, cumpre notar que, ao lado do citado Lúcio Cardoso e de Antonio Candido,<sup>62</sup> Sérgio Buarque foi uma das poucas vozes a saudar a novidade da ficção de Clarice Lispector, ainda que lhe apontasse dificuldades *técnicas* na condução da matéria narrativa.<sup>63</sup> Não deixa de ser curioso o comentário acerca da imaginação estética em Lúcio Cardoso: *não é matinal nem risonha*. Tampouco foi matinal e risonha a literatura do período pós-1930, considerando-se, em especial, os romances intimistas ou de cunho psicológico, a obra de Graciliano Ramos (que só por um acidente de classificação pode ser tomada como regionalista) e a poesia de maneira geral (Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o próprio Carlos Drummond de Andrade). Uma subjetividade melancólica é o que Sérgio Buarque entrevê nas obras que aprecia ao longo do decênio de 1940: a tristeza aproxima, irmana na arte, e a partir daí se pode pensar uma subjetividade que se reconhece no pertencimento a uma nação.<sup>64</sup>

Para Kant, quando concorremos espontaneamente num juízo estético, e somos capazes de concordar que um certo fenômeno é sublime ou belo, estamos exercendo uma valiosa forma de intersubjetividade, estabelecendo-nos como uma comunidade de sujeitos sensíveis ligados por um sentido imediato de nossas capacidades compartilhadas. [...] O que nos reúne enquanto sujeitos não é o conhecimento, porém uma inefável reciprocidade de sentimentos. [...] Na esfera da cultura estética [...] podemos sentir nossa humanidade compartilhada com toda a imediatez de nossa resposta a uma bela pintura ou excelente sinfonia. Paradoxalmente, é no aparentemente aspecto mais frágil, privado e intangível de nossas vidas que nós combinamos o mais harmoniosamente uns com os outros.<sup>65</sup>

Sérgio Buarque, assim, é um perfeito kantiano ao mirar a subjetividade na eleição das obras: quanto mais a subjetividade da comunidade imaginada, no que ela comporta de frágil, privado e intangível, fosse valorizada, mais os membros dessa comunidade poderiam reconhecer-se membros de uma mesma comunidade. Luis Bueno divisa o diferencial de Sérgio Buarque como crítico literário já na “Introdução” de sua *História do romance de 30*,

---

<sup>61</sup> HOLANDA, 1996a, p. 326, destaques meus. “À margem da vida” [*Diário de Notícias* (RJ), 2 de março de 1941].

<sup>62</sup> CANDIDO, 2004a, p. 87-93, “Uma tentativa de renovação”, artigo recolhido originalmente em *Vários escritos*.

<sup>63</sup> Trata-se do artigo “Tema e técnica”. Cf. HOLANDA, 1996b, p. 207-211 [*Diário Carioca* (RJ), 28 de maio de 1950].

<sup>64</sup> Essa discussão será retomada no Capítulo 5.

<sup>65</sup> EAGLETON, 1993, p. 59.

ao discutir os pressupostos norteadores das histórias literárias escritas desde Sílvio Romero e José Veríssimo, quando alude *en passant* a um escrito de Sérgio Buarque acerca Lúcia Miguel Pereira, “Situação do romance”,<sup>66</sup> enaltecendo suas qualidades de crítico e historiador:

*Prosa de ficção* nasceu de um projeto falhado de história literária de autoria coletiva, do qual seria um dos volumes. A excelência do resultado alcançado por esse volume foi logo notada por um homem como Sérgio Buarque de Holanda, intelectual capaz de reunir as qualidades de crítico e historiador, que não hesitou em afirmar que se tratava do “melhor estudo de história literária que já se publicou no Brasil”. Parte do sucesso do livro pode ser atribuída ao fato de ele ter se detido em um período específico de nossas letras. Justamente por fazer parte de um projeto coletivo, Lúcia Miguel Pereira se debruçou sobre a virada do século, um período significativo de nossa historiografia literária, restringindo-se à *ficção* [...].<sup>67</sup>

Outro crítico a enfatizar a originalidade de Sérgio Buarque de Holanda foi o poeta João Cabral de Melo Neto. Ao discorrer sobre as demandas enfrentadas pela “geração de 45”, a que, de certa forma, João Cabral pertenceu, o poeta menciona, a dada altura, as críticas (no sentido rigoroso do termo) dirigidas ao grupo. Uma delas seria certa *tendência estetizante*, que Cabral defende. E prossegue:

Uma outra crítica dirigida aos poetas chamados de 45 por escritores de gerações anteriores, vem sendo formulada, mais inteligentemente que por qualquer outro crítico, pelo sr. Sérgio Buarque de Holanda e diz respeito ao que se poderia denominar uma preferência idealista nos poetas desse grupo; na seleção e tratamento da linguagem de sua poesia. Ou, como com mais clareza coloca o problema o sr. Buarque de Holanda, diz respeito à sua “aplicação, por vezes obsessiva... aos meios de expressão aparentemente próprios e exclusivos da poesia, em contraste com os da prosa”. Não há nenhuma dúvida – prossegue Cabral – de que esta tendência é o que há de mais oposto ao gosto, corrente entre os modernistas, pelo vocábulo prosaico ou pela imagem prosaica. E se compreende que assim acontecesse: a preocupação desses primeiros modernistas era criar uma nova poesia, e, se não lhes coube fazê-lo, é indiscutível que sentiram o problema e o formularam melhor do que ninguém.<sup>68</sup>

As quatro apreciações citadas sobre Sérgio Buarque de Holanda sugerem nele um crítico com percurso próprio, reduplicando o que ele mesmo buscava nas obras, ao apreender nas linhas de força do momento elementos nem sempre apreciados ou entrevistados pelos seus pares, conforme sugerem o título do artigo de Haroldo de Campos (da *crítica antecipadora*), a visada de Luis Bueno sobre o romance de traço psicologizante, a nota de João Cabral de Melo

---

<sup>66</sup> Cf. HOLANDA, 1996b, p.327-330 [*Diário Carioca* (RJ), 14 de janeiro de 1951].

<sup>67</sup> BUENO, 2006, p.12-13, destaque meu. Na palavra *ficção* pode ser encontrada uma das chaves do então interesse de Sérgio Buarque pelo trabalho de Lúcia Miguel Pereira, mas já se trata de uma forma mais elaborada, por parte do crítico, de abordagem da literatura romanesca.

<sup>68</sup> MELO NETO, 1998, p.81-82 [publicado originalmente no *Diário Carioca* (RJ), 1952].

Neto acerca do diálogo de Sérgio Buarque com a “geração de 45” e, por fim, a visada de Alcir Pécora sobre os estudos coloniais.

Todavia, sem prejuízo do mérito que essas apreciações descortinam no perfil intelectual de Sérgio Buarque, vale observar que focalizam momentos e interesses distintos de sua trajetória. Enquanto Luis Bueno focaliza a crítica de Sérgio Buarque voltada especificamente para o romance, cujas escolhas recaíam preferencialmente sobre representantes da dita vertente intimista, e que dominaram seus escritos dos anos de 1940, Alcir Pécora flagra seu interesse, em fins do mesmo decênio, pelos estudos coloniais. No primeiro caso, move Sérgio Buarque uma perspectiva de corte nitidamente romântico. No segundo, os estudos da literatura colonial levam-no a estabelecer limites a essa perspectiva. Assim, ao longo do decênio de 1940, Sérgio Buarque foi, em essência, um crítico de extração romântica, e a matriz romântica de sua abordagem se configura no próprio contexto do Modernismo, assim como a perspectiva da “compreensão” supra aventada, que se configura a partir de seu contato com a *sociologia compreensiva* na sua estada na Alemanha.

Na primeira fase da sua crítica, aqui compreendida como o período que vai de 1920 até aproximadamente 1928, quando Sérgio Buarque viaja para a Alemanha, não há, a rigor, método, embora haja uma série de noções fundantes que acompanharão o seu exercício crítico, como uma concepção do nacional que faz ecoar o “instinto de nacionalidade” machadiano, a perspectiva romântica já citada, a defesa da arte como expressão, o tom de debate intelectual e uma filosofia da linguagem que faz ressoar o pensamento de Nietzsche, embora seu contexto mais imediato seja o Surrealismo.

Alexandre Eulálio, em ensaio abrangente e obrigatório – intitulado “Antes de tudo um escritor” – analisa o estilo de Sérgio Buarque, que foi se construindo ao longo de uma trajetória múltipla, plural, tensionada muitas vezes pelo gosto polêmico e pela ironia que embasava a emissão dos juízos, onde o debate intelectual estava sempre presente no horizonte de enunciação.<sup>69</sup> Ilustra esse estilo, por exemplo, o modo com que Sérgio Buarque caracteriza, no ensaio “Missão e profissão” – escrito de 1948 que assinala o seu retorno às atividades regulares de crítico literário ao *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, depois de uma decantada ausência de seis anos, quando publicou apenas textos esparsos – o perfil intelectual de seus pares, procurando afastá-lo de si:

---

<sup>69</sup> Cf. EULÁLIO, 1987, p. 134-141. Neste ensaio o leitor poderá acompanhar o percurso – e um pouco do próprio perfil intelectual – de Sérgio Buarque de Holanda, bem ao estilo do próprio ensaísmo de *Raízes do Brasil*.

O próprio gosto desmedido da pura literatura, das “belas letras”, pareceu-me não raro participar de algum vício de nossa formação brasileira, que inábil para denunciar nos outros, tentei frequentemente contrariar em mim mesmo. Refiro-me naturalmente a esse *gosto que se detém nas aparências mais estritamente ornamentais da expressão e que tende a conferir aos seus portadores um prestígio estranho à esfera da vida intelectual e artística*. Fiados no poder mágico que a palavra escrita ou recitada ainda conserva em nossos ritos e cerimônias, e que será sempre de interesse para quem se proponha a pesquisar o complexo folclore dos civilizados, não falta os que veem no “talento”, no brilho da forma, na agudeza dos conceitos, na espontaneidade lírica ou declamatória, na facilidade vocabular, na boa cadência dos discursos, na força das imagens, na agilidade do espírito, na virtuosidade e na vivacidade da inteligência, na erudição decorativa, uma espécie de padrão superior da humanidade. Para estes a profissão de escritor – se assim se já se pode dizer entre nós – não constitui, em realidade, apenas uma profissão, mas também e sobretudo uma forma de patriciado.<sup>70</sup>

O trecho é riquíssimo em sugestões acerca dos modos de funcionamento da cultura brasileira. Essa perspectiva crítica em relação à cultura pode-se dizer que acompanhou Sérgio Buarque desde o início, não obstante o caráter hermético e erudito de alguns de seus escritos inaugurais (pautados pelo gosto da *citação* que o próprio Sérgio Buarque critica em seus pares neste escrito, mas não só nele).<sup>71</sup> Contrapondo-se a esse rol de vícios retóricos que levavam via de regra a uma escrita fácil e rutilante, mais adequada à oratória,<sup>72</sup> tem-se em Sérgio Buarque – especialmente à medida que se entranha com os pressupostos estéticos das vanguardas – a densidade do pensamento aliada a uma inquietação intelectual que desde cedo levou-o a desconfiar da linguagem. Todavia, é interessante observar que a alusão ao *gosto que se detém nas aparências mais estritamente ornamentais da expressão e que tende a conferir aos seus portadores um prestígio estranho à esfera da vida intelectual e artística* foi a marca registrada da cultura ornamental que timbrou a face brilhante e ostensiva da *belle époque*,<sup>73</sup> sob os influxos da qual Sérgio Buarque inicia sua vida intelectual. Então, o que Sérgio Buarque tenta contrariar em si mesmo em seus exercícios maduros da crítica literária é o próprio viés ornamental que marcou sua formação intelectual no Brasil da República Velha.

---

<sup>70</sup> HOLANDA, *Diário de Notícias*-RJ, 1948, 4.<sup>a</sup> secção, p. 1, destaques meus. Nos escritos compilados por Antonio Arnoni Prado, este trecho apresenta um pequeno problema de digitação, de forma que foi consultada, aqui, a versão original (Cf. HOLANDA, 1996b, p. 35-36).

<sup>71</sup> Nunca é demais lembrar que a crítica à cultura ornamental foi feita por todo o Modernismo, tornada célebre no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de Oswald de Andrade: “Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartolana Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.” (ANDRADE, 1990, p. 41).

<sup>72</sup> No poema modernista “Canção do Exílio” de Murilo Mendes, há estes versos lapidares: “A gente não pode dormir / com os oradores e os pernalongos.” (MENDES, 1995, p. 87).

<sup>73</sup> Fundamental a esse respeito é o estudo de Nicolau SEVCENKO (2003), *Literatura como missão*, que focaliza os impasses da criação no contexto da *belle époque* carioca.

Assim, sua primeira crítica vem marcada por um viés que se poderia definir como polêmico, em que à desconfiança em relação à linguagem associa-se um questionamento dos modos de pensar vigentes, que ganhará expressão nos confrontos com Tristão de Athayde e Graça Aranha – o primeiro por seu tomismo, o segundo por sua “filosofia” de cunho abstrato e universalizante. Aqui cumpre indicar o extenso ensaio de Francisco de Assis Barbosa, “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda”, que abrange a formação intelectual de Sérgio Buarque até a elaboração de *Raízes do Brasil*, entremeando-a à crônica histórica e literária.<sup>74</sup> O foco, além do próprio Sérgio Buarque, é o Modernismo e seus desdobramentos antes e depois da Revolução de 1930. As polêmicas e contendas ideológicas e literárias dos principais atores do movimento estão contempladas, no contexto de dissolução da “frente única” do Modernismo, de forma que o leitor interessado na crônica por vezes pitoresca do período sai bem informado. Uma versão menos extensa desse ensaio serve de “Introdução” à coletânea, organizada pelo próprio Francisco de Assis Barbosa, de alguns dos mais importantes textos de Sérgio Buarque produzidos nesses anos de formação, intitulada *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*.<sup>75</sup>

Assim, quanto a um método no início da trajetória crítica, vale recuperar uma exposição de Antonio Candido, sinalizando, na fase inicial dos anos de 1920, uma indefinição de rumos, pois o exercício crítico de Sérgio Buarque seria mais intermitente, ou, como ele mesmo vai se definir mais tarde, no citado “Missão e profissão”, um bissexto da crítica.<sup>76</sup> Afirma Candido:

[...] no começo da vida [...] o Sérgio é um homem de artigos salteados de jornal. [...] A partir de 1940, você nota que vai havendo uma certa convergência; não é mais um franco-atirador. Quando ele faz crítica no *Diário Carioca*, por exemplo, você já sente um peso de erudição literária que não havia nos artigos anteriores. Já é um homem profundamente versado nas correntes críticas modernas, alemã, inglesa, francesa, americana. Sobretudo no *new criticism* que cultivava muito nesse período. Por outro lado, já é um historiador que se realizou em *Raízes do Brasil*, em *Monções*.<sup>77</sup>

Certamente que há algum exagero na afirmação acerca dos *artigos salteados de jornal no começo da vida*. Sérgio Buarque passa a publicar no *Diário Carioca* somente a partir de 1950, ou seja, quando se define plenamente seu estilo maduro de fazer crítica literária.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> BARBOSA, 1988, p. 27-54.

<sup>75</sup> Cf. BARBOSA, 1989, p. 11-35.

<sup>76</sup> HOLANDA, 1996b, p.35.

<sup>77</sup> In: IGLÉSIAS, 1992, p. 115-116. Antonio Candido visa a confluência, ou convergência, entre o historiador e o crítico literário.

<sup>78</sup> Ao longo do decênio de 1940, Sérgio Buarque publica seus escritos de crítica literária principalmente no *Diário de Notícias* (RJ), com uma longa ausência entre 1941 e 1948, intervalo em

Antonio Candido tem em mira a confluência, ou *convergência*, entre o crítico e o historiador, ou, conforme ele mesmo diz, quando Sérgio Buarque foi *historiador da literatura*.<sup>79</sup> É uma perspectiva interessante, sem dúvida, que não precisa ser a deste estudo, haja vista que os *anos de formação* são fundamentais para a apreensão dos critérios que vão pautar muitas escolhas de Sérgio Buarque como crítico literário, inclusive com mais continuidade que rupturas, não obstante o crescente o interesse pelos estudos coloniais no final da década de 1940, quando se intensificam suas atividades como historiador.

A história literária, desde o início, esteve no horizonte das suas preocupações. E quando Sérgio Buarque se define como *bissexto da crítica*, no artigo “Missão e profissão”, há que se levar em conta também certa modéstia que, ao lado da verve polemista, pautou sua conduta intelectual. A esse respeito, cumpre referir um artigo de Robert Wegner, intitulado “Modéstia, perseverança e boemia: Sérgio Buarque de Holanda na Universidade”, em que o estudioso desenvolve, no contexto do ingresso de Sérgio Buarque na carreira universitária, o que chama de “[...] enigma: a grande produção historiográfica e de crítica literária de Sérgio Buarque aliada a características que mais parecem um empecilho ao seu exercício [...]”.<sup>80</sup> Uma versão ampliada deste estudo, intitulada “Latas de leite em pó e garrafas de uísque: um modernista na universidade”, foi publicada na ótima coletânea *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*.<sup>81</sup> Vale dizer: um perfil intelectual cuja multiplicidade mais parecia um convite à dispersão, que no entanto favorece-lhe na visão de largo espectro. Voltando ao artigo “Missão e profissão”:

Ao deixar a atividade regular de crítico literário, há mais de seis anos, eu não imaginava retomá-la algum dia. Preferi por muito tempo conservar-me o que fora sempre, um “bissexto” da crítica, sem mais obrigações ou responsabilidades do que escrever em horas vagas sobre livros que ocasionalmente me interessavam. E livros que, a bem dizer, pouco tinham a ver, em sua generalidade, com a literatura no sentido mais limitado e corrente da palavra.<sup>82</sup>

Sérgio Buarque estaria sinalizando a pluralidade de seus interesses intelectuais, mas o que vem em sequência no artigo “Missão e profissão” mostra que ele conhecia e dominava muito bem não só ofício da crítica literária como o meio intelectual em que ela então vicejava. Na altura de 1948, o artigo projeta um panorama excelente das tensões intelectuais que

---

que publica textos esparsos. Seu retorno, em 1948, é marcado justamente pelo artigo “Missão e profissão”.

<sup>79</sup> In: IGLÉSIAS, 1992, p. 115.

<sup>80</sup> WEGNER, 2002, p. 45.

<sup>81</sup> Cf. WEGNER, 2008, p. 481-501.

<sup>82</sup> HOLANDA, 1996b, p. 35.

atravessavam o país então, e Sérgio Buarque coloca claramente a crítica literária, ou qualquer outra atividade intelectual, como *profissão*, para concluir:

Ao retomar o ofício de crítico literário, são esses alguns dos sinais de transformação que julgo discernir em nosso horizonte intelectual. Transformação que pretenderei acompanhar daqui, não como profeta, mas como um monitor ou exortador, nem mesmo como um juiz sempre atento a leis rígidas e inflexíveis, mas antes como uma testemunha de boa-fé, empenhada em bem compreender e bem interpretar.<sup>83</sup>

Também ao retomar as atividades regulares de crítica literária em 1940, ao ser convidado a substituir Mário de Andrade em sua coluna no *Diário de Notícias*, Sérgio Buarque faz ponderações acerca do ofício da crítica literária, no artigo “Poesia e crítica”, quando assinala, dentro de uma visada de corte romântico, que o melhor crítico é o criador: “Convidado a substituí-lo, aceito ainda hesitante a proposta na expectativa, não sei se fundada, de que esta substituição seja apenas temporária e breve.”<sup>84</sup> Não se trata de falsa modéstia, mas antes de uma conduta que havia alterado a fundo certo exibicionismo de seus primeiros escritos. Sérgio Buarque, na medida em que, com o tempo, ganha consciência de seu papel como intelectual, modera fortemente atitudes que poderiam ser tomadas como presunção ou meros exercícios de erudição.

Entre 1920 e 1928, período focalizado neste capítulo, Sérgio Buarque se ensaia como crítico literário, escrevendo e publicando intensamente entre 1920 e 1926. Depois de uma longa ausência, Sérgio Buarque retorna à crítica regular em 1940, no *Diário de Notícias* carioca, para logo deixá-la em 1941 e retomá-la de 1948 a 1952, no mesmo *Diário de Notícias*, concomitantemente ao *Diário Carioca* e à *Folha da Manhã*. Entre 1953 e 1959 as contribuições tornam-se esparsas, concentrando-se no jornal *O Estado de S. Paulo*. É de notar que neste decênio Sérgio Buarque firma-se profissionalmente como historiador, assumindo a cadeira de História Geral da Civilização Brasileira na USP. Nesta quadra concentram-se seus escritos sobre literatura colonial.

O período de 1920-28, na crítica de Sérgio Buarque, é dominado pelo debate modernista – entre 1922 e 1926 concentra-se sua militância modernista na imprensa. Essa primeira crítica, apesar de seu caráter aparentemente assistemático e irregular, tem seu quê de cálculo: não por acaso, Sérgio Buarque estreia como crítico em *22 de abril* de 1920 com o ensaio

---

<sup>83</sup> HOLANDA, 1996b, p.40.

<sup>84</sup> HOLANDA, 1996a, p.275. “Poesia e crítica” [*Diário de Notícias* (RJ), 15 de setembro de 1940].

“Originalidade literária”, publicado no então prestigiado jornal *Correio Paulistano*.<sup>85</sup> A primeira crítica de Sérgio Buarque de Holanda é informada, assim, pelo desejo de modernização da literatura brasileira, e será pautada por um tom, via de regra, polêmico. O objetivo do capítulo seguinte é recuperar as principais linhas de força dessa crítica, para, em seguida, depreender suas linhas de continuidade.

---

<sup>85</sup> Francisco de Assis Barbosa relata isso com minúcias. Cf. BARBOSA, 1988, p. 30-31.

## II. DA BELLE ÉPOQUE AO MODERNISMO

Em estudo acadêmico de 2003, Marcus Vinicius Corrêa de Carvalho focaliza o perfil intelectual de Sérgio Buarque ao longo dos anos de 1920 e 30. Na especificação do que entende por intelectual, Marcus Vinicius instrumentaliza uma noção mediada pela leitura, escrita e difusão de textos, atividades concebidas como indissociáveis das práticas sociais da produção escrita. Ou seja, intelectual, nessa acepção, é aquele que domina os recursos necessários ao intercâmbio de ideias com seus pares, bem como à intervenção nos debates que poderiam ensejar transformações culturais. Basicamente, é a caracterização do intelectual brasileiro que vigorou até meados do século XX, salvo engano. No próprio ensaio aqui já citado de Sérgio Buarque, “Missão e profissão”, de 1948, a categoria do intelectual será discutida com propriedade, num contexto em que essa categoria começa a passar por transformações:

Não há dúvida que em nossos dias já se fala com muita insistência nas obrigações e responsabilidades dos intelectuais. A missão que a esses caberia não é um caminho cor-de-rosa e de ouro; ela impõe, ao contrário, deveres próprios e a que nenhum pode fugir sem grande perda de dignidade. Mas quem não percebe que tais “deveres” constituem simplesmente o reverso forçoso, inevitável, de outros tantos privilégios que só não se proclama com a mesma ênfase, porque isso não é verdadeiramente preciso, porque todos já os admitem tacitamente e de bom grado?<sup>86</sup>

A sombra do segundo pós-guerra ressoa nessas reflexões que respondem a um clamor geral sobre a dita *missão dos intelectuais*, algo que Sérgio Buarque tenta avaliar com cautela e moderação. Escrevendo um pouco antes, Antonio Candido vai dizer o mesmo: “Há um perigo enorme nessa história de ‘missão’ do intelectual. Em geral, acaba em exibicionismo publicitário e muito imoral automostração.”<sup>87</sup>

Referindo-se especificamente ao momento ideológico em que Sérgio Buarque começa a participar do debate de ideias, os anos de 1920, Marcus Vinicius vai definir Sérgio Buarque e seus pares como “[...] intelectuais que leem, escrevem e difundem textos sobre o nacional, o

---

<sup>86</sup> HOLANDA, 1996b, p. 36.

<sup>87</sup> CANDIDO, 2002, p. 245.

moderno e o popular no Brasil daqueles anos.”<sup>88</sup> O autor justifica esses elementos temáticos presentes na definição de intelectual dada a Sérgio Buarque e seus pares pela inserção coletiva em um amplo projeto de modernização cultural do país, que confluiria para a questão: “como interpretar a tradição brasileira, para projetar e intervir na formação de uma cultura nacional moderna?”<sup>89</sup> A trajetória intelectual de Sérgio Buarque de Holanda é tomada pelo autor como chave privilegiada para a apreensão dos debates em torno dessa questão.

Por essa visada, esses debates precedem o movimento modernista, embora este tenha sido seu principal catalisador. De fato, a leitura da crônica do período revela tal intensidade de debates, polêmicas, diálogos e discussões, que a busca das linhas de força do Modernismo necessariamente esbarra nos limites dessa crônica. Nesse percurso, um dos nexos identitários estabelecido pelo autor entre Sérgio Buarque e seus pares é o Romantismo, mais propriamente em duas acepções complementares:

Por um lado, o termo dirá de uma temática corrente no período, em uma referência à “escola” romântica brasileira, que mesmo considerada, muitas vezes, como parâmetro de expressão do sentimento nacional, era criticada pelo sentimentalismo exagerado e pela idealização da realidade brasileira. Num outro sentido, dirá de algo como *um ambiente de reflexão romântico*, que *informava a própria constituição dos parâmetros críticos para a literatura*, a sociedade e a formação nacional brasileira, a partir de influências, nem sempre conscientes e arbitradas, de vertentes do pensamento romântico francês e alemão.<sup>90</sup>

É nesse ponto que pretendo me deter, especificamente na segunda acepção. Comentando os ensaios inaugurais de Sérgio Buarque, Marcus Vinicius identifica uma espécie de valoração do elemento *subjetivo* que fundamentaria as escolhas temáticas, o viés ideológico e os critérios críticos instrumentalizados na apreciação das obras, produzidas aqui e alhures, estendendo o debate aos mais amplos domínios da cultura: esse elemento subjetivo, despertado pela leitura de determinadas obras e poetas, consubstanciaria, segundo o autor, “[...] o sentimento de participação numa comunidade nacional”<sup>91</sup>, permitindo “[...] a projeção de um indivíduo subjetivo no nível da comunidade amplificada da nação.”<sup>92</sup> Tratava-se, assim, de criar uma espécie de tecido de subjetividades irmanadas por um *ethos* comum, que ensinaria a arquitetura da nacionalidade brasileira.

---

<sup>88</sup> CARVALHO, 2003, p. 11.

<sup>89</sup> CARVALHO, 2003, p. 12.

<sup>90</sup> CARVALHO, 2003, p. 12, destaques meus.

<sup>91</sup> CARVALHO, 2003, p. 36.

<sup>92</sup> CARVALHO, 2003, p. 40.

No plano da crítica, essa orientação norteia-se pela valorização da *expressão* e pela recusa da *mimesis*. Isso é sugerido pelas escolhas do crítico. No enunciado que abre o artigo “A literatura nova de São Paulo”, publicado em agosto de 1922, Sérgio afirma que ela segue dois planos igualmente legítimos para a arte – um vertical e um horizontal, e justifica: “São estas aliás as duas eternas tendências universais da arte, tendências que raro se encontram sem a predominância de uma sobre a outra.”<sup>93</sup>

Os exemplos que o crítico fornece para cada uma das tendências permitem inferir que se trata ora de um predomínio do sujeito, ora do objeto no processo de criação, oposição que Sérgio Buarque vai traduzir em termos de clássico ou romântico, discussão aliás comum no debate modernista. Prudente de Moraes, neto, por exemplo, pouco tempo depois, em 1925, vai dedicar ao livro *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade, um ensaio publicado no terceiro número da revista *Estética*, que constitui uma ótima introdução à poesia de Mário de Andrade, na medida em que capta com acuidade tensões e contradições do próprio movimento modernista, em seus impasses estéticos, e que se refletiam na poesia de Mário.<sup>94</sup> Uma das falas de Prudente acerca da tensão entre sujeito e objeto, com a qual concorda o pensamento de Sérgio Buarque, é singular: “Não é a comoção produzida que interessa, segundo Mário de Andrade, é o poder que tem o objeto de produzir comoções.”<sup>95</sup>

Prudente de Moraes, informado então pelo Surrealismo e pelas novas teorias do inconsciente, entende que a orientação dada por Mário de Andrade a sua poesia estaria vinculada a uma necessidade de comunicação que poderia aproximá-la dos preceitos clássicos, enquanto para Prudente o Modernismo brasileiro seria um novo Romantismo, mais autêntico, em que a criação estaria subordinada à expressão: “Uma obra literária me interessa cada vez menos em si mesma do que como expressão sempre imperfeita de uma personalidade.”<sup>96</sup> E, mais adiante:

[...] em todas as épocas houve uma reacçãozinha *moderna*, generalizada pela primeira vez no romantismo, que começou a tentar uma arte mais verdadeira e mais humana. O modernismo actual pertence a essa corrente e se distingue do romantismo-escola porque êste substituíra o absoluto do objecto pelo absoluto do sujeito, no qual eram mantidas as mesmas falsas abstrações dos clássicos, ao passo que o modernismo reconhece a relatividade de ambos e transpõe o absoluto pro campo das relações entre êles. Por onde

---

<sup>93</sup> HOLANDA, 1996a, p. 152. “A literatura nova de São Paulo” [*O Mundo Literário* (RJ), 5 de agosto de 1922]. Esse escrito também foi publicado por Maria Eugênia Boaventura, na coletânea *22 por 22*, sob o título “Literatura nova de São Paulo” (Cf. HOLANDA, 2000, p. 145-147).

<sup>94</sup> MORAES, neto, 1974, p. 306-319.

<sup>95</sup> MORAES, neto, 1974, p. 314.

<sup>96</sup> MORAES, neto, 1974, p. 306-307.

se vê que o romantismo de 1830 foi um romantismo de fundo clássico e que só agora é que estamos tendo um verdadeiro romantismo. Assim, exprimir o objecto pela força de comoção latente que êle tem é uma atitude clássica, si bem que possa divergir do classicismo pela insubmissão do objecto a um esquema intelectual prefixado. Me parece que é precisamente essa a atitude do sr. Graça Aranha (objectivismo dinâmico, conformação com o real). Exprimir a relação entre sujeito e objecto é uma atitude romântica, si bem que possa ser divergente do romantismo propriamente dito na substituição da capacidade de comoção do sujeito pela própria comoção e, repito, na compreensão, que os românticos não podiam ter, de que a relatividade entre sujeito e objecto é recíproca e de que só é absoluto o que resulta dessa relatividade. Me parece que é esta a atitude característica dos modernos e especialmente a do próprio Mário de Andrade.<sup>97</sup>

Na apreciação de Prudente de Moraes, neto, além de avultar aquilo que inicialmente se denominou *ambiente de reflexão romântico*, percebe-se que a necessidade de afirmar a especificidade da poesia moderna esbarra numa dificuldade de apreciação do legado dos românticos, mesmo os brasileiros. Pois é mais do que sabido que a revolução romântica consistiu, justamente, em descolar as relações entre sujeito e objeto para o âmbito da própria relação, e não simplesmente numa relativização do sujeito, conforme será discutido no Capítulo 5. Percebe-se uma necessidade de diferenciação dos românticos, entrevistados por Prudente de Moraes segundo a pecha da hipertrofia do eu. Essa postura talvez se explique porque o grupo mais diretamente ligado ao Surrealismo precisava afirmar uma poética centrada no eu sem hipertrofiá-lo. A mesma primazia ao sujeito será concedida por Sérgio Buarque. Falando dos novos de São Paulo, no citado artigo “A literatura nova de São Paulo”, afirma:

Os nossos poetas modernos mais conhecidos filiam-se principalmente ao primeiro grupo [*vertical*]. Ribeiro Couto em seus versos inéditos fala por exemplo nos frequentadores de cinema do arrabalde fazendo-nos interessar por eles [...] Em Guilherme de Almeida essa tendência é tão acentuada que toda a sua obra consiste na *horizontalização* de noções naturalmente verticais. Trata-se portanto de um verdadeiro *tour de force* [...] O poeta das *Canções gregas* apontado em geral como um romântico é no fundo principalmente um clássico – o classicismo consistindo antes de tudo na concretização das noções abstratas, de outra maneira: na objetivação do subjetivo e na *horizontalização* do vertical.<sup>98</sup>

O artigo em questão, em seus torneios linguísticos, torna difícil para o leitor a apreensão da posição do crítico. A esse respeito, o próprio Sérgio Buarque, na apresentação que faz ao

---

<sup>97</sup> MORAES, neto, 1974, p. 316. As cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto, intensificadas no curto período da revista *Estética*, apresentam um debate caloroso acerca da questão. A maneira de certa forma prolixa com que Mário de Andrade se defende da crítica de Prudente de Moraes, no sentido de um predomínio do elemento clássico sobre o romântico em sua obra, dá bem a medida dos impasses entre crítica e criação e do próprio Modernismo, no que concerne às tensões entre sujeito e objeto no âmbito da criação (Cf. ANDRADE, 1985, p. 99-109).

<sup>98</sup> HOLANDA, 1996a, p. 152-153, destaques do autor.

seu livro *Tentativas de mitologia* (publicado no final da década 1970), dirá da difícil inteligibilidade de seus primeiros textos, e da busca de uma maior clareza nos rodapés de jornal:

Seja como for, o que eu consegui realizar, nessas tentativas de abordagem crítica, não me veio como um desafio do tempo ou como uma dádiva milagrosa. Veio de uma conquista gradual e alcançada largamente sobre um vício meu [...] que me fazia desenvolver meu raciocínio quase sempre como se falasse ou escrevesse só para mim, ignorante do interlocutor presente ou do leitor eventual. De onde as obscuridades frequentes em que tropeço ainda hoje, quando me ocorre passar os olhos sobre um dos meus antigos escritos, e que me espaçavam outrora, por mais que me advertissem vários amigos a respeito delas.<sup>99</sup>

Num parêntese, é preciso considerar a circunstância de que Sérgio Buarque, mudando-se de São Paulo para o Rio de Janeiro em 1921, torna-se, no ano seguinte, o representante carioca da *Klaxon*, intensificando, a partir de 1922, a divulgação dos “futuristas de São Paulo” naquela cidade. Nesse sentido, a eventual necessidade de acomodar diferentes expressões poéticas em um mesmo rótulo criaria impasses que resultariam num possível truncamento da linguagem. De toda forma, o argumento do trecho citado do artigo “A literatura nova de São Paulo” apresenta contradições. Pois se um escritor como Ribeiro Couto encerra em sua poesia um veio intimista, longe se encontra, no entanto, das experiências avançadas por Manuel Bandeira, sendo por esse prisma moderno, não necessariamente modernista. E Guilherme de Almeida, em seu estilo mais classicizante, encontra-se no oposto das realizações de ambos. Seja como for, Sérgio Buarque vai advertir logo em seguida, tomando partido do expressionismo:

Não confundir porém *horizontalismo* com realismo. É sabido que a memória, portanto o elemento subjetivo, influi muito mais na arte que a verdade simplesmente objetiva. [...] É em suma o que exprime o expressionista Kasimir Edschmid em síntese: “A verdade está aqui. Para que repeti-la?”<sup>100</sup>

Uma observação de Alfredo Bosi acerca da presença do futurismo nos arraiais modernistas diz desse impasse entre sujeito e objeto no plano da crítica e da criação na fase heroica do Modernismo:

O epíteto [*futurista*] é cômodo, a pregação de Marinetti a mais conhecida, e a crítica acadêmica ainda não sabe discernir a linha impressionista-cubista-abstracionista, que

---

<sup>99</sup> HOLANDA, 1979, p. 17.

<sup>100</sup> HOLANDA, 1996a, p. 153.

caminha para a *construção do objeto poético autônomo*, da linha primitivista-expressionista-surrealista, que significava, antes de mais nada, a *projeção de tensões inconscientes do sujeito*.<sup>101</sup>

Sérgio Buarque capta a tensão que marcava a produção estética de então, revelando afinidade com as tendências subjetivistas. Se o artigo em discussão encerra claramente uma visada expressionista, um dos textos seguintes, intitulado “O Expressionismo”, de setembro de 1922, desenvolve a sugestão que finalizara o ensaio anterior, repetindo inclusive a citação e o reproche ao realismo:

A tendência dos expressionistas para o irreal, o abstrato, o exótico resumiu-a Edschimid num simples epigrama: “O mundo está aqui, seria absurdo repeti-lo”. A literatura dos expressionistas está toda ela de acordo com essa teoria. Um crítico norte-americano recentemente declarava que o problema do drama do futuro é fugir ao realismo sem voltar as costas ao mundo.<sup>102</sup>

Vale dizer: na apreciação do crítico, mesmo quando o plano horizontal, ou do objeto, faz-se evidente, não se trataria em absoluto de uma concessão ao realismo, pois, conforme se depreende de sua posição, tudo estaria subordinado ao elemento subjetivo. Com esse critério, Sérgio Buarque passa a dispor de um instrumental que lhe permite avaliar Blaise Cendrars, Antônio de Alcântara Machado, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, sobretudo Manuel Bandeira, todos sintonizados nas vanguardas.

Tratava-se assim de uma recusa fortemente marcada às tendências estéticas em vigor até então, o que se pode inferir de sua avaliação do romance *História de João Crispim*, do esquecido Enéas Ferraz, escrita um pouco antes dos textos citados e apelando para o mesmo mote dos expressionistas. Sérgio Buarque inicia o ensaio fazendo uma apologia da imparcialidade, no sentido de que a apreciação de uma obra não seja pautada por motivos pré-estabelecidos, incidindo assim na liberdade de criação, já que a relação entre criação e crítica poderia estabelecer circuitos de dependência e reciprocidade:

Tenho para mim que o único critério possível para estudar um livro, ou um autor, ou uma época literária, é positivamente não se possuir critério algum, quer dizer, um critério único, fixo. Essa idéia opõe-se à da sujeição do autor, em geral, às regras preestabelecidas

---

<sup>101</sup> BOSI, 1994, p. 335-336. Em nota, Bosi afirma: “Não só a crítica acadêmica; também os modernistas da fase heroica baralhavam as duas linhas.” (Idem, p. 336). João Luiz Lafetá retoma essa tensão entre sujeito e objeto a propósito da poesia de Mário de Andrade em *Paulicéia desvairada*, que estaria se ressentindo de um paradoxo na representação do sujeito lírico, para o qual as vanguardas teriam oferecido duas direções principais, elaborando a tensão sujeito/objeto ora em formas construtivas e objetivas, ora em formas destrutivas e subjetivas. Cf. LAFETÁ, 1996, p. 59-60.

<sup>102</sup> HOLANDA, 1996a, p. 157. “O Expressionismo” [revista *Arte Nova* (RJ), setembro de 1922].

pelos críticos e por estes julgadas infalíveis e necessárias. É que o crítico na maioria dos casos e de um modo geral está naturalmente em posição inferior à do autor. Os zoilos, porém, não se conformam com isso, achando que os autores é que se devem amoldar a seus pontos de vista, geralmente estreitos, às suas idéias absurdas, aos seus preconceitos idiotas, às suas regrinhas, aos seus *parti-pris*, às suas burrices em suma... O dever de um crítico é emitir um juízo imparcial sem se preocupar com o fato da obra estar ou não de acordo com o seu modo de ver.<sup>103</sup>

Note-se no trecho uma busca de objetividade, mas ao mesmo tempo incidindo na armadilha da subjetividade, e que esbarra justamente numa impossibilidade, ao supor no crítico uma disponibilidade total à obra. Ao atacar, de forma pouco elegante, o que ele chama de zoilos, críticos que primariam pela parcialidade,<sup>104</sup> Sérgio Buarque defende uma postura crítica mais próxima da obra – e portando da criação – que do autor. É uma postura paradoxalmente arrogante, mas que recusa a arrogância, na medida em que o crítico não pode supor-se acima do autor, como Sérgio Buarque mesmo defende. Mas, ao mesmo tempo, percebe-se a busca, desesperada até, por um critério de objetividade na abordagem do fenômeno literário. Repetindo o trecho inicial da citação:

Tenho para mim que o único critério possível para estudar um livro, ou um autor, ou uma época literária, é positivamente não se possuir critério algum, quer dizer, um critério único, fixo. Essa idéia opõe-se à da sujeição do autor, em geral, às regras preestabelecidas pelos críticos e por estes julgadas infalíveis e necessárias.<sup>105</sup>

Não é possível imaginar uma crítica que não parta de um pressuposto. Na prolixidade ou no exagero de sua expressão, Sérgio Buarque parece querer sugerir uma recusa a critérios pré-estabelecidos que pudessem engessar a abordagem da obra. Trata-se, aparentemente, de diálogos truncados, visando pares brasileiros, mas ao mesmo tempo uma tentativa de delimitar um território onde ele, Sérgio Buarque de Holanda, estivesse à vontade para se movimentar, como a dizer que recusasse os dogmas que estariam, na sua ótica, impedindo que a crítica literária de fato florescesse. A recusa em questão, em princípio, é ao impressionismo crítico, mas há *um algo mais* aí, que só a crônica do período poderia elucidar (como a obra em análise é um relato realista, poderia se pensar, por exemplo, numa recusa à crítica acadêmica). O que Sérgio Buarque advoga para si é, em princípio, uma neutralidade e objetividade impossíveis. O testemunho de João Luiz Lafeté, acerca dos dilemas da conversão de Alceu

---

<sup>103</sup> HOLANDA, 1996a, p. 145. “Enéas Ferraz – *História de João Crispim*” [Rio-Jornal (RJ), 29 de março de 1922].

<sup>104</sup> O *Dicionário Houaiss* define *zoilo* como o “crítico que, em sua mordacidade, revela inveja, incompetência ou aversão pessoal injustificada”.

<sup>105</sup> HOLANDA, 1996a, p. 145.

Amoroso Lima, ocorrida no final do decênio (conversão em que Sérgio Buarque joga um papel importante), é elucidativo acerca das ilusões do objetivismo na crítica:

Um crítico que tem posição filosófica definida – especialmente se essa posição guarda traços de sectarismo e intransigência, como se atribui de forma geral ao catolicismo – não poderá ser imparcial. Modifica-se a *imagem*, criada durante os anos de atividade crítica anteriores à conversão, e diminui consideravelmente a influência exercida por seus juízos e opiniões, que se acredita agora estarem “viciados” pela ideologia assumida ao abraçar o catolicismo. Esse novo “juízo do crítico” repousa, de início, sobre uma concepção naturalmente inaceitável: a que enxerga, na adoção de uma posição filosófica totalizante, incompatibilidade com o exame justo e objetivo da literatura. Esse conceito, vindo certamente do impressionismo crítico, exige do examinador da obra uma disponibilidade utópica, como se qualquer juízo de valor ou qualquer opinião emitida sobre um livro não estivessem baseadas, de princípio, numa visão da literatura e numa visão do mundo.<sup>106</sup>

Nesse ponto vale observar que o próprio Sérgio Buarque, no contexto em que escreve o referido texto inflamado sobre o romance de Enéas Ferraz, advogando para si a necessidade de um percurso próprio (*não possuir critério algum, quer dizer, um critério único, fixo*) passava também por uma espécie de *conversão*, em que abandonava uma crítica digamos de extração mimético-naturalista, mas com forte erudição e um pendor ímpar para o comparativismo e a busca de influências, para mergulhar na crítica estética propriamente dita, informada pelas vanguardas, sem descurar de uma nota ideológica. De certa forma, apreender essa passagem, essa mudança de rumos é o que pretende este capítulo.<sup>107</sup>

Na complementação do enunciado transcrito, Sérgio Buarque reconhece a impossibilidade dessa total disponibilidade,<sup>108</sup> admitindo mesmo que um crítico seja doutrinário, para em seguida afirmar que não era doutrinário e nem crítico.<sup>109</sup> Mais uma vez os torneios linguísticos criam um truncamento da linguagem que compromete a clareza do raciocínio. Sérgio Buarque parece querer marcar distância em relação a um modelo de crítica

---

<sup>106</sup> LAFETÁ, 2000, p. 77-78.

<sup>107</sup> Mais tarde, no ensaio “Poesia e crítica” (1940), Sérgio retoma e aprofunda o mote da subordinação da crítica à criação, ao fazer uma defesa da inseparabilidade entre ambas, no sentido de que o melhor crítico seria o poeta, o que faz ressoar a idéia de que a crítica externa está em posição inferior à obra – uma posição em essência romântica.

<sup>108</sup> “Mas isto é *occamiano* demais” (HOLANDA, 1996a, p. 145, destaque meu). Em nota, Antonio Arnoni Prado informa que o termo “occamiano” estava praticamente ilegível na cópia disponível, tratando-se de possível referência à doutrina do pensador escolástico inglês Guilherme de Ockham (1300-1349), *occamismo* ou *ockhamismo*, segundo informa o dicionário *Houaiss*, caracterizada pela descrença nominalista na existência autônoma dos *universais*, e pela suposição de que é impossível demonstrar racionalmente as verdades da fé. São termos afins “nominalismo” e “terminismo”. Ou seja, Sérgio Buarque estaria sugerindo a impossibilidade de constituição de um ponto de vista autônomo, que toda crítica é partidária, em consonância com sua posição de desconfiança da linguagem e sua incursão pelo pensamento de Nietzsche.

<sup>109</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 145-146.

mais convencional, o colunismo literário, um *métier* então comum, que primava por certo diletantismo intelectual, conforme a caracterização dada por João Luiz Lafetá:

De fato, se havia àquela época (refiro-me à década de 20), entre a maioria dos escritores que comentavam os livros surgidos, qualquer intenção de *crítica*, esta ficava apenas na intenção. Antes de se fazer o exame crítico do texto ou mesmo das idéias de um autor, era preciso informar ao público de que tratava o livro, que tipo de pessoa era o autor, quais as suas opiniões e atitudes. A informação jornalística recai normalmente na paráfrase do livro examinado, nas digressões abundantes a propósito de qualquer assunto, e se transforma então em *noticiário*. De outro lado, pode recair afinal no mero exercício de estilo por parte do crítico, que na realidade está menos interessado em escrever sobre a obra que simplesmente em escrever. Nessa intransitividade do escrever o objeto desaparece e, nesse caso, a crítica se transforma em literatura, em *crônica*.<sup>110</sup>

Nenhum dos dois formatos frequentou as páginas de Sérgio Buarque de Holanda. Nem resenha nem exercício de estilo, a crítica que ele exerceu no período foi, fundamentalmente, de discussão estética, mas com um viés ideológico e a intenção deliberada de inserir-se no debate – com as decorrentes implicações ideológicas, conforme se verá –, alcançando, em seus pontos altos, a qualidade de um crítico como Tristão de Athayde. Por outro lado, há os escritos ligeiros, ligados à divulgação de obras e autores, caso dos artigos em análise, nos quais, porém, predomina a discussão estética, focada nas obras, em correntes estéticas ou na própria crítica, como no trecho anteriormente destacado.

Por outro lado, a defesa da imparcialidade na emissão dos juízos críticos seria um modo de contrabalançar a avaliação um tanto negativa que fez da obra em questão (o romance de Enéas Ferraz), visto que está se norteando por critérios estéticos de matriz expressionista. Assim, os motivos de opção estética terminam por se insinuar na apreciação, no sentido de uma recusa ao realismo, deixando à sombra a pretensão de imparcialidade:

Devo, porém, esclarecer que não me seduz o processo adotado por Ferraz na composição do romance. Acho o realismo uma maneira falha e destinada a desaparecer em pouco. Creio perfeitamente razoável a pergunta dos expressionistas alemães: a verdade está aqui: para que repeti-la? E. Ferraz é um artista confessado: adota ainda a teoria já batidíssima do romance experimental.<sup>111</sup>

Talvez por essa opção a conclusão do ensaio “Expressionismo” soe tão contundente: “Em síntese o movimento expressionista alemão [...] é uma das tendências mais poderosas e

---

<sup>110</sup> LAFETÁ, 2000, p. 44.

<sup>111</sup> HOLANDA, 1996a, p. 146. O restante da avaliação segue favorável à obra, com destaque inclusive para uma nota de melancolia: “No mais o A. não se contentou com esse estudo integral de um indivíduo, fez um romance profundo, de dor e de melancolia, embora a primeira impressão não seja essa” (Ibidem, p. 147).

legítimas da arte moderna.”<sup>112</sup> A recusa do realismo aparecerá bem caracterizada em outro escrito breve do mesmo período, “O futurismo paulista”, publicado em dezembro de 1921, a propósito da divulgação empreendida por Sérgio Buarque, no Rio de Janeiro, dos modernistas de São Paulo.<sup>113</sup> Ao fazer a defesa entusiasta dos novos de São Paulo, Sérgio emprega o epíteto modernista para qualificar a renovação das vanguardas, opondo-as à suposta esterilidade do século XIX:

Sob o ponto de vista artístico e sobretudo literário o século XIX, excetuados os últimos anos, os da reação simbolista, foi de uma esterilidade rara. A ilusão de seu fulgor durará enquanto durarem os *passadistas*, o que quer dizer em menos palavras que durará pouco.<sup>114</sup>

O crítico identifica a estética oitocentista ao romance de costumes, realista, conforme os exemplos que cita em apoio (Alexandre Dumas, Émile Zola), que em sua faceta naturalista facilmente assumiria um pendor moralista. Isso explicaria a opinião tão parcial sobre a produção romanesca do período, que na apreciação de muitos críticos constitui o apogeu do gênero. Entretanto, essa avaliação é informada pelo próprio ímpeto das vanguardas. A considerar o depoimento de Sérgio Buarque dado em 1952, por ocasião do trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna,<sup>115</sup> seu contato e aproximação com os futuristas de São Paulo se deu em 1921, no contexto em que escreveu o artigo em pauta. Nesse depoimento, Sérgio faz referência ao escrito breve publicado na *Fon-Fon* em dezembro do mesmo ano, acima citado, ao recordar os antecedentes da Semana:

É mais ou menos conhecida a crônica desses sucessos. Meu próprio depoimento pessoal, depoimento antes de espectador interessado, mas que não chegou a participar deles, nem sequer do maior, que foi justamente a Semana de Arte Moderna, quase nada lhe acrescentaria. O interesse pela literatura moderna viera-me principalmente das conversas com Guilherme de Almeida. Em seu escritório de advocacia, à rua Quinze, assisti mesmo à elaboração do projeto de capa de *Klaxon*, inspirado, por sua vez, na capa do poema de Blaise Cendrars – *La fin du monde racontée par l’Ange N.-D.* – que eu descobrira casualmente em uma livraria. Por esse tempo vim a travar relações com Menotti e, através deste, com Mário e com Oswald de Andrade. Uma consequência desses encontros foi certo artigo, sem dúvida bem canhestro, escrito com dezenove anos de idade, que, já de mudança para o Rio, publiquei em 1921 no *Fon-Fon* e de que só guardo lembrança do

---

<sup>112</sup> HOLANDA, 1996a, p. 158.

<sup>113</sup> HOLANDA, 1996a, p. 131-134. “O futurismo paulista” [*Fon-Fon* (RJ), 10 de dezembro de 1921].

<sup>114</sup> HOLANDA, 1996a, p. 131, destaque meu. O artigo foi publicado quando Sérgio Buarque estava de mudança para o Rio e assumiu na capital federal a incumbência de divulgar a nova arte dos futuristas da Paulicéia, o que incluía ser o representante carioca da revista *Klaxon*.

<sup>115</sup> A reprodução em livro desses escritos de 1952 sobre a Semana de Arte Moderna está esparsa e desorganizada.

título: *Futuristas da Paulicéia*. Outra consequência foi o ter sido escolhido para representante, no Rio de Janeiro, do mensário que seria o porta-voz da revolução modernista. Mas *Klaxon*, que teve seu aparecimento retardado por vários contratempos – um deles, a dificuldade de se encontrar tipografia disposta ou preparada para sua impressão – só viria a sair em maio de 22. Pertencem, assim, ao modernismo de depois da semana.<sup>116</sup>

Do depoimento de 1952, vale reter a afirmação: “O interesse pela literatura moderna viera-me principalmente das conversas com Guilherme de Almeida.”<sup>117</sup> Antes de seu contato com os futuristas de São Paulo, Sérgio Buarque não havia escrito textos demolidores sobre a literatura oitocentista. Muito pelo contrário. Em artigo publicado em setembro de 1920, ao resenhar em tom elogioso uma gramática então publicada, Sérgio Buarque dá mostras de conhecer bem o romance oitocentista europeu: “Entre os tipos dignos de figurar na longa galeria que nos deixaram Balzac, Flaubert e Eça de Queiroz, ficaria bem o antigo professor de gorrinho e palmatória.”<sup>118</sup>

Na compilação organizada por Antonio Arnoni Prado, que serve de base para esse estudo, há um lapso temporal entre março e setembro de 1921, quando então Sérgio Buarque teria ficado sem publicar artigos de crítica literária. O interessante a observar é que o retorno à publicação coincide com a entrada em cena, nos seus textos, da literatura moderna e de todo o jargão de “ismos” que a acompanhou. Vale a pena remontar essa cronologia. Os textos limítrofes desse período são, respectivamente, “A decadência do romance” (março de 1921) e “O gênio do século” (setembro de 1921).

O artigo “A decadência do romance” constitui um dos últimos acordes de passadismo no pensamento de Sérgio Buarque. Agrupado aos seus predecessores, sinaliza a predileção pelas tradições, o rechaço às mudanças e inovações. Nele o crítico, numa postura antiamericana comum à época, lamentava que a emergência do conto, associado à rapidez da imprensa e às exigências da vida moderna, estivesse destruindo o romance:

*Yankismo* em literatura!... Eis a última modalidade da lei do menor esforço aplicada às letras. Todo o mundo conhece as reviravoltas que tem dado a humanidade desde que a americanização do globo se vem tornando um fato incontestável. Em que pouca gente

---

<sup>116</sup> Artigo “Em torno da ‘Semana’”, *Diário Carioca* (RJ), 1952, p. 4. Acerca da escolha da capa de *Klaxon*, Sérgio Buarque reitera esse depoimento, na entrevista concedida a Maria Célia Leonel na década de 70: “Um dia, comprei *La fin du monde racontée par l’ange de Notre Dame* de Blaise Cendrars. Levei-o para o escritório que ficava na rua 15 de novembro, onde estavam o Guilherme e o Couto de Barros. Disse, então, o Guilherme: ‘Uma idéia para *Klaxon!*’, como a Aracy Amaral contou. Depois o Guilherme apresentou explicação diferente, mas foi isso.” (HOLANDA, 1984, p. 180).

<sup>117</sup> HOLANDA, 1952a, p. 4.

<sup>118</sup> HOLANDA, 1996a, p. 66. “Um livro útil” [*A Cigarra* (SP), 15 de setembro de 1920].

tem atentado, é na manifesta invasão, por esta nefasta avalanche de um terreno até há pouco tempo considerado imune: o das letras.<sup>119</sup>

É de notar que seus textos desse período têm um acentuado pendor cívico, bem ao gosto dos articulistas da *Revista do Brasil*, em que publicou o denso ensaio “Plágios e plagiários”.<sup>120</sup> No citado “A decadência do romance”, a americanização é vista não só como uma descaracterização do Brasil como da literatura, em que o jornal substituirá o livro; o repórter, ao *homem de letras*; a informação, à literatura de ideias; o conto, ao romance:

Uma de suas manifestações mais evidentes [do *yanquismo*] é o notável incremento que toma atualmente entre nós o conto leve e curto, com prejuízo do romance. Pode-se dizer que o conto é um produto do realismo, como o é do romantismo, o romance. [...] Desde que Guy de Maupassant meteu-se a virar as cabeças de nossos romancistas, estes apaixonaram-se de tal forma pelo conto que este em breve se tornará uma verdadeira praga.<sup>121</sup>

Errôneo na compreensão mas certo na apreensão da emergência do conto no cenário moderno, o juízo está bem longe das elucubrações e realizações de Edgar Allan Poe, por exemplo, que se encontram na gênese do conto moderno. Um dos fragmentos críticos de Poe, recolhidos em sua “Marginália”, faz uma defesa da concisão – em virtude do surgimento de novos meios de expressão e da própria mudança de ritmo da vida moderna – que vai de encontro à argumentação de Sérgio Buarque:

O progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século, mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De outro lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisas para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume, a espalhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí, também, nossa profusão de magazines.<sup>122</sup>

Não é difícil perceber, na defesa de Poe, suas concepções estéticas acerca do que seria o moderno: brevidade, condensação, concisão: *começa-se a preferir a artilharia ligeira às*

---

<sup>119</sup> HOLANDA, 1996a, p. 105. “A decadência do romance” [*A Cigarra* (SP), 15 de março de 1921].

<sup>120</sup> HOLANDA, 1996a, p. 116-130 [*Revista do Brasil* (SP), setembro de 1921].

<sup>121</sup> HOLANDA, 1996a, p. 105.

<sup>122</sup> POE, 2001, p. 989.

*grandes peças*. Nesse limiar do moderno, estão implicados os efeitos sobre a arte em decorrência das múltiplas e contraditórias transformações da modernidade.

É no mínimo problemático associar, como fez Sérgio Buarque no trecho citado, a emergência do conto moderno ao empobrecimento da forma literária, ao ter em mira o jornal como veículo. Walnice Nogueira Galvão, num dos ensaios dedicados ao moderno conto brasileiro enfeixados na coletânea *O livro do seminário*, também incide na tríade, ao situar o jornal como um meio de empobrecimento estético-formal do conto, no contexto de emergência do gênero, em que a indústria cultural dá seus primeiros passos. A autora diferencia o *conto de enredo* do *conto de atmosfera*, associando o primeiro ao realismo tardio e ao naturalismo e o segundo ao simbolismo. Segundo a autora, o conto de enredo, com unicidade de situação, desfecho determinante, efeitos cuidadosamente preparados e curta extensão, privilegiaria o conteúdo em detrimento da forma, adaptando-se mais facilmente ao veículo do jornal: “O *conto de atmosfera* parece ter um tratamento artístico mais atento, embora, quando de seu surgimento, o *conto enquanto anedota* ou *conto de enredo* também fosse artístico, inovador e até moderno.”<sup>123</sup>

Esse argumento parece desconsiderar o fato de que as próprias vanguardas artísticas tenderam a assimilar os novos meios de expressão, inclusive o jornal. De qualquer forma, o conto no Brasil, impulsionado pelo movimento modernista, pôde alcançar um elevado apuro formal.<sup>124</sup> Tanto Walnice Nogueira Galvão quanto Sérgio Buarque incidem no argumento do conto associado ao realismo e à veiculação em jornal, com a diferença de que Sérgio Buarque falava no calor da hora e com os exemplos que tinha à mão, enquanto a estudiosa privilegia um tipo de conto em detrimento do outro, num argumento similar ao desenvolvido por Luiz Costa Lima em ensaio da mesma coletânea.<sup>125</sup> O ensaio de Fábio Lucas, o mais abrangente dos três dedicados ao conto na coletânea, se detém em mostrar, numa abordagem diacrônica bem situada, a evolução do gênero no Brasil, entremeada a considerações teóricas que ressaltam a sua modernidade. Esse aspecto é o primeiro a ser ressaltado pelo autor: “O gênero

---

<sup>123</sup> GALVÃO, 1983, p. 170, destaques da autora.

<sup>124</sup> É o que destaca Alfredo Bosi na apresentação que faz à coletânea por ele organizada, *O conto brasileiro contemporâneo*, que pretende ser representativa das diversas tendências que o gênero assumiu após o Modernismo: “Quando se passa das vertentes temáticas às conquistas formais do conto brasileiro de hoje, vê-se que não se deu em vão a intensa experiência estética que foi o Modernismo.” (BOSI, 1975, p. 14).

<sup>125</sup> Cf. COSTA LIMA, 1983, p. 175-189.

*conto* constitui um dos que mais se adequaram às exigências da vida moderna. Trata-se de narrativa que acompanhou a evolução da imprensa e das publicações periódicas.”<sup>126</sup>

No artigo de Sérgio Buarque, o conto é associado negativamente à fluidez da imprensa e à pressa da vida moderna, que deixaria o leitor sem tempo para leituras de maior fôlego. Não lhe ocorre, porém, fazer restrição ao realismo-naturalismo:

Já os Zola de hoje não mais podem dizer que o romance tornou-se a *ferramenta do século, a grande investigação sobre o homem*, como diziam vinte anos atrás. É que tomado em sentido geral de literatura amena, ele é menos um espelho da sociedade contemporânea que uma narração inverídica em que o autor procura fazer ressaltar o entreccho. [...] É necessário pois impedir entre nós a queda do romance, que fez a glória da literatura do século passado.<sup>127</sup>

Retomando a argumentação de Sérgio Buarque nessa fase inicial, observa-se que, ao contrário do que dirá nos escritos da fase futurista, o romance oitocentista é enaltecido – *fez a glória da literatura do século passado* –, e o realismo, no sentido lato de *espelho da sociedade*, é acatado, rejeitando-se as narrações inverídicas que poderiam representar um empobrecimento da forma romanesca. Assim, o pensamento de Sérgio Buarque nesses primeiros escritos, anteriores ao seu contato com os modernistas de São Paulo, revela certo pendor para o conservadorismo, para a afirmação das tradições. Interessa mais a permanência que a mudança. A idéia de *decadência* do romance dá bem a medida dessa posição.

Assim, no artigo “A cidade verde”, de outubro de 1920, um pouco anterior ao artigo “A decadência do romance”, aparecerá a preocupação com o fim das tradições, pela substituição de uma “estética do verde” na cidade do Rio de Janeiro pelos arranha-céus americanos. Há uma curiosa associação entre arte e natureza neste escrito, de nítida inspiração *art nouveau*, com remanescentes românticos, em que o ideal de beleza vem da natureza:

O ideal estético de John Ruskin é, aos olhos dos contemporâneos, uma utopia irrealizável. A ele opõe-se formidando e gigantesco o *struggle for life* norte-americano. No Brasil, já se vê, é este o que maiores probabilidades apresenta para vencer [...] O utilitarismo, entretanto, faz facilmente aliança com o *far niente* nacional ainda que em desproveito do país. É o que fatalmente se dará no Brasil. Já se nota certa tendência em nossos optimates para dar cabo do que temos de mais precioso – as tradições.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> LUCAS, 1983, p. 105.

<sup>127</sup> HOLANDA, 1996a, p. 106, destaques do autor.

<sup>128</sup> HOLANDA, 1996a, p. 69. “A cidade verde” [A *Cigarra* (SP), 15 de outubro de 1920].

As concepções estéticas de John Ruskin, misto de crítico e sociólogo de extração romântica,<sup>129</sup> vão servir para dar fecho ao artigo: “Ao menos não caiba aos brasileiros a acusação feita pelo sumo pontífice da religião da Beleza aos contemporâneos: ‘Sim, desprezastes a natureza, desprezastes todas as sensações santas e profundas de seus espetáculos.’”<sup>130</sup>

Como se sabe, o estilo *art nouveau*, com seu requinte arquitetônico, paisagístico e estilístico, valorizando o ornamento, foi o que mais fundamente marcou a *belle époque*.<sup>131</sup> Assim, antes de entrar em contato com o furor vanguardista, Sérgio Buarque valorizava justamente a literatura “sorriso da sociedade” que tanto incomodava nossos pré-modernistas mais atilados.<sup>132</sup> Subjaz ao argumento principal do artigo citado um saudosismo pela monarquia, ao encontro da visão moralista de recusa aos influxos da mudança. Esse saudosismo aparece, por exemplo, no ensaio “Ariel”, publicado na *Revista do Brasil* em maio de 1920, norteado por determinismos naturalistas de meio e raça e timbrado por um antiamericanismo que se coaduna, por outro lado, com uma incomum consciência latino-americana, que vai aparecer na defesa entusiástica de dois intelectuais do mundo hispânico, Vargas Vila<sup>133</sup> e Santos Chocano<sup>134</sup>. Lemos em “Ariel”:

É caso digno de nota que quando uma nação, atraída pela grandeza ou pelos progressos de outra pertencente a raça diversa da sua, é levada a imitar sem peias seus traços característicos e nacionais, procura especialmente as qualidades nocivas e as menos compatíveis com sua índole. [...] Assim está se dando em toda a América Latina com relação à *cultura* dos Estados Unidos. No Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de nenhuma nação. É, pois, o único traço característico que já se pode perceber nessa sociedade em formação que se chama: o povo brasileiro.<sup>135</sup>

Nesse aspecto, cumpre frisar a visada de João Kennedy Eugênio, em parte afim ao que aqui se assinala. João Kennedy começa por observar algo que não é novidade entre os estudiosos da obra de Sérgio Buarque: sua rejeição pelos textos iniciais, embora a visada de João Kennedy peque por certa simplificação redutora:

---

<sup>129</sup> Cf. WELLEK, 1971, p. 139-150.

<sup>130</sup> HOLANDA, 1996a, p. 71.

<sup>131</sup> Cf. PAES, 1995, p. 64-80.

<sup>132</sup> Cf. SEVCENKO, 2003, especialmente os capítulos dedicados a Lima Barreto.

<sup>133</sup> HOLANDA, 1996a, p. 47-53. “Vargas Vila” [*Correio Paulistano* (SP), 4 de junho de 1920].

<sup>134</sup> HOLANDA, 1996a, p. 54-56. “Santos Chocano” [*A Cigarra* (SP), em junho de 1920].

<sup>135</sup> HOLANDA, 1996a, p. 42, destaque do autor. “Ariel” [*Revista do Brasil* (SP), maio de 1920].

A produção intelectual do jovem Sérgio tem sido dividida *implicitamente* em duas partes: a modernista e a anterior a 1922, cuja memória é recalçada. O testemunho de um amigo íntimo sugere a participação do próprio historiador paulista nessa operação de recalque: “Sérgio procurava sempre evitar que se falasse em publicar os artigos de iniciação” [...] Por esse motivo, quando Leonardo Arroyo reproduziu, na *Revista do Arquivo Municipal*, diversas crônicas de Sérgio, publicadas originalmente em 1923, n.º *O Mundo Literário*, “essa exumação arqueológica desagradou a Sérgio, com surpresa de Arroyo”.<sup>136</sup>

É claro que essa *exumação arqueológica* dos primeiros escritos tem potencial para desagradar qualquer pessoa que escreva, pois o próprio processo da escrita leva a um amadurecimento que faz, via de regra, renegar os escritos mais antigos. A questão é que, uma vez que uma obra caía em domínio público, algo em geral só plenamente factível após a morte do autor, dificilmente ela não será devassada. O que não procede muito na argumentação de João Kennedy é a alusão a uma norma *implícita* de separação dos escritos em dois grupos: os estudiosos, em especial após a compilação de Antonio Arnoni Prado, têm se debruçado sobre esses escritos e feito seus mapeamentos. Não há recalque ou tentativa de ater-se a *uma imagem quase marmórea conferida pela condição de totem da tribo*,<sup>137</sup> pelo menos entre os pesquisadores e os textos disponíveis para consulta e estudo. Há exegeses orientadas por diferentes perspectivas, o que basta. Naturalmente a devassa se faz contrária, por princípio, à memória do próprio autor, que tentava preservar seus primeiros escritos de publicidade. Mas isso seria uma questão para o domínio da ética, não do campo ideológico. Neste, não há qualquer prejuízo em admitir que Sérgio Buarque teve pendores monarquistas, revelava preconceitos raciais e assumia uma postura extremamente arrogante em seus primeiros escritos: isso só mostra o quão benéfica foi sua incursão pela arte moderna.

Dito isso, cumpre observar que João Kennedy pressupõe uma continuidade entre esses dois conjuntos de escritos, cujo marco seria 1922, que não resiste a uma análise mais detida.<sup>138</sup> Há uma flagrante inflexão ou mudança de rumos em 1921 (o que é perfeitamente identificável, conforme já se anunciou aqui), e talvez fosse isso o que tanto horrorizasse Sérgio Buarque quando se ventilava sobre a publicação de seus primeiros escritos. Vejamos.

Além de afim ao ensaio “Originalidade literária”, o ensaio “Ariel” apresenta um elemento que será retomado adiante por Sérgio Buarque, porém de forma matizada no que concerne às concepções de raça e meio: a idéia de que macaquear o que é estrangeiro impede a formação de um caráter próprio:

---

<sup>136</sup> EUGÊNIO, 2008, p. 426. Os trechos citados são de BARBOSA, 1989, p. 12.

<sup>137</sup> EUGÊNIO, 2008, p. 425.

<sup>138</sup> Cf. EUGÊNIO, 2008, p. 426-427.

O nosso caminho a seguir deverá ser o mais conforme o nosso temperamento. Não possuímos a atividade, a disposição a certos trabalhos, de modo tão acentuado, como os habitantes das terras frias. O utilitarismo *yankee* não se coaduna absolutamente com a índole do povo brasileiro.<sup>139</sup>

Parece mesmo que Sérgio Buarque leu Madame de Staël (não importa se a partir de comentaristas) e sua teoria da cultura em consonância com o clima.<sup>140</sup> Aliás não só dela, como mostra a epígrafe de Rubem Fonseca na abertura desse estudo, discutindo a possibilidade de uma civilização nos trópicos. É de notar que o forte componente de determinismo naturalista que permeia esse escrito de matriz sociológica impregna os escritos iniciais de crítica literária do autor.

Retomando o artigo “A cidade verde”, não se trata, como no pensamento de Ruskin, de qualquer preocupação de ordem social: o olhar é guiado tão-somente pela preocupação com o Belo, como se o próprio meio pudesse espelhar os ideais elevados da arte. Essa vinculação da arte ao deleite, cujas matrizes podem ser facilmente localizadas na voga do estilo *art nouveau*, enseja o pequeno artigo “O pantum”, de novembro de 1920, que mostra a apropriação, entre diversos poetas oitocentistas, de Baudelaire a Bilac, de uma forma fixa oriental, o pantum malaio.<sup>141</sup> O apreço pela forma vem associado ao gosto pelo primitivo, eleito como fonte privilegiada de acesso ao poético.

O artigo apresenta uma complexidade maior, quando não pelas variadas citações de criadores e críticos europeus. Do emaranhado de citações – que denuncia por outro lado o gosto retórico do período – emerge o *quase-axioma* da arte de Velázquez como *um gesto útil e sempre belo*.<sup>142</sup> Embora os povos primitivos não pudessem ter tido uma intuição estética tão elevada – prossegue Sérgio –, as suas manifestações no terreno das artes parecem sugerir convicção similar, o que os tornaria fonte para os criadores modernos, já que a sinceridade seria uma condição indispensável para a criação:

---

<sup>139</sup> HOLANDA, 1996a, p.44.

<sup>140</sup> Cf. ZILBERMAN, 1999, p.113-115.

<sup>141</sup> O *Dicionário de termos literários* assim define o pantum: “Originário da Malásia, onde consiste numa organização estrófica empregada nas canções nativas, entrou nas literaturas ocidentais por intermédio da França, aonde chegou no século XIX [...] ganhou a atenção dos poetas franceses oitocentistas, as mais das vezes interessados em experiências formais, como Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire e outros. Na Inglaterra cultivaram-no Austin Dobson, Brander Matthews e outros, e entre nós, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e outros. O pantum contém uma sequência ilimitada de ‘quadras encadeadas pela repetição de versos, dois a dois’, de maneira que o ‘segundo e o quarto versos de cada estrofe formarão o primeiro e o terceiro da estrofe seguinte, finalizando o poema com o mesmo verso que o iniciou’ (Carmo 1919: 242) [...] O metro mais frequentemente usado é o redondilho maior, ou septissílabo.” (Cf. MOISÉS, s/d, p. 336.)

<sup>142</sup> HOLANDA, 1996a, p. 72. “O pantum” [A *Cigarra* (SP), 1º de novembro de 1920].

Urge pois recorrerem os artistas de quando em vez aos *primitivos*, se desejarem em suas obras a sinceridade, condição indispensável para o bom êxito das mesmas, tanto que disse Tolstoi: “Eu conheço três regras de arte: a primeira é a sinceridade, a segunda, a sinceridade e a terceira, a sinceridade”. [...] A explicação lógica desse fato está em que, afastando-se menos das origens do homem, o artista *primitivo* se aproxima mais da natureza do mesmo.<sup>143</sup>

Embora se possa vislumbrar nessa defesa do primitivo um prenúncio das vanguardas – como é o caso de alguns críticos e poetas de que se vale Sérgio Buarque na construção de seu raciocínio – o mais evidente é a matriz *art nouveau* de busca de um ideal estético em que o belo emerge das mais puras fontes da natureza. Subjaz ao raciocínio uma concepção de arte repousante, avessa às transformações, que sirva mais ao deleite que à reflexão. Todo o trecho seguinte é uma defesa dessa arte requintada:

Quem ainda não se assegurou desse fato, comparando a sensação experimentada com a leitura da poesia simples e primitiva de Catulo da Paixão Cearense ou, por exemplo, a deixada pelo “Delenda Carthago”, de Bilac? Quem não guarda consigo a impressão inalienável de doçura e candidez que deixam no íntimo de quem lê os versos de “Meu Sertão”, do “Sertão em Flor”, da surpresa, do encantamento, da comoção que ficam de suas estrofes? Para muitos ela será mais nacional e nisso, afirmam, está seu mérito. Para quem conhece e compreende a verdadeira função da Poesia, será mais humana.<sup>144</sup>

Estamos assim nos antípodas da poesia moderna, não obstante Sérgio Buarque citar Baudelaire, em cuja poética dissonante se encontram os fundamentos dessa mesma poesia. Baudelaire é citado por Sérgio Buarque como um dos poetas que se apropriou do *pantum malaio*, no poema “Lesbos”.<sup>145</sup> Ao aludir à “verdadeira função da Poesia”, com inicial maiúscula, torna-se evidente o viés de idealismo. Uma poesia que conjuga inspiração à forma elaborada, atendendo aos ideais de beleza e de educação do homem – uma poesia romântica de segunda ordem, esmaecida, que foi aquela cultivada pela *belle époque*. O artigo “O pantum”, assim, está a par de “A cidade verde”, ao fazer confluir, na arte, natureza, beleza, técnica e utilidade.

Trata-se de um desdobramento – ou diluição – dos pressupostos estéticos do Romantismo em um naturalismo imagístico, próprio do período anterior ao Modernismo, buscando uma arte repousante, sem contradições do sujeito lírico, vinculada a um ideal externo, em que, conforme formulação de José Murilo de Carvalho, “[...] o belo se subordina

---

<sup>143</sup> HOLANDA, 1996a, p. 72-73, destaques do autor.

<sup>144</sup> HOLANDA, 1996a, p. 73.

<sup>145</sup> Cf. BAUDELAIRE, 2006, p. 466-473.

a uma noção de verdade e se põe a serviço do bem.”<sup>146</sup> Há, assim, no raciocínio de Sérgio Buarque, uma aspiração ao Belo, mas um Belo domesticado, tornado útil. Ao contrário, o fundo romântico que norteará a *reação simbolista* – na expressão do próprio Sérgio Buarque no artigo “O futurismo paulista” –, assenta-se na ironia e na reflexão criadora:

Todo o conhecimento, como defende o Romantismo, contém uma ironia secreta ou uma contradição incipiente: ele deve, ao mesmo tempo, controlar o seu objeto e contemplá-lo como Outro, reconhecer nele uma autonomia que ele simultaneamente subverte.<sup>147</sup>

Assim, ao não privilegiar o componente irônico, recaindo apenas no aspecto emotivo, sentimental, que traduz por sinceridade, o crítico dá mostras, inicialmente, de comungar dos preceitos estéticos da *belle époque*, acomodados ao gosto acadêmico. Nesse sentido, compreende-se seu elogio à prosa e poesia neoparnasiana de Amadeu Amaral, no artigo “Letras floridas” – e haverá algo mais *art nouveau* que a alusão a flores? –, publicado em agosto de 1920, entremeado de laivos de civismo, em que o elogio da reiteração de imagens da natureza na prosa bem assentada do autor dá mostras de um gosto que tende ao acadêmico:

*Letras floridas* [...] denuncia certas vezes o poeta de *Espumas*. Um exemplo? Leia-se a palestra que intitulou “A cigarra e a formiga” e que melhor se poderia chamar “O elogio da cigarra”. Não negando o seu temperamento de poeta [...] soube o A., com extraordinário atilamento e habilidade, defender a cigarra sem desfazer ao mesmo tempo a moralidade da fábula. Muitos dos leitores que conhecem as obras poéticas do A. terão naturalmente notado a predileção por ele votada às árvores. Se não, abra *Espumas*, seu último livro de poesias, e encontrará por toda parte essa predileção.<sup>148</sup>

O trecho condensa – na expressão *letras floridas* – a concepção de literatura como “sorriso da sociedade” que marcou a *belle époque* e contra a qual se voltou o movimento modernista.<sup>149</sup> Esse mesmo tom leve e desprezioso vai marcar outro artigo da mesma época, publicado em julho de 1920, “Um centenário”, elogiando a iniciativa da Academia Brasileira de Letras de celebrar o centenário de nascimento de Joaquim Manuel de Macedo, visto como o “verdadeiro fundador do romance nacional”:

---

<sup>146</sup> CARVALHO, 1990, p. 132.

<sup>147</sup> EAGLETON, 1993, p. 58. Cf. também MELO e SOUZA, 2005, p. 130: “O conceito de ironia romântica se impõe como princípio de construção da obra de arte que congrega em si mesma a linguagem do entusiasmo e a metalinguagem da reflexão crítica. A ironia sem o entusiasmo é forma retórica vazia, e o entusiasmo sem ironia é ingenuidade pura.”

<sup>148</sup> HOLANDA, 1996a, p. 61. “Letras floridas” [A *Cigarra* (SP), agosto de 1920].

<sup>149</sup> Cf. BOSI, 1973, p. 87; BOSI, 2006, p. 322.

Enquanto os poetas lastimavam-se sendo na realidade felizes e diziam-se traídos quando as amantes mais morriam por eles, o autor da *Moreninha*, obedecendo a um temperamento jovial e representando mais naturalmente a índole de seus compatriotas de então, fez predominar em sua obra a nota alegre.<sup>150</sup>

Essa suposição de uma continuidade entre obra e vida, que vem a par da noção de sinceridade, ofusca muito do que poderia ser uma compreensão do processo criativo, não só dos poetas românticos como dos contemporâneos, nesses exercícios inaugurais de crítica literária. A mudança se faz evidente quando se coteja essa posição com aquela do escrito “A literatura nova de São Paulo”, de agosto de 1922. A propósito da poesia de Guilherme de Almeida, Sérgio afirma:

A atitude lírico-romântica de Guilherme de Almeida é meramente artificial, portanto insincera. Isso não é um reproche que lhe dirijo, ao contrário, é um elogio, porquanto a base da verdadeira obra de arte consiste em torcer a direção natural do artista. A *sinceridade* no sentido em que geralmente é compreendida é um vocábulo que devia ser abolido crítica literária.<sup>151</sup>

De fato, não só o Modernismo aboliu de vez a noção de sinceridade da crítica como do próprio processo de criação, embora a prerrogativa de tal atitude não lhe pertença. Isso não impediu que Sérgio Buarque encontrasse problemas para avaliar, daí por diante, a poesia de Guilherme de Almeida, por não entendê-la como moderna. A isso se retornará mais adiante.

Por outro lado, esse escrito, embora imbuído do mais puro espírito modernista, continua a trair uma concepção essencialista de arte, ao colocar os ditos planos “horizontal” e “vertical” como “as duas eternas tendências universais da arte”.<sup>152</sup> Seriam antes tendências modernas da arte, constituídas a partir da descoberta romântica do caráter dual do eu criador, que se cinde em eu-sujeito e eu-objeto.<sup>153</sup> Assim, o denso ensaio “Os poetas e a felicidade”, publicado em três partes, entre dezembro de 1920 e fevereiro de 1921 na revista *A Cigarra*, revela uma avaliação problemática do movimento simbolista brasileiro, similar à que fizera no artigo sobre Macedo com os poetas românticos, ao supor na obra deles a afetação de uma falsa infelicidade.

Todavia, antes de abordar este ensaio, cumpre comentar o denso estudo que o precede, publicado no jornal *Correio Paulistano* entre novembro e dezembro de 1920 e que se segue à

---

<sup>150</sup> HOLANDA, 1996a, p. 59. “Um centenário” [*A Cigarra* (SP), julho de 1920].

<sup>151</sup> HOLANDA, 1996a, p. 153, destaque do autor. “A literatura nova de São Paulo” [*O Mundo Literário* (RJ), 5 de agosto de 1922].

<sup>152</sup> HOLANDA, 1996a, p. 152.

<sup>153</sup> Isso é discutido, por exemplo, por Ronaldo de MELO e SOUZA (2005, p. 139).

publicação do artigo sobre o pantum malaio, analisando a tradução do *Fausto* de Goethe empreendida por Gustavo Barroso.<sup>154</sup> O ensaio vem com a dedicatória “Ao *Fausto* Penteadado”. Podemos observar, em princípio, uma transição para os preceitos estéticos do romantismo. Se até então Sérgio Buarque vinha, grosso modo, lendo a literatura oitocentista européia com os olhos postos no belo útil, observa-se, a partir de então, uma problematização maior do fenômeno estético.

Ocorre um indiscutível salto de qualidade no ensaio sobre a tradução de *O Fausto*, em relação ao conjunto de escritos anteriores. O ensaio não se detém apenas em questões de tradução, as quais discute com acuidade notável. São deste escrito as primeiras referências ao romantismo alemão, com alusões a Schiller, Schlegel, Novalis e Mme. de Staël, entre outros. Ao citar um estudioso da literatura alemã, Émile Grucker, Sérgio Buarque revela sua incursão pelos domínios da Estética. Vale a pena transcrever a citação, pelo que revela do caráter revolucionário do grupo romântico de Iena: “Os escritores mais originais, os criadores [...] são, ao mesmo tempo, pensadores, filósofos, estetas profundamente versados na história e na ciência literária, tendo por muito tempo meditado sobre o problema do Belo, tendo cada qual a sua doutrina, que expõem e que defendem...”<sup>155</sup> Essas doutrinas – prossegue Sérgio Buarque em sua recensão do crítico francês – não são formuladas de forma independente das criações, mas antes as integram, num amálgama de criação e reflexão.

Ao discutir o tema do *Fausto*, Sérgio Buarque incide na questão da busca da felicidade, entrevedo a dialética romântica entre finitude e infinitude – a própria preferência pela discussão temática é uma das marcas do crítico nesses escritos inaugurais. Dentro de uma perspectiva comparatista, que adota desde o início, estende a comparação aos poetas brasileiros, assumindo, como em outros escritos do período, uma concepção essencialista da arte, ao mesmo tempo em que envereda pela crítica temática:

Em Goethe, como em Marlowe, o personagem principal da tragédia é Mefistófeles; naquele, Fausto e Margarida são seres perfeitamente humanos. Possuem todos os defeitos, todos os achaques, todas as fraquezas do homem. Em ambos a felicidade desejada pelo doutor, durante o tempo em que Mefisto fosse seu escravo, nunca se realizou por completo. Até nisso há sinal de que Fausto era um homem como os demais, insaciável, à espera sempre da maior felicidade. Essa eterna esperança de todo o homem tem sido objeto de muitas obras-primas, mesmo no Brasil. Têm-na comparado a pombas que, despertadas pela manhã, voam uma por uma de seus pombais; a navios que deixam os portos, e não voltam mais etc. Essa felicidade com que sonhamos é a mesma que o Sr.

---

<sup>154</sup> HOLANDA, 1996a, p. 77-89. “*O Fausto* (A propósito de uma tradução)” [*Correio Paulistano* (SP), publicado em quatro partes, entre 15 de novembro e 9 de dezembro de 1920].

<sup>155</sup> Grucker, 1883, apud HOLANDA, 1996a, p. 79.

Vicente de Carvalho tão bem comparou a uma árvore, que supomos carregadas de dourados pomos, mas que nunca chegamos a alcançar.<sup>156</sup>

Nesse trecho, Sérgio Buarque antecipa o tema de seu próximo ensaio, “Os poetas e a felicidade”.<sup>157</sup> Vista em seu reverso, a felicidade aqui discutida é o equivalente da melancolia, associada pelo Romantismo a sua peculiar concepção estética.<sup>158</sup> Mas ao perseguir a permanência da tópica da busca da felicidade – ou a ausência dela – em diferentes contextos histórico-literários, ocorre a diluição do que seria especificamente romântico no tratamento dado por Goethe ao tema, sugerindo, assim, por outra via, uma concepção de arte ainda vinculada ao estilo *art nouveau*.

Nesta argumentação, resvala o autor para um sociologismo problemático, ao remontar à questão da busca infrutífera da felicidade aos povos semitas, estendendo sua abordagem à “mais remota antiguidade”.<sup>159</sup> Esse tipo de associação era comum nos pensadores e críticos de que Sérgio Buarque se servia, conjugando “raça”, disposições de espírito e clima. Um deles, Araripe Jr., alçado por Sérgio Buarque à condição de “maior crítico brasileiro”, tem um estudo sobre o pessimismo na estética de Poe referido no ensaio, que corroboraria esse discurso sociológico de Sérgio Buarque.<sup>160</sup>

Por outro lado, será neste ensaio que Sérgio Buarque fará sua primeira alusão ao simbolismo: “Em todo o seu poema o autor do *Werther* se mostrou propositadamente obscuro, executando mais ou menos fielmente o conselho célebre de Verlaine, enunciado quase um

---

<sup>156</sup> HOLANDA, 1996a, p. 81-82. O autor mencionado ao lado de Goethe, Marlowe, é referido por Sérgio como o único autor de uma versão do *Fausto* que logrou subsistir ao *Fausto* de Goethe: “O *Fausto* de Marlowe, saído à luz a primeira vez, cremos que em 1604, foi em 1894 publicado ao lado da tradução do *Fausto*, de Goethe, por John Austin, sob o título *The tragical history of doctor Faustus*. (HOLANDA, 1996a, p. 80.)

<sup>157</sup> HOLANDA, 1996a, p. 90-104. “Os poetas e a felicidade” [A *Cigarra* (SP), publicado em três partes entre 15 de dezembro de 1920 e 1º de fevereiro de 1921].

<sup>158</sup> “Em sua ambigüidade essencial – negativa, envolvendo sofrimento, e positiva, envolvendo enfrentamento de limites – a melancolia tem no romantismo uma dimensão sublime, responsável por sua difusão.” (GINZBURG, 1997, p. 64.)

<sup>159</sup> HOLANDA, 1996a, p. 82-84. Parece que esse foi um veio frutífero dentro do Romantismo. Num estudo sobre a melancolia na poesia de Álvares de Azevedo, Jaime Ginzburg comenta dois escritores franceses, Victor Hugo e Chateaubriand, que elaboraram doutrinas associando a melancolia romântica ao cristianismo: “Por um lado, Hugo estabelece que o surgimento da sociedade cristã trouxe a divisão do ser humano em duas partes, e com ela o sofrimento, e este desperta a melancolia. Por outro, complementarmente, Chateaubriand defende que o homem cristão está dividido entre uma experiência negativa da terra, e uma expectativa positiva do céu. Sua vida está marcada pela errância e pela infelicidade, e a morte se tornaria por isso um alívio. Essa condição problemática motiva a melancolia. Os dois autores têm idéias convergentes a respeito da conexão entre a condição melancólica e o cristianismo.” (GINZBURG, 1997, p. 71.)

<sup>160</sup> HOLANDA, 1996a, p. 83.

século após, e que deveria ser um dos preceitos da escola simbolista.”<sup>161</sup> Parece então haver no raciocínio uma dissociação entre conteúdo e forma: o conteúdo traz uma marca de atemporalidade, enquanto a forma é romântica. Essa dissociação mostra uma apreensão pela tangente da estética romântica.

As questões que a poesia moderna coloca são antes formais, mais do que temáticas. Na poesia romântica, a morte não é apenas um tema, mas um princípio de composição, figurando como uma perspectiva do *absoluto possível*. A expressão é utilizada por Jaime Ginzburg em sua discussão sobre as estreitas relações entre ironia e melancolia na filosofia e na estética do Romantismo.<sup>162</sup> Na revisão que faz do tema, o autor assinala que no Romantismo o Absoluto é deslocado da exterioridade do homem para a sua própria consciência, quando então seriam vivenciados dois movimentos: o contato com o Absoluto, vivido como entusiasmo, e a queda na imanência, vivida como ironia. A ironia romântica consistiria exatamente na consciência dessa precariedade:

O percurso irônico é ambivalente por incluir um lado de transcendência e um de inocuidade. A interpenetração entre o divino e o terreno se dá como impasse, sem uma síntese que restitua à relação entre o sujeito e o objeto o sentido que a queda suprimiu.<sup>163</sup>

Essa consciência levaria à negatividade, pela possibilidade de perda de sentido do mundo, já que a fundamentação da relação sujeito-objeto no “eu” faria deste o árbitro de qualquer valor atribuído ao objeto: “[...] o fato de o eu ser o princípio de tudo acaba por destituir os objetos de um valor a eles inerente, esvaziando o interesse do eu pela realidade.”<sup>164</sup> Assim, no Romantismo, a morte é vivida como uma possibilidade de aniquilamento do eu, que finalmente poderia se encontrar com o Absoluto. Outra é a face da moeda na abordagem da morte pelo ensaio “Os poetas e a felicidade”. Nele, a morte é tida como a suprema felicidade, para os verdadeiros poetas (o que não deixa de revelar um componente de ironia). Nesse sentido, morte não apareceria como um aniquilamento do eu, mas como sua elevação. A perspectiva é a de uma “filosofia otimista”, na expressão do próprio Sérgio Buarque.<sup>165</sup> Trata-se, assim, da exploração de um assunto considerado nobre para a poesia, em que a morte surge como consolo, bem-aventurança que trará a felicidade em um plano transcendental:

---

<sup>161</sup> HOLANDA, 1996a, p. 85.

<sup>162</sup> Cf. GINZBURG, 1997, p. 72-83.

<sup>163</sup> GINZBURG, 1997, p. 80.

<sup>164</sup> GINZBURG, 1997, p. 80.

<sup>165</sup> HOLANDA, 1996a, p. 90.

Para muitos nisso se resolve o problema da felicidade, que então virá só no outro mundo. [...] E é por isso que, como diz G. Papini, o Budismo é uma religião utilitária e otimista. E é por isso que os poetas otimistas, os *poetas*, note-se bem, amam a morte.<sup>166</sup>

Ao contrário do que ocorre na estética do Romantismo, a morte, no ensaio de Sérgio Buarque, aparece como ascensão a um plano superior, não como queda em virtude da impossibilidade de alcançá-lo. Em apoio a esse argumento, são citados vários poetas, de diferentes épocas e tradições. Baudelaire comparece pelas estrofes dos poemas “A morte dos pobres”<sup>167</sup> e “A viagem”.<sup>168</sup> Ambos integram o sexto e último grupo de poemas de *As flores do mal*, intitulado “A MORTE”.

Na análise que faz da composição desta obra, Hugo Friedrich observa que ela obedeceria a um estatuto calculado, em que cada grupo de poemas apresenta um mecanismo de evasão frustrado, culminando no último grupo, que representaria então a possibilidade de evasão (ou queda) definitiva.<sup>169</sup> A morte aparece, assim, não como a possibilidade efetiva do encontro com a felicidade, mas, numa perspectiva romântico-irônica, como o reconhecimento definitivo da falibilidade humana, o grande encontro com o nada. A estruturação que Hugo Friedrich apreende em *As flores do mal* revela, assim, uma profunda imbricação entre forma e conteúdo, fazendo convergir a consciência crítica e criadora. Trata-se de um desdobramento do sujeito lírico assentado na ironia romântica: um relativo à auto-consciência crítica e criadora, outro referente à experiência dramática, conforme propõe Ronaldo de Melo e Souza: “Na lírica de Baudelaire, que se caracteriza pela interação dialética do vigor da inspiração e do rigor da composição, a desmesura existencial tem de ser representada em consonância com o estatuto calculado do projeto poético.”<sup>170</sup>

Ou seja, Sérgio Buarque entrevê a morte na poesia de Baudelaire apenas pelo viés temático, enquanto estruturalmente a morte, na perspectiva da ironia romântica, cumpre em *As flores do mal* um papel crítico, formal, e não meramente temático. A apreensão de Sérgio Buarque da morte na lírica baudelairiana se faz a partir de um comparatismo difuso, meramente temático, orientado apenas pela erudição. O voo é alto, mas plano. Se, conforme apresenta Sandra Nitrini, a literatura comparada se consolida como disciplina no século XIX,

---

<sup>166</sup> HOLANDA, 1996a, p. 90-91, destaque do autor.

<sup>167</sup> BAUDELAIRE, 2006, p. 404-405.

<sup>168</sup> BAUDELAIRE, 2006, p. 410-423.

<sup>169</sup> FRIEDRICH, 1991, p. 40.

<sup>170</sup> MELO e SOUZA, 2005, p. 142-143.

ela é, nesse período, um estudo de permanências, fontes e influências, visando contrabalançar o excessivo nacionalismo nas nações que então se consolidavam.<sup>171</sup>

Segundo a autora, esse procedimento é questionado no início do século XX por Benedetto Croce, para quem a literatura comparada não poderia mais ser definida somente pelo método comparativo, que consistia então “[...] na pesquisa de ideias e temas, que, em diferentes épocas e literaturas, apresentam ou criam relações ou traços comuns, [...] exercem influências recíprocas, relegando-as ao mundo ingrato e árido da simples erudição.”<sup>172</sup> Ao contrário, o crítico italiano estaria chamando a atenção para a especificidade de cada momento estético e histórico, para o ato criador, diluídos na perspectiva do rastreamento causal de influências.<sup>173</sup>

Benedetto Croce descarta assim as “[...] pesquisas de mera erudição, que, por si só, não levam a explicar uma obra literária e não fazem penetrar no vivo da criação artística.”<sup>174</sup> E defende que a literatura comparada deva integrar a história literária, uma constituindo a outra. Ao mesmo tempo em que alude à necessidade do vislumbre do particular na apreciação da obra, o crítico entende que isso depende de uma perspectiva comparativa que contemple a maior abrangência possível, no sentido de contemplar a história literária. O crítico delimita assim dois métodos: “[...] um meramente literário-erudito e o verdadeiramente histórico explicativo, que contém em si o momento erudito, mas tomado em sua totalidade, e não em um ou mais fragmentos, como na outra tendência.”<sup>175</sup>

É interessante que a proposta de Croce para a Literatura Comparada pressupõe a perspectiva da hermenêutica, pela busca da explicitação das relações entre parte e todo. No ensaio que abre a coletânea *Leitura de poesia*, Alfredo Bosi apresenta um panorama das principais correntes críticas do século XX, e detém-se com mais vagar na hermenêutica, ao abordar a Estilística e os estudos de Leo Spitzer:

Aparentada com a Estilística, a *leitura circular* proposta por Leo Spitzer também nos chegava às mãos [...] Spitzer atualizava a ideia do círculo hermenêutico, que Dilthey redescobriria lendo o teólogo romântico Frederico Schleiermacher. [...] A atenção às partes leva à percepção do todo, mas, como se trata de um conhecimento induzido por olhares parciais, deverá ser confirmado (ou infirmado, salvo engano) pelo exame de outros aspectos e assim sucessivamente até que a inteligência da totalidade venha a iluminar de modo justo cada um dos particulares. [...] O círculo hermenêutico, reproposto

---

<sup>171</sup> Cf. NITRINI, 2000, p. 19-21.

<sup>172</sup> NITRINI, 2000, p. 22.

<sup>173</sup> Cf. WELEK, s/d, p. 244.

<sup>174</sup> CROCE, 1994, p. 61.

<sup>175</sup> CROCE, 1994, p. 63.

por Dilthey para a leitura compreensiva de textos históricos, foi aplicado por Leo Spitzer à interpretação das produções simbólicas dentre as quais avulta a poesia. O exercício hermenêutico pressupõe que vigore uma coerência interna entre as imagens que constituem uma obra poética. Para Schleiermacher toda representação dispõe de leis formais imanentes, motivo pelo qual não é um esforço arbitrário do intérprete rastrear as relações que os momentos de um texto ou de uma composição musical entretêm entre si ou com o todo. Essa procura de relações significativas é a alma da compreensão. Croce louva, no capítulo da *Estética* que dedicou a Schleiermacher, a intuição antecipadora deste filósofo romântico que já comparava, no início do século XIX, o poema ao sonho.<sup>176</sup>

A citação, embora longa, faz-se necessária para a explicitação das relações que se quer aqui sugerir. Schleiermacher, no contexto do romantismo alemão, propõe um método de leitura voltado para a interpretação, numa variante da teoria da tradução romântica, em que a totalidade, embora inalcançável, não poderia ser perdida de vista. Esse método vai ser apropriado pela sociologia de Dilthey, e posteriormente por Max Weber, naquilo que se convencionou chamar de *sociologia compreensiva*, em que pesem as diferenças de abordagem e perspectiva entre os dois. Raymond Boudon discute essas diferenças, ou seja, de que forma a sociologia compreensiva, na acepção de Dilthey, estaria mais voltada para as instituições e os eventos históricos, enquanto no caso de Weber se trataria mais de uma perspectiva da ação individual. A primeira acepção é aquela mais próxima de Sérgio Buarque:

[...] as ciências humanas, a sociologia em particular, seriam disciplinas muito mais próximas da crítica literária do que das ciências da natureza. Seu objetivo seria o de encontrar o *sentido* das instituições, das grandes épocas da história e, de um modo geral, dos fenômenos históricos mais do que suas *causas*. Seriam, por conseguinte, mais *interpretativas* do que *explicativas*.<sup>177</sup>

O que Benedetto Croce apreende do pensamento crítico alemão é justamente a necessidade de correlacionar o todo e as partes para que Literatura Comparada não se limitasse a meros exercícios de erudição. Então, quando Alfredo Bosi indica que a *leitura circular* de Leo Spitzer deriva da hermenêutica, fornece uma pista importantíssima para a perspectiva teórica que norteará os exercícios críticos de Sérgio Buarque a partir de 1940, quando, após ter entrado em contato com a historiografia alemã, o comparativismo que ele adotara até então passa a ser atravessado pela hermenêutica. A própria fatura de *Raízes do Brasil* é uma demonstração disso, em que a comparação se faz a par da interpretação, ambas alimentando-se reciprocamente, produzindo uma obra única e cheia de sugestões.

---

<sup>176</sup> BOSI, 2003, p. 14-15.

<sup>177</sup> BOUDON, 1995, p. 37, destaques do autor.

Assim, o método da literatura comparada criticado por Croce é aquele empregado por Sérgio Buarque de Holanda nos seus primeiros escritos, sendo a noção de influência, embora não nomeada, norteadora, por exemplo, do ensaio “Plágios e plagiários”, da mesma quadra. Daí o apelo a certa psicologia dos povos, e a presença constante da noção de influência. Assim, compreende-se, na primeira parte do ensaio “Os poetas e a felicidade”, a afirmação:

O elogio da morte não é tão comum nos poetas luso-brasileiros quanto aos das demais nacionalidades, entretanto houve dentre aqueles quem a cantasse com mais entusiasmo talvez que o próprio Victor Hugo. Foi Antero de Quental. Só o seu soneto: “O que diz a Morte” vale ouro!<sup>178</sup>

Vê-se claramente que a abordagem do crítico é temática: cantar a morte. Por isso Antero de Quental, mesmo pertencendo à escola realista, representaria uma exceção. Na segunda parte do ensaio, Sérgio prossegue a comparação, quando vai então deter-se na poesia brasileira:

Já temos examinado os poetas para os quais a felicidade só vem com a morte. São eles de duas categorias: os que crêem na imortalidade da alma – para esses o fenômeno da morte não é senão um limite entre esta vida e outra muito melhor; e os pessimistas que negam toda a possibilidade de existência da ventura no seu sentido completo. Estes muito mais raros.<sup>179</sup>

Haveria um terceiro grupo, que sem especular se a morte traz ou não a felicidade, considera a vida um sonho vão, uma sombra. A este grupo pertenceriam os religiosos de quase todas as seitas, inclusive os cristãos. Vale anotar que na primeira parte do ensaio “Os poetas e a felicidade”, Sérgio Buarque afirmara que o ponto de vista otimista sobre a morte “[...] nunca conseguiu nem nunca conseguirá apagar no espírito humano o terror que só inspira o pensar na morte. E isso a despeito de quase todas as religiões afirmarem a imortalidade da alma.”<sup>180</sup> Neste terceiro grupo, que não meditaria na morte, atendo-se a constatar o que há de passageiro na vida, Sérgio afirma incluem-se os trovadores e compositores populares em geral, bem como “[...] grande número de líricos, entre eles o suave João de Deus.”<sup>181</sup> Nesse contexto, Sérgio Buarque faz uma afirmação cortante, que norteará o restante do ensaio, entrando a tecer considerações sobre possíveis influências recebidas por portugueses e brasileiros:

---

<sup>178</sup> HOLANDA, 1996a, p. 93.

<sup>179</sup> HOLANDA, 1996a, p. 94.

<sup>180</sup> HOLANDA, 1996a, p. 90.

<sup>181</sup> HOLANDA, 1996a, p. 95.

*A maioria dos poetas luso-brasileiros se prende a essa corrente. Há aí, é certo, um pouco da nostalgia que se tem descoberto nas canções populares dos portugueses e brasileiros. É que uma apreciação errônea tem tornado lugar-comum o estender-se aquilo ao caráter próprio daqueles povos. Essa nostalgia é aliás notável em todos os povos onde se exerceu a influência dos árabes. Existe igualmente nas canções populares, em que entra o elemento religioso, de quase todos os povos cristãos. É pois um resultado da influência semita, como já tivemos ocasião de observar em um recente estudo ao qual já nos temos referido aqui.*<sup>182</sup>

Vê-se por aí que o interesse do crítico já caminhava em duas direções: literatura e sociologia. No caso, com evidente prejuízo da primeira. Enveredando pela crítica temática, ancorado no pressuposto de que as letras seriam a expressão da índole geral de um povo, de evidente herança romântica, Sérgio passa a abordar a presença (ou ausência) da morte na poesia brasileira:

Ignoramos qual seja a concepção que da morte terão os nossos líricos em geral. É *assunto* que pouco lhes tem inspirado como também aos portugueses [...] Em geral os nossos poetas amam a vida com todas as suas desgraças e mazelas. É raro encontrar-se alguém que a despreze. Os poucos que assim pensam são *deplacés* no nosso ambiente literário. Muitos têm até feito o elogio da vida, um dos [assuntos] menos poéticos, quer dizer um dos que encontraram menos poetas que o cantassem.<sup>183</sup>

Tem-se aqui uma curiosa inversão do raciocínio apresentado nos primeiros artigos, de um apreço pelas *Letras floridas* de Amadeu Amaral e pela prosa de Macedo. Agora Sérgio Buarque parece ter ido ao extremo oposto, espantando-se com o fato de que Raimundo Correia pudesse fazer o elogio da vida. O equívoco se dá em não perceber o Parnasianismo como uma tendência diluidora das conquistas do Romantismo, que tão bem se adequou ao *fin-de-siècle* brasileiro, conforme expõem Antonio Candido e José Aderaldo Castello:

Tomados em conjunto, os nossos parnasianos parecem um grupo talentoso e sem gênio, realizando frequentemente uma obra superficial, própria de versejador, mais que de poeta, e pouco adequada para exprimir os verdadeiros caminhos da poesia. Não espantam então que sejam numerosíssimos e bem sucedidos os poetas secundários; nem que, a partir de certa altura, cada um fosse capaz de tornear mais ou menos bem o seu soneto, sobrecarregando a literatura de uma pesada literatice, epidérmica e pretensiosa, feita para a sensibilidade semiculta da burguesia.<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> HOLANDA, 1996a, p. 95, destaques meus. Sérgio Buarque alude ao artigo sobre a tradução de *O Fausto*, já citado e discutido.

<sup>183</sup> HOLANDA, 1996a, p. 96, destaque meu.

<sup>184</sup> CANDIDO e CASTELLO, 1997, p. 294. Cf. também CANDIDO, 2006b, p. 121.

Citando uma passagem de Pascal que afirma que os homens, como antídoto para o terror inspirado pela ideia da morte, deixaram de pensar nela, Sérgio Buarque reitera sua visada de quais seriam os verdadeiros poetas: “Não se pode entretanto afirmar que todos os homens tenham usado esse diagnóstico feliz [de Pascal]; os poetas em geral – *refiro-me sempre aos verdadeiros poetas* – não têm. O remédio parece-lhes amargo demais.”<sup>185</sup> Assim, na apreciação do crítico, a maioria dos poetas brasileiros teria horror à morte, evitando tratá-la em sua poesia:

É verdade que frequentemente se encontra, especialmente nos românticos byronianos dos meados do século passado, em Álvares de Azevedo, por exemplo, alusões à morte e a uma aparente tranqüilidade à ciência da proximidade dessa hora fatal. Raras vezes se descobre um ou outro que a peça como termo às infelicidades desta vida.<sup>186</sup>

A ênfase aqui dada a este ensaio deve-se ao fato de que muito diferente será a apreciação que Sérgio Buarque fará da poesia romântica brasileira nos ensaios do início de decênio de 1940. E também porque, ao entrar em contato com os modernistas, essa perspectiva de abordagem é praticamente abandonada. Assim, nestes anos de formação de Sérgio Buarque como crítico, são muitas as mutações por que ele passa, em um curto período de tempo, à medida que vai entrando em contato com as fontes da poesia moderna. A mais drástica delas, sem dúvida, é a que o transforma de passadista em futurista. Porém, há um porém: nesses escritos sobre poesia e felicidade estão latentes os pressupostos temáticos que nortearão, pouco depois, a apreciação que Sérgio Buarque fará da poesia de Manuel Bandeira, pelo viés do tema da tristeza ou melancolia, com os olhos postos na busca da originalidade, de forma que, na sua avaliação da poesia de Bandeira, ressoam, já atravessados pelo ímpeto vanguardista, dois escritos: “Os poetas e a felicidade” e “Originalidade literária”.

Na avaliação negativa que faz da poesia romântica brasileira, em “Os poetas e a felicidade”, a exceção ficaria por conta do epígono Francisco Otaviano, citado em um soneto de invocação à morte. Mas não é o bastante: “Nenhum, entretanto, dos nossos poetas, nenhum chegou a ponto de perder na mocidade todas as esperanças, todas as ilusões, como Alfred de Vigny, como Leopardi.”<sup>187</sup> Subjaz ao juízo a noção de sinceridade, de continuidade entre vida e obra, cuja presença nos seus escritos inaugurais já foi apontada. É nesse sentido que vai censurar Medeiros de Albuquerque – na terceira e última parte do ensaio:

---

<sup>185</sup> HOLANDA, 1996a, p. 97, destaques meus.

<sup>186</sup> HOLANDA, 1996a, p. 97.

<sup>187</sup> HOLANDA, 1996a, p. 97.

Em primeiro lugar [...] é duvidosíssima a sinceridade do autor dos *Pecados* em suas poesias. Pode-se mesmo negá-lo sem receio de errar. Basta ler os seus escritos posteriores, os seus artigos na imprensa, onde mostra extraordinário apego às coisas práticas pelas quais sempre se tem batido.<sup>188</sup>

No caso, o que Sérgio Buarque parece lamentar é que os poetas brasileiros e portugueses não sigam o exemplo de seus mestres europeus. Como a abordagem é temática, justamente não consegue apreender de que modo, especificamente, os modelos europeus são (ou não) assimilados. A ênfase na noção de influência obnubila a abordagem estética. Isso é enfatizado na conclusão do ensaio: “Os nossos poetas, em geral, não são pessimistas.”<sup>189</sup> Vale dizer: não amam a morte como supostamente o fazem os poetas europeus. Os exemplos citados em apoio, Francisco Otaviano, Medeiros de Albuquerque, Raimundo Correia (mas não o de “Mal secreto”), Vicente de Carvalho, Antonio Nobre, Martins Fontes, Olegário Mariano, Eugênio de Castro, são quase todos de filiação realista.

Em que pese a inevitável diluição, no Brasil, das estéticas romântica e simbolista – esta com uma penetração bem menos expressiva –, a abordagem se detém – com exceção de Antônio Nobre – nos nomes menos expressivos das duas correntes. Onde estão Cruz e Souza, Augusto dos Anjos, Alphonsus de Guimarães? Como explicar o eclipsamento da figura de Álvares de Azevedo, sem dúvida nosso poeta romântico mais expressivo? Nesse sentido, a discussão das fontes e influências deixa escapar o aspecto estético, justamente aquele reclamado por Benedetto Croce no questionamento do método meramente comparativo da literatura comparada:

Os livros que se detêm estritamente nesta ordem de pesquisas tomam, necessariamente, a forma de catálogos ou de bibliografia, muitas vezes, oculta das melhores maneiras, pela agilidade ou brilho do escritor. Falta (e não pode faltar) o estudo do momento de criação, que é o que verdadeiramente importa à história literária e artística.<sup>190</sup>

De um lado, há a perspectiva generalizante que impede a apreensão da especificidade do fenômeno estético; de outro, a defesa do caráter irredutível deste fenômeno. Certamente o debate dos estudos literários no século XX buscou encontrar um equilíbrio entre os pólos dessa discussão. O que interessa assinalar aqui é que Sérgio Buarque, ao entrar em contato

---

<sup>188</sup> HOLANDA, 1996a, p. 99.

<sup>189</sup> HOLANDA, 1996a, p. 100.

<sup>190</sup> CROCE, 1994, p. 62. Conforme Sandra Nitrini: “[...] o crítico italiano nega, às influências, a capacidade de construir algo orgânico, de explicar a gênese estética, ou o momento criador que, segundo ele, é o que importa realmente à história literária e artística.” (NITRINI, 2000, p. 22).

com as correntes estéticas do Modernismo, tenderá a adotar um ponto de vista cada vez mais particularizante, cujo auge será sua adesão ao surrealismo.

No ensaio “Os poetas e a felicidade”, ao pautar-se pela erudição de comparar todos a todos, Sérgio Buarque deixou de apreender as nuances do que era específico ao Romantismo, ao Simbolismo e mesmo ao Parnasianismo. A ideia de que os poetas brasileiros seriam inferiores aos modelos europeus, por suas escolhas temáticas – aliás, inventariadas de modo problemático – não contempla o que eles eventualmente possam ter representado de avanço justamente na aclimação desses modelos, que aliás não eram sempre os mesmos. Por exemplo, tratando especificamente de Baudelaire, Antonio Candido situa o espectro da influência que sua poesia teve entre os poetas brasileiros:

Já se tem escrito que o momento culminante da influência de Baudelaire no Brasil foi o Simbolismo, no decênio de 1890 e primeiros anos do seguinte. Momento *fin-de-siècle*, rosa-cruz e floral, que viu nele sobretudo a arte-pela-arte, o visionário sensível ao mistério das correspondências e o *filósofo*, autor de poemas sentenciosos marcados pelo desencanto. Logo a seguir os últimos poetas de cunho simbolista, como Eduardo Guimaraens [...], o aproximaram perigosamente das elegâncias decadentes de Wilde e D’Annunzio. Os parnasianos, que vinham dos anos de 1880, também o admiravam, mas nunca o imitaram nem cultivaram tanto, salvo alguns secundários como Venceslau de Queirós e sobretudo Batista Cepelos. E caberia a um heterodoxo, Augusto dos Anjos, levar ao extremo certas componentes de amargura, senso de decomposição e castigo da carne, que se consideravam originárias dele, coadas através de Antero de Quental e Cruz e Souza. Depois do Modernismo não se pode mais falar em influência, mas apenas da presença normal de um grande poeta na sensibilidade dos escritores e leitores.<sup>191</sup>

No ensaio de Sérgio Buarque, não só os nomes mais importantes do Simbolismo-Decadentismo brasileiro não se fazem notar, como a abordagem é tangencial, problemática. Assim, vale a pena confrontar o ensaio de estreia de Sérgio Buarque, “Originalidade literária”,<sup>192</sup> e o último da série de escritos afirmando permanências, “Plágios e plagiários”,<sup>193</sup> publicado em setembro de 1921 mas de evidente fatura anterior – talvez contemporâneo de “Os poetas e a felicidade”. Pode-se apreender, na série que vai de “Originalidade literária” a “Plágios e plagiários”, duas tendências: uma que afirma a originalidade, outra que tende a diluí-la no roldão das influências.

O ensaio “Originalidade literária” – com que Sérgio estreia como crítico – é, como os outros textos que se lhe seguiram, timbrado por forte erudição, em que se percebe o desejo de marcar lugar no debate contemporâneo. Sérgio Buarque inicia afirmando que a emancipação

---

<sup>191</sup> CANDIDO, 2006a, p. 27.

<sup>192</sup> HOLANDA, 1996a, p. 35-41, publicado em 22 de abril de 1920.

<sup>193</sup> HOLANDA, 1996a, p. 116-130 [*Revista do Brasil* (SP), setembro de 1921].

intelectual de um povo não necessariamente decorre da emancipação política, o que indica – além de uma contextualização do assunto em consonância com a data comemorativa em que o texto foi publicado –, uma afirmação de dependência, naquela altura, da literatura brasileira em relação às suas matrizes europeias, afirmação semelhante à dos modelos críticos assimilados por Sérgio Buarque.

O argumento do ensaio se conduz por uma comparação entre a América hispânica e o Brasil – no que concerne ao modo como os colonizadores reagiram ao impacto de uma natureza e culturas completamente diferentes de seus paradigmas. Entre os conquistadores espanhóis, segundo Sérgio, essa impressão da natureza teria sido mais sutil que entre os portugueses. Sérgio parte de um escrito de Frederico Garcia Calderón, que discute a originalidade literária na América hispânica. O mais remoto fator de originalidade literária na América surgiu da contemplação de uma flora e fauna mais grandiosa e magnífica que a europeia e do contato com povos até então desconhecidos, completamente diferentes do padrão culto e civilizado europeu: “Era natural que a impressão causada pela observação dessa natureza onímoda convelisse as manifestações intelectuais dos conquistadores, dos moldes consuetudinários.”<sup>194</sup>

Enquanto na América hispânica esse abalo teria produzido pelo menos duas obras em que o impacto do “americanismo” podia se fazer notar – os épicos *Araucana* (1569), do poeta espanhol Alonso Ercila y Zuñiga, e *Rusticatio mexicana* (1871), do padre jesuíta Rafael Landívar – em que haveria “claros vestígios de americanismo” e “assombro lírico ante o novo mundo”,<sup>195</sup> no Brasil as coisas teriam se passado de forma distinta:

O povo português, menos idealista e, se quiserem, mais prático que o espanhol, não teve uma impressão tão sutil da natureza do Novo Mundo como aquele. Além disso, as tribos selvagens e erradias que aqui habitavam não podiam inspirar, aos dominadores, em geral incultos e rudes, senão desprezo e ódio. Por isso, afora as narrações áridas e ingênuas dos cronistas, não tivemos nenhum poema ou epopéia dignos desse nome. Nem assunto havia para tal. *A prosopopéia*, de Bento Teixeira, é uma obra de pouco valor, além de iniciar o pensamento brasileiro em assuntos literários. Os primeiros poemas que merecem, com justiça, esse nome, apareceram muito mais tarde, e sua origem devemos nós a fatores muito diversos dos que na América hispânica produziram a *Araucana*. Aqui, foi essa concepção errônea do patriotismo que os franceses denominam chauvinismo, a sua causa principal.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> HOLANDA, 1996a, p. 36.

<sup>195</sup> HOLANDA, 1996a, p. 36.

<sup>196</sup> HOLANDA, 1996a, p. 37. Há uma aparente contradição de ordem cronológica no ensaio de Sérgio Buarque. Ao mesmo tempo em que situa temporalmente os poemas *Araucana* (1569) e *Rusticatio mexicana* (1871), afirma que no Brasil poemas afins, com a mesma força do elemento local, só

Sérgio Buarque, sem refutar explicitamente Araripe Jr., parece sugerir que a “obnubilação brasílica”<sup>197</sup> não se teria dado. Chama a atenção o fato de que um dos argumentos de Sérgio Buarque para tal teria sido a falta de assunto, que não teria faltado, todavia, para poetas hispânicos mais inspirados. Na sequência, Sérgio Buarque aponta que os desdobramentos dessa tendência que ele chama de “chauvinista” teriam dado origem ao indianismo: em vez do assombro lírico ante a natureza exuberante, como no caso espanhol, a pintura do elemento humano:

Essas ideias desconchavadas foram se infiltrando de tal forma no espírito do povo que os primeiros frutos de nossa literatura nada mais eram que um elogio burlesco e exagerado às nossas riquezas naturais. José Basílio da Gama e Santa Rita Durão foram os iniciadores dessa tendência americanizante em nossa literatura. [...] O objeto principal nos poemas dos dois clássicos não era panegirizar as nossas belezas naturais, que só tiveram algumas poucas referências principalmente em Durão, mas, sim, o selvagem, o homem americano, que os conquistadores encontraram nas terras descobertas. [...] Aquela tendência é que recebeu o nome de indianismo e representa o primeiro tentâmen entre nós para a criação de uma literatura nacional. A primeira fase do indianismo, no Brasil, não passou de Basílio da Gama e Durão.<sup>198</sup>

O raciocínio de Sérgio Buarque é de mão dupla, escalonando duas comparações: a) entre América hispânica e Brasil, este saiu em desvantagem no quesito originalidade literária; b) entre os indícios de originalidade no período colonial e Gonçalves Dias e Alencar, estes alcançaram, com o indianismo, a originalidade, atingindo seu apogeu com Alencar.<sup>199</sup> Assim, num primeiro passo, sua argumentação caminha no mesmo veio romântico de buscar no passado colonial indícios de americanismo que pontuariam a originalidade do que aqui se produziu. Entre parênteses, cumpre ressaltar que essa perspectiva foi criticada por Alcir Pécora, João Adolfo Hansen e Ivan Teixeira, entre outros. Diz Ivan Teixeira:

Dominados pela idéia evolutiva de nação, os primeiros historiadores do Império, identificados com a poética romântica, procuraram no passado uma antecipação que justificasse as conformações do ideário e das práticas sociais do presente, projetando na estrutura pretérita da América Portuguesa pressupostos do próprio tempo, com seu modo específico de compreender e organizar a realidade social, assim como de conceber a

---

“apareceram muito mais tarde”. Essa contradição se resolve se supusermos que a referência cronológica de Sérgio Buarque for o primeiro dos dois poemas citados, a *Araucana*, de 1569.

<sup>197</sup> Essa noção é proposta nos ensaios “Literatura brasileira” (1959, p. 497) e “Estilo tropical” (ARARIPE JR., 1960, p. 68-69). O crítico apresentara um primeiro esboço dessa teoria em sua “Carta sobre a literatura brasílica” (ARARIPE JR., 1958, p. 23-42).

<sup>198</sup> HOLANDA, 1996a, p. 38.

<sup>199</sup> HOLANDA, 1996a, p. 39.

estruturação e a função da obra de arte. [...] Essa invenção de um presumível passado colonial a partir dos valores do Romantismo – com todas as implicações decorrentes do culto aparente da dignidade cívica por meio da promoção da idéia de sinceridade emocional e de liberdade expressiva – resulta da adoção da hermenêutica tradicional como instrumento de entendimento das letras.<sup>200</sup>

Já Alcir Pécora, em *Máquina de gêneros*, defende uma leitura dos textos produzidos no período colonial pautada pelas convenções letradas em que foram produzidos,<sup>201</sup> e elogia, conforme se viu no Capítulo 1, o modo com que Sérgio Buarque instrumentaliza a leitura dos textos legados pelos árcades brasileiros<sup>202</sup> – mas isso Sérgio fez em seus textos mais tardios, do final da década de 40 em diante, não naqueles dos anos 20.<sup>203</sup> Por fim, João Adolfo Hansen critica a forma com que a tradição tributária do romantismo se apropriou do conceito de barroco:

Desde que Wölfflin usou o termo como categoria estética positiva, a extensão dos cinco esquemas constitutivos de “barroco” – *pictórico, visão com profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo, clareza relativa* – passou a ser ampliada, aplicando-se analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras, apropriadas como “literatura barroca” em programas modernistas e estudos de tropos e figuras feitos segundo a concepção romântica de retórica como estilística restrita à elocução psicologicamente subjetivada, para em seguida classificar e unificar as políticas, a economia, as populações, as culturas, as “mentalidades” e, finalmente, sociedades europeias do século XVII, principalmente as ibéricas contra-reformistas, com suas colônias americanas, na forma de essências: “o homem barroco”, “a cultura barroca”, “a sociedade barroca” etc. Dedutivas e exteriores, as apropriações a-críticas de Wölfflin substancializam a categoria, constituindo “barroco” como fato e essência que existem em si, *ante rem*, levando a que rotineiramente se pergunte se tal autor, monumento, quadro, livro ou poema são “barrocos”.<sup>204</sup>

Voltando ao ensaio “Originalidade literária”: num segundo momento, trata-se de discutir que elementos poderiam, nas letras modernas, constituir manifestação de

---

<sup>200</sup> TEIXEIRA, 2003, p. 140.

<sup>201</sup> PÉCORA, 2001, p. 11-12.

<sup>202</sup> Cf. PÉCORA, 2001, 194-196.

<sup>203</sup> Entretanto, o debate em torno da autoria das *Cartas chilenas* se deu no início da década de 40. Os escritos de Sérgio Buarque sobre a questão foram publicados no *Diário de Notícias* (RJ), em 26 de janeiro e 2 de fevereiro (Cf. HORCH, 1988, p.130 e 132), e foram publicados pelo próprio Sérgio Buarque em *Tentativas de mitologia* (HOLANDA, 1979, p. 221-2290), mas não constam da compilação feita por Antonio Arnoni Prado.

<sup>204</sup> HANSEN, 2001, p. 13. Hansen se refere ao estudo de Heinrich Wölfflin, *Renascença e Barroco* (São Paulo: Perspectiva, 2000): “O ‘barroco’ nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois ‘barroco’ é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo: a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco* [...]” (HANSEN, 2001, p. 12, destaque do autor).

originalidade e, portanto, de nacionalidade. Ressaltando no indianismo a primeira manifestação legítima da nacionalidade na literatura, Sérgio Buarque conclui:

Para atingirmos a originalidade, devemos, pois, não esquecer a obra do indianismo no Brasil. Sua restauração hoje seria insensata e estulta, mas *a inspiração em assuntos nacionais* nos levaria a idênticos resultados por veredas mais suaves. A nacionalidade de uma literatura [...] não é um coisa para ser feita com as regrinhas de um programa. Não há quem deixe de apoiar Silvio Romero quando este declara que *o nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico, interior, é uma questão de idéias, é uma formação demorada e gradual dos sentimentos*. Ninguém deve, todavia, tomar ao pé da letra essas palavras. O pessimismo do autor da *História da literatura brasileira* impede-o de acreditar que o esforço de um povo pode apressar a consumação espiritual de uma nacionalidade.<sup>205</sup>

A nacionalidade vista como algo interior, íntimo, é uma herança crítica do século XIX.<sup>206</sup> Machado de Assis, em passagem conhecida do ensaio “Instinto de nacionalidade”, afirmou: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”<sup>207</sup> Sérgio Buarque alia essa herança à afirmação da originalidade:

O Brasil há de ter uma literatura nacional, há de atingir, mais cedo ou mais tarde, a originalidade literária. A *inspiração* em assuntos nacionais, o respeito das nossas tradições e a *submissão às vozes profundas da raça* acelerarão esse resultado final.<sup>208</sup>

Não é de estranhar seu apelo às tradições nesse ensaio inaugural, pois esta era sua perspectiva crítica inicial. A afinidade com Araripe Jr. viria não só da visada otimista em relação à originalidade como do modo como a questão é abordada. Combinando a perspectiva de Silvio Romero à de Araripe Jr., Sérgio desloca a originalidade da exterioridade para a constituição das subjetividades. Sem nomear, sugere a possibilidade de um “estilo tropical” fundado na expressão das subjetividades. É interessante cotejar a perspectiva de Sérgio Buarque com a noção de “estilo” e de “obnubilação tropical” de Araripe Jr., conforme a apresenta Roberto Ventura:

A partir da noção de estilo, Araripe considerou a “obnubilação tropical” como o processo de diferenciação psicológica e literária, determinado pelo impacto do meio sobre a mentalidade européia. O estilo nacional se origina, assim, de tal incorporação de traços

---

<sup>205</sup> HOLANDA, 1996a, p. 41, destaques do autor.

<sup>206</sup> “Tal como fizeram Machado de Assis e Silvio Romero, José Veríssimo também critica o nacionalismo que se identifica com assuntos locais.” (FERNANDES, 2001, p. 42.)

<sup>207</sup> ASSIS, 1962, p. 139-140.

<sup>208</sup> HOLANDA, 1996a, p. 41, destaques meus.

particulares, como a tropicalidade e a miscigenação, aos modelos cosmopolitas de literatura e cultura. Na polêmica que travou com Silvio Romero em 1882, [Araripe] defendeu a inclusão dos cronistas coloniais na história da literatura brasileira, pois já se poderia observar, em seus relatos, uma *nota nacional* [...].<sup>209</sup>

Os debates modernistas vão herdar do século XIX o dilema nacionalismo *versus* cosmopolitismo, promovendo o que Antonio Candido denominou “desrecalque localista”.<sup>210</sup> O artigo de Sérgio Buarque, antecipando-se a eles, dá uma medida da temperatura desses debates em seu estágio inicial, que o crítico retomará com insistência ao longo da década, em especial na recusa de um modelo programático para a expressão do nacional.<sup>211</sup> Era grande o incômodo com o caráter marcadamente cosmopolita de nossa cultura:

O nacionalismo literário do século XIX apresentava um componente eurocêntrico, apesar das reivindicações de autonomia e originalidade. A incorporação da ideologia civilizatória e de teorias climáticas e raciais levou à relação eurocêntrica com o meio local e à abordagem etnocêntrica das culturas populares. Os críticos brasileiros internalizaram a ambivalência do discurso europeu perante o mundo selvagem e as realidades exóticas, idealizando os padrões metropolitanos de civilização.<sup>212</sup>

O artigo de Sérgio Buarque inscreve-se nessa perspectiva eurocêntrica, que ele tentará abandonar ao longo do decênio. Mais tarde, no parágrafo de abertura de *Raízes do Brasil*, Sérgio cunha uma expressão célebre, fazendo a crítica dessa postura ambivalente dos intelectuais brasileiros: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em um ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.*”<sup>213</sup> Roberto Ventura, tratando da crítica naturalista do século XIX, afirma que essa dualidade produziu “[...] uma espécie de *auto-exotismo*, em que o intelectual ‘periférico’ percebe a realidade que o circunda como ‘exótica’.”<sup>214</sup>

No artigo “Literatura colonial”, publicado em dezembro de 1947 no *Diário de Notícias*,<sup>215</sup> Sérgio Buarque abandona a maioria dos pressupostos desse seu escrito inaugural. Primeiramente, ocorre uma crítica a um modo dito positivista de conceber a história literária, endereçada a Silvio Romero e Ronald de Carvalho – o argumento é que ambos teriam se

---

<sup>209</sup> VENTURA, 1991, p. 37.

<sup>210</sup> Cf. CANDIDO, 2006b, p. 127-129.

<sup>211</sup> O termo “expressão” passará a ser usado por Sérgio a partir de sua incursão pelo Expressionismo.

<sup>212</sup> VENTURA, 1991, p. 37-38.

<sup>213</sup> HOLANDA, 1985, p. 31, destaques meus.

<sup>214</sup> VENTURA, 1991, p. 38.

<sup>215</sup> HOLANDA, 1996a, p. 384-389. “Literatura colonial” [*Diário de Notícias* (RJ), 14 de setembro de 1947].

pautado por critérios ideológicos (políticos) de sistematização literária: "Restaria saber se a simplificação assim obtida representa efetivamente um lucro do ponto de vista da História".<sup>216</sup> Ou seja, o interesse pela literatura colonial vincula-se estreitamente à busca de outra forma de escrever a história da literatura brasileira. É desse período a intensificação da interlocução com Antonio Candido, cuja versão preliminar da *Formação da literatura brasileira* foi lida por Sérgio Buarque.<sup>217</sup> Ocorre uma crítica ao nacionalismo romântico, em sua leitura projetiva do período colonial:

E dado que a verificação de sentimentos nativistas em autores que escreveram antes da Independência possa ajudar a compreender a formação de nossa literatura colonial, ainda cabe perguntar se essa mesma verificação não se torna com frequência aleatória, dependente de impressões fortuitas e que oscilam ao sabor das indicações pessoais de cada um.<sup>218</sup>

Sérgio Buarque é enfático, alertando para o "[...] risco de deformar o passado para subordiná-lo a noções e paixões próprias do presente."<sup>219</sup> Nesse aspecto, talvez a ênfase se voltasse para o contexto presente, visando certa perspectiva nacionalista então em voga.<sup>220</sup> Sérgio opõe nativismo e consciência nacional, tornando-se muito interessante o último parágrafo: entre os neoclássicos, não foi o sentimento de diferença, mas de pertença ao mundo ocidental, que moveu os debates sobre a busca de autonomia.<sup>221</sup>

Retomando o contraste entre os ensaios "Originalidade literária" e "Plágios e plagiários": se no primeiro Sérgio Buarque insiste na idéia de que a originalidade é possível, o segundo defende a idéia de que o plágio, no plano da criação, não seria uma mera imitação, ou um atestado de deficiência da parte do artista que plagia, pois na verdade o que ocorreria seria uma apropriação legítima de idéias alheias, submetidas a novos processos de formalização:

---

<sup>216</sup> HOLANDA, 1996a, p. 385.

<sup>217</sup> Essa informação é dada pelo próprio Antonio Candido no prefácio da 1ª edição da *Formação*: "Este livro foi preparado e redigido entre 1945 e 1951. Uma vez pronto, ou quase, e submetido à leitura dos meus amigos Décio de Almeida Prado, Sérgio Buarque de Holanda e, parcialmente, outros, foi, apesar de bem recebido por eles, posto de lado alguns anos e retomado em 1955, para uma revisão terminada em 1956, quanto ao primeiro volume, e 1957, quanto ao segundo." (CANDIDO, 2006c, p. 12.)

<sup>218</sup> HOLANDA, 1996a, p. 386.

<sup>219</sup> HOLANDA, 1996a, p. 386.

<sup>220</sup> A esse respeito, é interessante a proposta do ensaio "Gosto de sedição" (NICODEMO, 2004, p. 29-51), em que o autor discute justamente o posicionamento de Sérgio Buarque e Manuel Bandeira no debate acerca da autoria das *Cartas chilenas* e a conotação político-ideológica que o debate encerrava, o que será contemplado na conclusão deste estudo.

<sup>221</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 389.

É muito fácil a um homem de talento apoderar-se de idéias alheias e repeti-las inconsciente, como próprias. Muito comum, muito fácil e muito natural. Naturais o são, igualmente, as chamadas idéias simpáticas que aparecem expressas de maneira idêntica em mais de um escritor. Isso de modo algum constitui plágio.<sup>222</sup>

Na densa erudição que marca o conjunto dos três escritos que compõem o ensaio “Plágios e plagiários”, avulta a constatação de que só modernamente a idéia de plágio passou a ser considerada um problema para os estudos literários. Ao comentar autores e exemplos vinculados à poética clássica, afirma, em evidente tom irônico: “Não era então virtude muito em voga, a honestidade literária.”<sup>223</sup> Naturalmente que se trata de uma forma oblíqua de se nomear o plágio. Ao mesmo tempo, Sérgio Buarque, embora mal instrumentalizado teoricamente, capta uma diferença fundamental entre a época atual, dominada pela perspectiva do eu criador de matriz romântica, e a época anterior, em que epistemologicamente a questão do autor não se colocava. É o que o crítico sugere, ao inverter os sinais da formulação anterior: “É verdade que nessa época [Antiguidade clássica] como na de Montaigne e na de Calderón o plágio não era crime.”<sup>224</sup>

Ao defender o plágio, apropriando-se de termos que outros usavam para (des)qualificá-lo, Sérgio Buarque faz jus aos ditames da poética clássica, pois, como se sabe, a noção de originalidade, a partir da qual o plágio passa efetivamente a se constituir um problema, é romântica. Por outro lado, sua erudita discussão de fontes e influências remete ao perfil do comparatismo exercitado no século XIX, já aludido aqui.

Tem-se, assim, nesse conjunto de artigos e ensaios iniciais, uma oscilação conceitual entre a afirmação da originalidade – e, portanto, do particular –, menos conspícua, e uma tendência mais forte de afirmar as permanências, as tradições, vinculada a um debate bastante erudito acerca das influências, presente tanto em “Os poetas e a felicidade” como em “Plágios e plagiários”. No limite, uma tendência de cariz romântico diluída nos pressupostos mais amplos e genéricos da poética clássica, pelo prisma da qual Sérgio Buarque lê o romance oitocentista europeu e aceita de bom grado o gosto acadêmico da *belle époque* brasileira, conforme a caracteriza Antonio Candido:

---

<sup>222</sup> HOLANDA, 1996a, p. 116.

<sup>223</sup> HOLANDA, 1996a, p. 118.

<sup>224</sup> HOLANDA, 1996a, p. 121. Aqui é interessante retornar aos estudos contemporâneos que criticam a perspectiva projetiva romântica na leitura dos textos do passado colonial. De uma forma um tanto canhestra, já que pautada apenas pelo viés da erudição que compara, Sérgio Buarque revela neste ensaio uma diferença fundamental entre as tradições pré e pós-romântica.

As tendências oriundas do Naturalismo de 1880-1900, tanto na poesia quanto no romance e na crítica, propiciam na fase 1900-1922 um compromisso da literatura com as formas visíveis, concebidas pelo espírito principalmente como encantamento plástico, euforia verbal, regularidade. É o que se poderia chamar Naturalismo acadêmico, fascinado pelo Classicismo greco-latino já diluído na convenção acadêmica européia, que os escritores procuravam sobrepor às formas rebeldes da vida natural e social do Novo Mundo.<sup>225</sup>

É exatamente contra esse perfil acadêmico mediano, de que Sérgio Buarque inicialmente partilhava, que o movimento modernista vai se voltar, conforme depoimento do próprio Sérgio Buarque, dado em 1945, em entrevista concedida a Homero Senna, resgatando uma consciência histórica acerca do movimento modernista que ressoa suas convicções de *crítico modernista*:

O Modernismo representou uma reação necessária, inadiável, mesmo, contra o estado de coisas a que tínhamos chegado, em matéria literária, por volta de 1920. As letras brasileiras haviam atingido então o ponto culminante do convencionalismo. Por toda parte reinava um marasmo incrível, um academismo insuportável, que matava no berço qualquer nova aventura artística. A literatura, entre nós, não apresentava, então, qualquer saída, e só uma revolução como a de 1922 poderia suscitar curiosidade por novos problemas e fazer com que criássemos alguma coisa original, diferente daquilo que na época se fazia. O movimento modernista facilitou o aparecimento de novas formas de expressão e criou um ambiente propício a toda experiência, no terreno artístico. Reagiu, sobretudo, contra certos estorvos que limitavam o horizonte literário e também contra os preconceitos que baniam da literatura determinados temas, considerados não-literários, indignos de interessar a um artista. Numa palavra, bateu-se por uma nova visão da vida e, por conseguinte, da arte. Os moços que surgem hoje e encontram o caminho aberto, não avaliam o esforço que foi preciso despender para aplinar o chão, removendo o entulho. Agora, depois da revolução estética de 1922, há ambiente, no país, para quaisquer experiências e inovações na poesia, no romance, na pintura. [...] Este, a meu ver, o maior serviço do Modernismo entre nós.<sup>226</sup>

Essa visada, como outras de Sérgio Buarque acerca do movimento modernista, convergem para as posições de Mário de Andrade, expostas na famosa conferência de 1942, especialmente no que concerne ao trabalho de crítica e “demolição” do movimento.<sup>227</sup> Essa convergência é apontada por Alfredo Bosi, acerca do entusiasmo inicial dos modernistas com o futurismo: “Mantendo uma atitude crítica mais equilibrada, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda negam a fatalidade de um ‘futurismo paulista’, na esteira de Marinetti, mas convêm na urgência de uma revisão dos valores que até então regiam a vida nacional.”<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> CANDIDO, 2006b, p. 121. Nesse escrito o autor faz uma ótima caracterização das principais tendências artísticas do período.

<sup>226</sup> HOLANDA, 1996c, p.105.

<sup>227</sup> Cf. ANDRADE, 2002, p. 273-276.

<sup>228</sup> BOSI, 1994, p. 336.

Mas o fazem por caminhos diferentes, em muitos aspectos *opostos*, embora a pátina do tempo e os ajustes da crítica tenham tendido a conferir uma visão mais unificada. Em depoimento dado ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 1982, pouco antes de falecer, Sérgio Buarque repete, em linhas gerais, a visão que consagrou ao longo da vida ao movimento modernista. A entrevista em questão intitulou-se “Um escândalo que jamais se repetirá”.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Cf. HOLANDA, 1982, p. 47.

### III. A CRÍTICA MODERNISTA E DO MODERNISMO: A QUESTÃO DA TRADIÇÃO

A adesão de Sérgio Buarque de Holanda ao movimento modernista pode ser rastreada a partir do ensaio “O gênio do século” – sua primeira incursão efetiva na literatura moderna –, publicado em setembro de 1921 na revista *A Cigarra*.<sup>230</sup> Como foi colocado anteriormente, no artigo “O futurismo paulista” Sérgio Buarque emprega a expressão “reação simbolista”, dando a medida de suas preferências estéticas: românticas no que concerne aos pressupostos estéticos, simbolistas em seus desdobramentos no âmbito da criação. Essas preferências fazem-se já evidentes no ensaio “O gênio do século”. Em entrevista concedida em 1975 a Maria Célia Leonel, Sérgio Buarque situa o início de sua fase modernista em fins de 1921, quando publica na revista *Fon-Fon* o artigo referido na passagem anterior, “O futurismo paulista”.<sup>231</sup>

Antes, havia publicado no *Fon-Fon* um artigo chamado “Os futuristas de São Paulo”, quando ainda não se falava na Semana de Arte Moderna. Minha fase modernista creio que começou com este artigo. O Movimento ainda era mal conhecido no Rio.<sup>232</sup>

Em “O gênio do século”, Sérgio Buarque assume uma postura bastante radical, se comparada ao teor do conjunto de textos precedentes. O tom é de euforia em relação às vanguardas, de entusiasmo pelo futurismo. O artigo inicia com um balanço das principais correntes estéticas do século – cujo reconhecimento é algo inédito em seu método, pois até então vinha comparando assistematicamente autores e obras de diferentes épocas e escolas literárias, sem especificá-las:

Há muito quem diga e creia que o período do romantismo foi o mais notável na literatura do último século; há quem prefira o grupo de Médan com toda a enorme procissão dos Rougon-Macquart e de adultérios. Nós lembramos antes esse tão debatido *fin-de-siècle*, como o mais esquisito em sua originalidade e o mais original em sua esquisitice. Mais interessante e digno de atenção.<sup>233</sup>

<sup>230</sup> HOLANDA, 1996a, p. 108-112. “O gênio do século” [*A Cigarra* (SP), 1º de setembro de 1921].

<sup>231</sup> HOLANDA, 1996a, p. 131-134. “O futurismo paulista” [*Fon-Fon* (RJ), 10 de dezembro de 1921]. No já referido depoimento de 1952, Sérgio Buarque também rememora esse escrito da *Fon-Fon*, e isso é observado em rodapé por Antonio Arnoni Prado, embora este não inclua, na sua compilação, os escritos de 1952 de Sérgio Buarque acerca da Semana de Arte Moderna. Cf. HOLANDA, 1996a, p. 133, nota (3).

<sup>232</sup> HOLANDA, 1984, p. 176. Sérgio Buarque confunde o título do artigo.

<sup>233</sup> HOLANDA, 1996a, p. 108.

Sérgio Buarque alude ao movimento simbolista francês, recusando valorações depreciativas. Elenca uma série de nomes vinculados ao movimento – que o *fin-de-siècle* teve a glória de produzir –, como Wilde, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, entre os mais célebres, recusando o rótulo de decadência associado ao grupo: “Tratava-se, não de uma época de decadência nem mesmo de um desses períodos de florescimento efêmero sem resultado notável. Foi muito mais *um prelúdio à literatura revolucionária do século XX*.”<sup>234</sup>

A afirmação traz pressuposta a ideia de que, em um período relativamente curto, Sérgio Buarque entrou em contato com a literatura das vanguardas, e não só a aceitou como apreendeu seu caráter *revolucionário*, redefinindo em função dela seus padrões de gosto. A partir de então, esta seria a bússola de sua crítica, que não só abandona certo vezo sociologizante herdado da crítica naturalista do século XIX, como define novos parâmetros estéticos em função dos quais passa a fazer suas escolhas e avaliar as obras. Esses parâmetros estão dados no trecho citado: são as conquistas do simbolismo francês.

A afirmação do Simbolismo como *prelúdio à literatura revolucionária do século XX* pode ser tomada como chave privilegiada para a leitura dos seus textos críticos a partir de então, cujo foco vai se deslocando progressivamente para o que pode ser revolucionário e original. Sérgio passa a falar de literatura moderna e, mais assiduamente, dos modernistas, com os quais intensifica suas relações. O futurismo é o tema em voga, conforme se depreende da continuação do trecho citado:

Foi uma consagração maravilhosa das duas grandes qualidades que caracterizam o novo século: a rebeldia e a contumácia no sentido mais lato, também mais perfeito de fanatismo. [...] Um relance sobre a atividade literária e artística do curto período que nos separa do início do século é o bastante para mostrar que aquelas duas qualidades o têm dominado. Não é aqui o lugar de repetir os ataques dos que vêm, numa aglomeração de escolazinhas, um mal. Pensamos antes que elas são atestado sério de independência de espírito e que embora o gênio nunca acompanhe escolas, estas são sempre agentes de grandes idéias.<sup>235</sup>

A mudança de perspectiva é notória. Sérgio fala em nome do moderno, situado por ele no horizonte das vanguardas. Os termos com que o caracteriza – rebeldia, fanatismo, independência de espírito, gênio – indicam uma mudança sensível em relação ao padrão de gosto que o orientava até então, voltado para o repertório literário acumulado pela cultura ocidental, sem entretanto uma definição clara do que seria bom ou ruim em arte. Por outro

---

<sup>234</sup> HOLANDA, 1996a, p. 110, destaques meus.

<sup>235</sup> HOLANDA, 1996a, p. 110.

lado, sua guinada para o moderno comporta um elemento de indefinição, incerteza, consoante com o próprio caráter obscuro que o termo tendeu a assumir no imaginário provinciano da São Paulo dos anos 20: “A palavra ‘moderno’, de recente fluência na linguagem cotidiana, em particular através da presença constante da publicidade, adquire conotações simbólicas que vão do exotismo ao mágico, passando pelo revolucionário.”<sup>236</sup>

Haveria três elementos subjacentes a essa dinamização do termo “moderno”: a revolução tecnológica, a passagem do século, o pós-guerra.<sup>237</sup> Moderno se torna um termo que condensa amplas redes de significações, atreladas a diferentes contextos, impulsionando as transformações. A arte moderna seria aquela que, necessariamente, assimilaria essas transformações. Daí a força que a pregação futurista assumiu num primeiro momento entre os modernistas brasileiros: “O futurismo quer simplesmente livrar os poetas de certos preconceitos tradicionais. Ele encoraja todas as tentativas, todas as pesquisas, ele incita a todas as afoutezas, a todas as liberdades. Sua divisa é antes de tudo *originalidade*.”<sup>238</sup>

Sérgio Buarque volta com a questão da originalidade à baila, tema de seu ensaio de estreia. Aparentemente a arte moderna forneceu-lhe o caminho para retornar a ela. A conclusão do artigo coloca na berlinda as correntes estéticas que Sérgio frequentava até então:

Resta entretanto muito ainda que fazer. Resta combater toda sorte de imbecilidades que continuam a infestar a Arte moderna, como sejam o realismo, o naturalismo, o vulgarismo, o pedantismo, a fim de que se possa erguer bem alto o monumento que simbolizará a Arte do futuro e no qual se verá, escrito em caracteres de fogo, o seu programa: *Liberdade estética – Fantasia ilimitada*.<sup>239</sup>

Provavelmente não foi sem assombro que Sérgio Buarque tomou pé – em curto espaço de tempo – dos “ismos” da modernidade. Sua reconciliação com o *realismo* só viria a se dar muito depois, já na década de 1950, quando entra em contato com a obra de Erich Auerbach.<sup>240</sup> A este artigo segue-se, na imprensa, uma série voltada para a divulgação do movimento modernista no Rio de Janeiro: “Guilherme de Almeida” (1921);<sup>241</sup> “O futurismo

---

<sup>236</sup> SEVCENKO, 1991, p. 227.

<sup>237</sup> SEVCENKO, 1991, p. 228.

<sup>238</sup> HOLANDA, 1996a, p.111-112, destaque meu.

<sup>239</sup> HOLANDA, 1996a, p.112, destaques do autor.

<sup>240</sup> HOLANDA, 1996b, p. 289-293. Trata-se do artigo “Mimesis” [*Diário Carioca* (RJ), 26 de novembro de 1950], em que discute a conhecida obra de Eric Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (São Paulo: Perspectiva, 2007), afirmando tratar-se de um livro “[...] de importância aparentemente decisiva para o melhor conhecimento de algumas questões bastante atuais de estética literária”, não sem antes comentar que o livro permanecia “[...] inacessível, até agora, à parte de nosso público letrado que ignora a língua alemã.” (HOLANDA, 1996b, p. 290).

<sup>241</sup> HOLANDA, 1996a, p. 113-115 [*Fon-Fon* (RJ), 3 de setembro de 1921].

paulista” (1921);<sup>242</sup> “Manuel Bandeira” (1922);<sup>243</sup> “Os novos de São Paulo” (1922);<sup>244</sup> “Jardim das confidências” (1922);<sup>245</sup> “A literatura nova de São Paulo” (1922);<sup>246</sup> “O Expressionismo” (1922);<sup>247</sup> “Os futuristas de São Paulo” (1923);<sup>248</sup> “O passadismo morreu mesmo” (1923).<sup>249</sup>

Há também o artigo “...*Il fault des barbares*”,<sup>250</sup> de janeiro de 1922, com que Maria Eugênia Boaventura abre a coletânea *22 por 22*, verdadeiro manifesto de adesão às novas correntes estéticas, que não se esquivava a um tom deliberadamente obscuro, em que idealismo e natureza passeiam como noções estéticas falsamente acessíveis. Fica evidente o caráter elitista de diálogo entre iniciados:

Bárbaros, não são as multidões! Bárbaros são as elites. A palavra é um pouco forte. Que querem? É preciso ser assim. Os revolucionários do século passado não aceitaram e não consagraram o epíteto de “decadentes”? Os futuristas, nossos contemporâneos, não abraçaram sorridentes o de malucos?... Somos bárbaros!... Avante!<sup>251</sup>

Do conjunto, além dos comentários já feitos, merece destaque a abertura do artigo “O Expressionismo”: “Os movimentos modernistas tendentes a substituir e de certo modo continuar as formas persistentes da arte, já caducas e carunchosas, têm-se estendido nestes últimos dez anos por todos os países civilizados, mesmo os da América Latina.”<sup>252</sup> Há uma clara consciência de que o Modernismo representou mudança e também permanência. No depoimento dado em 1945 sobre o movimento modernista, Sérgio alude ao período que a crítica, na esteira de Tristão de Athayde, convencionou chamar de Pré-Modernismo, acentuando o aspecto de ruptura do Modernismo. Em obra conhecida sobre o período, Alfredo Bosi faz uma observação acerca de rupturas e continuidades entre a prosa e a poesia modernista e pré-modernista, incidindo na visão consagrada da crítica acerca do Modernismo, ressoando as posições de Sérgio Buarque e Mário de Andrade:

---

<sup>242</sup> HOLANDA, 1996a, p. 131-134 [*Fon-Fon* (RJ), 10 de dezembro de 1921].

<sup>243</sup> HOLANDA, 1996a, p. 141-144 [*Fon-Fon* (RJ), 18 de fevereiro de 1922].

<sup>244</sup> HOLANDA, 1996a, p. 148-149 [*O Mundo Literário* (RJ), 5 de junho de 1922].

<sup>245</sup> HOLANDA, 1996a, p. 150-151 [*O Mundo Literário* (RJ), 5 julho de 1922].

<sup>246</sup> HOLANDA, 1996a, p. 152-154 [*O Mundo Literário* (RJ), 5 de agosto de 1922].

<sup>247</sup> HOLANDA, 1996a, p. 155-158 [*Arte Nova* (RJ), setembro de 1922].

<sup>248</sup> HOLANDA, 1996a, p. 163-164 [*O Mundo Literário* (RJ), 5 de janeiro de 1923].

<sup>249</sup> HOLANDA, 1996a, p. 165-169 [*O Mundo Literário* (RJ), 5 julho de 1923].

<sup>250</sup> HOLANDA, 2000, p. 37-39 [*A Garoa* (SP), janeiro de 1922].

<sup>251</sup> HOLANDA, 2000, p. 39.

<sup>252</sup> HOLANDA, 2000, p. 155.

Sem forçar o contraste (e excetuando sempre a obra de Augusto dos Anjos), será lícito dizer que a poesia representa, no primeiro vintênio do século [XX], o elemento conservador de motivos e formas, ao passo que a prosa de ficção preludia, em seus melhores representantes, os interesses da geração de 22 e, em particular, dos anos 30.<sup>253</sup>

Essa leitura da poesia produzida no período pré-modernista é matizada por Júlio Castanõn Guimarães, em ensaio onde o autor sugere a possibilidade de um novo olhar sobre as continuidades entre Simbolismo e Modernismo no Brasil, em poetas como Kilkerry e Manuel Bandeira, por exemplo. Segundo o autor, uma reconsideração do movimento simbolista daria ensejo a um resgate de parte significativa da poesia produzida então, em geral assimilada em sua quase totalidade ao rótulo do Parnasianismo. Nesse sentido, o Simbolismo mereceria por parte da crítica “[...] uma abordagem mais frontal no que diz respeito às relações entre a poesia da virada do século e o Modernismo.”<sup>254</sup> Subjaz às discussões levantadas por Sérgio Buarque no período modernista a questão: o que seria o moderno em arte? Pois é evidente que quando ele fala em “escola simbolista”, Simbolismo ou em “reação simbolista”, está com os olhos postos no continente europeu.

Por essa visada, o exemplo mais evidente é a dificuldade de avaliação da poesia de Guilherme de Almeida, pela mão de quem Sérgio Buarque havia entrado em contato com os demais modernistas. Ou seja, os debates modernistas, de renovação do gosto e das formas artísticas, de certa forma convergem com suas preocupações estéticas e culturais, e ele então adere ao movimento. Guilherme de Almeida seria moderno sem ser vanguardista, conforme diferentes avaliações que Sérgio Buarque fará de sua obra em construção. Nessas avaliações, também elas em construção, percebe-se o embaraço crescente do crítico em relação a uma poesia de reconhecidas qualidades, mas que não se coadunaria com o espírito modernista, na visão de Sérgio Buarque, conforme se pode observar nos seguintes trechos, de três escritos distintos:

Demais não chegamos a afirmar positivamente que Guilherme seja um futurista ou pelo menos um futurista como os outros. É apenas um original, um raro [...].<sup>255</sup>

Não é preciso citar Guilherme de Almeida que, aliás, com a sua visão estética originalíssima, está um pouco fora do movimento.<sup>256</sup>

O poeta das *Canções gregas* apontado em geral como um romântico é no fundo principalmente um clássico – o classicismo consistindo antes de tudo na concretização

---

<sup>253</sup> BOSI, 1973, p. 55.

<sup>254</sup> GUIMARÃES, 1988, p. 60.

<sup>255</sup> HOLANDA, 1996a, p. 114. “Guilherme de Almeida” [*Fon-Fon* (RJ), 3 de setembro de 1921].

<sup>256</sup> HOLANDA, 1996a, p. 133. “O futurismo paulista” [*Fon-Fon* (RJ), 10 de dezembro de 1921].

das noções abstratas, de outra maneira: na objetivação do subjetivo e na *horizontalização* do vertical.<sup>257</sup>

Essa dificuldade crescente encontra sua expressão consumada no ensaio “O lado oposto e outros lados”, publicado em 1926 na *Revista do Brasil*, sem dúvida o escrito de Sérgio Buarque mais polêmico e comentado pela crítica.<sup>258</sup> O ensaio se tornará rapidamente motivo de dissensão, o que o afastará do grupo modernista. Trata-se de escrito bastante instigante, versando sobre a necessidade de não se perder de vista o primeiro ímpeto de renovação – vanguardista, portanto – do Modernismo, em função de certa avalanche conservadora que o autor via apoderar-se de alguns mentores – e setores – do movimento. Trata-se, sem dúvida, de uma reação ao que o próprio Sérgio Buarque professou no início de sua atividade como crítico literário.

Bastante preocupado com a importação acrítica de modelos externos, Sérgio Buarque vai combater o modo com que as elites do país estendiam à realidade deste o universo por elas idealizado. A dada altura do ensaio, Sérgio Buarque vai falar na possibilidade de se importar a própria tradição. O título do ensaio, “O lado oposto e outros lados”, instiga a pensar nos dilemas que então agitavam o grupo modernista. Aponta, por outro lado, para a dificuldade de se colocar tradição e inovação, ou tradição e ruptura, como pares opostos. A posição do crítico, contra as abstrações generalizantes e redutoras, parece voltar-se contra a própria tradição. No entanto, talvez seja mais oportuno pensar que sua crítica se dirigia a grupos e indivíduos que tinham em comum uma certa idéia de tradição, para os quais caberia ao artista e escritor submeter sua criação a regras e ideais em conformidade com essa herança. Ou seja, se trataria, para esses grupos, de tornar a jovem nação um enclave, nos trópicos, de um complexo cultural já antigo e sedimentado, concedendo no máximo que ele se tingisse com as cores da natureza local.

Esse processo, Sérgio Buarque qualifica como importar uma lei morta do Velho Mundo. Seu argumento se configura por uma série de pares em oposição, alinhados no mesmo paradigma e gravitando em torno do par mais conspícuo, ordem x desordem. Seriam eles: elite x povo; Velho Mundo x país jovem; construção x caos; abstração x liberdade; lei morta x nossa ordem. Nesses pares, pode-se perceber que a elite criticada se apoiaria nos valores – uma lei morta – do Velho Mundo, do qual desejaria trazer a ordem que iria propiciar os

---

<sup>257</sup> HOLANDA, 1996a, p. 153, destaque do autor. “A literatura nova de São Paulo” [*O Mundo Literário* (RJ), 5 de agosto de 1922].

<sup>258</sup> HOLANDA, 1996a, p. 224-228. “O lado oposto e outros lados” [*Revista do Brasil* (SP), 15 de outubro de 1926].

parâmetros para a construção ideológica – e para a criação artística – da nação; esta, seguindo a mesma ótica, não poderia prescindir destes parâmetros, sob pena de se perder no caos e na desordem. *Desordem do quê?*, pergunta o ensaísta.

Nesse questionamento incide o foco da divergência, pois o que conduz o argumento é a ideia de que a criação artística e literária não poderia estar submetida a regras e modelos prefixados. No enunciado final, o autor vincula mais estreitamente a defesa da liberdade de criação ao paradigma referido. Ou seja, Sérgio Buarque estava questionando os mecanismos em ação, no cerne da revolução modernista, que poderiam constituir uma ameaça às ainda incipientes conquistas do movimento.

Um dos alvos, aparentemente, é a poesia “bibelô”, meramente ornamental. Mas o crítico de fato ataca o intelectualismo, traduzido no que chama de *princípio de construção*. Ou seja, seria a continuação da importação acrítica de modelos externos. O texto merece uma atenção mais detida, para a apreensão de seus movimentos. Inicialmente, Sérgio Buarque se esforça por demonstrar que o “lado oposto” – o parnasianismo, a criação retórica e ornamental – já é passado, já foi derrotado, e cumpre agora observar “outros lados”. Fazendo um balanço dos avanços do Modernismo, identifica o que poderia ser uma possível ameaça de retrocesso:

Qualquer pessoa que compare o Brasil de hoje com o de dez anos atrás não pode deixar de observar uma divergência apreciável entre os dois momentos. [...] A gente de hoje aboliu escandalosamente, graças a Deus, aquele cepticismo bocó, o idealismo impreciso e desajeitado, a poesia “bibelô”, a retórica vazia, todos os ídolos de nossa *intelligentsia*, e ainda não é muito o que fez. Limitações de todos os lados impediam e impedem uma ação desembaraçada e até mesmo dentro do movimento [...] têm surgido germens de atrofia que os mais fortes já começam a combater sem tréguas.<sup>259</sup>

Até aí, pouca novidade, pois os escritores criticados, pertencentes ao “lado oposto”, não constituiriam mais qualquer ameaça: “Mesmo em literatura os fantasmas já não pregam medo em ninguém.”<sup>260</sup> Neste ponto, Sérgio Buarque vai atacar o que chama de “diplomacias nocivas”, para que o ímpeto inicial de renovação não se perca em função de um excessivo intelectualismo. O crítico tem em mente a ruptura efetiva com a tradição do cultivo das *belas letras* típica da *belle époque* acadêmica, que conduziria, segundo ele, à esterilidade e afastaria a possibilidade de uma arte de expressão nacional:

É indispensável [...] romper com todas as diplomacias nocivas, mandar pro diabo qualquer forma de hipocrisia, suprimir as políticas literárias e conquistar uma profunda

---

<sup>259</sup> HOLANDA, 1996a, p. 224.

<sup>260</sup> HOLANDA, 1996a, p. 225.

sinceridade pra com os outros e pra consigo mesmo. A convicção dessa urgência foi pra mim a melhor conquista até hoje do movimento que chamam de “*modernismo*”. Foi ela que nos permitiu a intuição de que carecemos, sob pena de morte, de procurar uma arte de expressão nacional.<sup>261</sup>

Para o autor, essa arte não se conquistaria mediante o intelectualismo, nem poderia vir da pena daquele grupo que se alinhou com tendências pouco renovadoras – Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida. Acerca deles, Sérgio Buarque não tem qualquer comiseração: “Houve tempo em que esses autores foram tudo quanto havia de bom na literatura brasileira. No ponto em estamos hoje *eles não significam mais nada para nós.*”<sup>262</sup>

Os alvos imediatos de suas críticas são o crítico Alceu Amoroso Lima – Tristão de Athayde – e os acadêmicos ditos *modernizantes* – Guilherme de Almeida e o grupo formado por Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Renato Almeida,<sup>263</sup> num amálgama em que avultava o questionamento da expressão nacional na obra de arte, bandeira do movimento, e os aspectos formais e “filosóficos” subjacentes à fatura da obra literária, no que isso implicava em termos de uma expressão artística que não fosse simplesmente ornamental. No entanto, pela própria peculiaridade intelectual dos atores envolvidos, a crítica tinha fulcro diferente conforme se dirigisse aos acadêmicos ou a Tristão de Athayde.

Ou seja, além do *lado oposto*, a saber, a literatura de pendor acadêmico, havia *outros lados*, e neles é possível discernir, na crítica de Sérgio Buarque, um questionamento ideológico das posições filosóficas assumidas pelos intelectuais conservadores que integravam o grupo modernista. Mais ainda, aponta os dilemas que agitavam a intelectualidade do país, em sua expressão paulista e carioca, naquele momento. O interessante a assinalar é que Sérgio Buarque, por um lado, separa os autores citados da “gente da vanguarda”, à qual se junta, mas por outro não deixa de criticá-la também, pois este reduto não estaria imune ao conservadorismo. São os “outros lados” anunciados no título do ensaio:

Penso naturalmente que poderemos ter em pouco tempo [...] uma arte de expressão nacional. Ela não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença. Isso não quer dizer que nossa indiferença [...] vá florescer por força nessa expressão nacional que corresponde à aspiração de todos.

---

<sup>261</sup> HOLANDA, 1996a, p. 224, destaque do autor.

<sup>262</sup> HOLANDA, 1996a, p. 225, destaques do autor.

<sup>263</sup> Trata-se do então chamado “grupo da mesa”, que “aparece em uma fotografia numa revista da época, para que ficasse marcada a presença dos partidários intransigentes de Graça.” (BARBOSA, 1989, p. 18-19). Essa informação também é dada por Sérgio Buarque, na entrevista concedida à Maria Célia Leonel (Cf. HOLANDA, 1984, p.172).

Somente me *revolto* contra muitos que acreditam possuir ela desde já no cérebro tal e qual deve ser, dizem conhecer de cor todas as suas regiões, as suas riquezas incalculáveis e até mesmo os seus limites e nos querem oferecer essa sobra em vez da realidade que poderíamos esperar deles. Pedimos um aumento de nosso império e eles nos fornecem uma amputação.<sup>264</sup>

O crítico se volta contra uma tendência intelectualizante que tinha como um de seus expoentes Tristão de Athayde, com quem entreteria afinidade uma figura como Mário de Andrade. Sérgio Buarque elogia o poeta, tem-no mesmo como seu mestre, mas sugere “[...] que os pontos fracos nas suas teorias estão quase todos onde elas coincidem com as ideias de Tristão de Athayde”,<sup>265</sup> quanto à *atitude intelectualista*. Mas é importante também observar como Sérgio segue de perto Machado de Assis em seu ensaio “Instinto de nacionalidade”, ao falar em formação demorada e gradual, consequência menos do esforço programático que da indiferença: “Esta outra independência não tem sete de Setembro nem campo do Ipiranga; não se fará num dia, mais pausadamente, para ser mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitos trabalharão por ela até perfazê-la de todo.”<sup>266</sup> Acresce apenas que Sérgio Buarque radicaliza as posições de Machado, haja vista o repertório oferecido pelo Expressionismo, o Surrealismo e o pensamento de Nietzsche como novos paradigmas para se pensar a subjetividade.

O que Sérgio Buarque critica é justamente a necessidade que os intelectuais de então exprimem de permanecer no plano das ideias, das abstrações, reservando-se a um grupo de homens *bem* pensantes a tarefa de criar a arte da nação. De fato, retomando um dos trechos mais contundentes do referido ensaio, encontramos todo um desfiar de tensões que dizem respeito ao modo como a *intelligentsia* brasileira criava uma imagem de si mesma, estendendo-a à identidade do país. Segundo Sérgio, esses espíritos *bem* pensantes idealizavam:

[...] a criação de uma elite de homens, inteligentes e sábios, embora sem grande contato com a terra e com o povo [...] gente bem-intencionada e que esteja de qualquer modo à altura de nos impor uma hierarquia, uma ordem, uma experiência que estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo. Carecemos de uma arte, de uma literatura, de um pensamento enfim, que traduzam um anseio qualquer de construção, dizem. E insistem sobretudo nessa panacéia abominável da *construção*. Porque para eles, por enquanto, nós nos agitamos no caos e nos comprazemos na desordem. Desordem do quê? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a *nossa ordem*; há de ser uma coisa

---

<sup>264</sup> HOLANDA, 1996a, p. 225-226, destaque meu.

<sup>265</sup> HOLANDA, 1996a, p. 227.

<sup>266</sup> ASSIS, 1962, p. 129-130.

fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão do outro mundo, pelo menos do Velho Mundo. É preciso mandar buscar esses espartilhos pra que a gente aprenda a se fazer apresentável e bonito à vista dos outros. O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inteiramente inoportuna e vazia de sentido. [...] Aqui há muita gente que parece lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de heranças onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e a ideais prefixados.<sup>267</sup>

Fica claro o desconforto em relação a uma elite pensante em face da aparência de desordem da realidade da nação, a que ela responde com a importação da própria tradição. Fica clara também a negação das tradições que essa elite representa, ao contrário do que ocorrera no ensaio “Originalidade literária”: se nele a originalidade viria da observação das tradições, das vozes profundas da raça, aqui se trata de buscar, no domínio da arte, a *expressão do nacional*, ou seja, uma *arte de expressão nacional*.

Pode-se perceber no Sérgio Buarque modernista o leitor bem informado das mudanças por que passava a arte moderna nos países europeus. Pode-se perceber, por outro lado, o crítico preocupado com a originalidade, como se o convencionalismo criticado dissesse respeito também à macaqueação de fórmulas importadas, como dirá repetidas vezes em seus escritos de então. Daí uma situação de paradoxo: os ventos da renovação sopravam da Europa; não obstante, fazia-se mister criar uma dicção artística própria, convergindo assim, nesse aspecto, com o que iria dizer Oswald de Andrade nos manifestos da *Poesia Pau-Brasil* e *Antropófago*. No ensaio “Originalidade literária”, Sérgio Buarque estava pensando não em termos de exterioridade, mas de uma *formação demorada e gradual dos sentimentos* que, uma vez consolidada, iria dar ensejo à originalidade literária. Essa discussão é retomada no ensaio de 1926, “O lado oposto e outros lados”, já aí no sentido da busca de uma *arte de expressão nacional*.

Nesse sentido, chama a atenção a acuidade do pensamento do Sérgio Buarque, acuidade mesmo premonitória, pois trata-se de um texto de 1926, quando as rupturas no interior do grupo modernista ainda não se faziam sentir tão explicitamente. Antonio Candido, no balanço que fez em 1943 das gerações de 30 e de 22, irá delinear com perfeição o efeito nocivo das filosofias idealistas que fez a cabeça de muitos expoentes daquelas gerações, alertando para o seu pendor reacionário.

Quando falo em filosofia idealista, entendo todas aquelas correntes de pensamento que, mais ou menos presas ao problema da “coisa em si”, tendem mais ou menos ao

---

<sup>267</sup> HOLANDA, 1996a, p. 226-227, destaques do autor.

ontologismo e, acabando na afirmação das essências, levam os problemas filosóficos para um terreno de discussões metafísicas de onde eles só saem para propor ao homem soluções de elite, normas “to the happy few”, ou a consecução de alvos extraterrenos, passando, de uma forma ou de outra, por sobre os problemas da existência atual. [...] As filosofias idealistas comportam uma grande parte de fuga ao destino imediato dos homens. Permitem um enrolamento do espírito sobre si mesmo que alheia o indivíduo do seu semelhante, ilhando-o dolorosamente em meio aos problemas sociais.<sup>268</sup>

Esse exatamente o impasse vivido por Tristão de Athayde, em sua virada para o catolicismo – mais à frente essa questão será retomada. Também Graça Aranha foi adepto de noções essencialistas, mas com o teor de um misticismo de ordem cósmica, e com desdobramentos importantes nos embates entre as tendências do primeiro Modernismo. Sérgio, nesse embate, está informado pelo pensamento de Nietzsche, conforme se depreende do ensaio anterior, “Perspectivas”, de 1925. Todavia, como Graça Aranha representava uma ordem de conflitos distinta daquela que moveu a polêmica de Sérgio Buarque com Tristão de Athayde, a polêmica com Graça Aranha será focalizada mais adiante, privilegiando-se, inicialmente, a polêmica com Tristão de Athayde como forma de apreender o perfil intelectual de Sérgio Buarque naquela altura do Modernismo (mesmo porque a polêmica com Tristão de Athayde engloba as demais). No ensaio “Perspectivas”, Sérgio Buarque se volta contra o poder redutor das palavras, no sentido de aprisionarem o dinamismo do conhecimento. Assim começa o ensaio:

As palavras depositaram tamanha confiança no espírito crédulo dos homens, que estes acabaram por lhes voltar as costas. A gente começa a admirar-se de que uma porção de civilizações tenha enxergado incessantemente na letra qualquer coisa que não seja uma negação da vida – negação formal, está claro, mas nem por isso menos eficiente. Um estupendo livro ainda por se escrever: o tratado de história da civilização em que se considere o esplendor e decadência de cada povo coincidindo precisamente com a maior ou menor consideração que a palavra escrita ou falada mereceu de cada povo.<sup>269</sup>

Trata-se de uma posição que defende o fluxo da vida, com um forte pendor para o vitalismo nietzschiano, recusando a cristalização pela linguagem. Assim Renarde Freire Nobre apresenta o perspectivismo em Nietzsche, em consonância com a crítica da linguagem e do conhecimento de base kantiana:

Nietzsche formula sua crítica ao conhecimento conforme sua dimensão fenomenal, como o faz com todas as demais representações que figuram na consciência. Acontece que o fenomenalismo nietzschiano possui bases e segue percursos bem distintos do lado

---

<sup>268</sup> CANDIDO, 2002, p. 246-247.

<sup>269</sup> HOLANDA, 1996a, p. 214. “Perspectivas” [*Estética* (RJ), abril-junho de 1925].

kantiano. Em uma imagem, quando Kant olhou para o horizonte longínquo que se instala no encontro do “céu com o mar”, ele chamou de mundo sensível toda a extensão abrangida pelo intelecto ligada à experiência; a partir desse ponto, ele chamou o que não se explica de mundo supra-sensível, o domínio do *noumeno* (a coisa-em-si). Nietzsche recusou a distinção entre mundos ou faculdades humanas, mesmo supondo relações entre eles. Para ele, não há o pensar, o sentir e o desejar como domínios exclusivos e separados; todo conhecer é tão-só um horizonte provisório e mutável de forças que, por transformação e corporificação, fazem-nos seres desejosos, sensíveis e pensantes. Mais precisamente, para ele a elaboração do pensamento estava subordinada aos impulsos, *simplesmente* porque só se pensa a partir de impulsos, sendo os fenômenos da consciência expressão de impulsos incorporados, sintomatologias espirituais que se apresentam como ajustes (jogos de domínios) entre impulsos diferenciados. Ou seu fenomenalismo é, mais originalmente, um perspectivismo de afetos. Não que os impulsos exatamente pensem; a melhor imagem é a de que na base dos pensamentos que se tornam conscientes há jogos impulsivos. [...] Os pensamentos, tal como eles se apresentam à consciência, são perspectivas que se baseiam fundamentalmente na memória e no uso dos recursos da linguagem, como as metáforas e as metonímias. Mas o homem é, antes de tudo, um campo sensitivo, natureza e desrazão. Tudo o que se processa como pensamento (palavras, ideias, imagens) encontra-se, de uma maneira ou de outra, afetado pela rede de nossas sensibilidades e dos impulsos mais recônditos de nosso ser, como condições últimas de nossa capacidade de simbolização. Os afetos corporais e as impressões subjetivas têm uma inscrição visceral e indelével no pensamento. [...] O pensar nunca designa uma transcendência, mas uma série de perspectivas simbólicas em uma cadeia de perspectivas afetivas muito mais indecifráveis do que as materializações mentais.<sup>270</sup>

Trata-se de desmistificar a crença no poder da linguagem – reduto kantiano da razão – como instância que garante o acesso ao conhecimento do mundo. Melhor: trata-se de negar a linguagem como instância abstrata, separada de outras dimensões da existência, numa evidente crítica ao conhecimento de base idealista, que se quer engendrado a partir de uma desvinculação com as bases materiais da existência: “Mas não é sem remorsos que os homens aceitam a falsa paz que as letras impuseram” – diz Sérgio Buarque mais adiante no mesmo escrito.<sup>271</sup> Nesse sentido, é espantosa a semelhança entre o trecho inicial do ensaio de Sérgio Buarque e o trecho seguinte, de *Humano, demasiado humano*, de Nietzsche:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu esse orgulho com que se ergueu acima do reino animal: pensou realmente ter na linguagem o conhecimento do mundo. O criador da linguagem não foi modesto a ponto de crer que dava às coisas apenas denominações, ele imaginou, isto sim, exprimir com as palavras o supremo saber sobre as coisas; de fato, a linguagem é a primeira etapa no esforço da ciência.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> NOBRE, 2004, p. 57-58.

<sup>271</sup> HOLANDA, 1996a, p. 215.

<sup>272</sup> NIETZSCHE, 2000, p. 21.

No entanto, conforme se verá, um substrato kantiano persistirá no modo com que Sérgio Buarque agencia o seu pendor nacionalista, embora ele negasse qualquer vinculação com o idealismo de base kantiana, conforme se depreende deste fragmento de uma crônica de Manuel Bandeira comentando o retorno de Sérgio Buarque da Alemanha:

A invasão da Rússia também redundou em fracasso, embora organizada com um senso mais agudo das realidades haurido na experiência anterior. Desta vez o objetivo de Holanda era morrer de fome em Moscou. Não o conseguiu, porém. Os exércitos vermelhos o atacaram e o aprisionaram 25 quilômetros além da fronteira polaca. Expulso do território russo, Holanda coisou a nova Alemanha, entrevistou o comandante do *Zeppelin* e o romancista Mann, que descobriu ser neto de brasileira, assassinou o Dr. Pontes de Miranda, foi redator da revista *Duco* e tradutor da *Ufa*, conversou várias vezes com Brigitte Helm (pronúciem Briguite), Marlene Dietrich (protagonista de *Anjo Azul*, que Sérgio diz ser o maior filme do mundo) e outros colossos de Rhodes.

Entrevista com Sérgio num bonde da Gávea à 1h30m da madrugada:

— ?...

— O poeta de mais influência sobre a geração nova é Hölderlin, toda a poesia atual deriva dele, é na Alemanha o que é Rimbaud na França, mais profundo que Rimbaud.

— ?...

— Dos velhos? Goethe.

— ?...

— Heine não, se lê muito menos. Schiller também caiu também caiu muito. Schiller é o representante da poesia do idealismo kantiano. O idealismo perde terreno cada vez mais na Alemanha. A mocidade está voltada para Klages, um nome quase inteiramente desconhecido fora da Alemanha e que dentro dela no entanto goza de enorme prestígio.

— ?...

— A filosofia de Klages é a da libertação dos instintos.

— ?...

— Quando saí daqui eu tinha uma tendência para o comunismo. Hoje estou achando nele o mesmo excesso de racionalismo do catolicismo. Comunismo e catolicismo são soluções extremamente racionalistas.<sup>273</sup>

Embora se tratando de escrito ligeiro, uma crônica, o trecho confirma a recusa ao “racionalismo”, que marcara a experiência intensa de Sérgio Buarque com Modernismo, na adesão por exemplo ao Surrealismo, que conferirá o tom hermético do ensaio “Perspectivas”, tom este que não passou despercebido a seus pares. O próprio Sérgio Buarque assinala isso, na entrevista que concede a Maria Célia Leonel na década de 1970:

P. — Pode comentar o artigo de *Estética*, chamado “Perspectivas”?

S.B.H. — É uma coisa meio surrealista. Tive uma discussão muito grande com o Prudente sobre a primeira frase, que é um pouco confusa mesmo. Começamos a escrever cartas surrealistas, conforme a receita de André Breton.

P. — O artigo também surgiu por influência de Breton?

<sup>273</sup> Cf. BARBOSA, 1989, p. 292-293. Publicado originalmente em *O Jornal*, RJ, 24/01/1931.

S.B.H. — Creio que um pouco. Independentemente do Manifesto, havia um clima meio surrealista. O Graça e o Ronald eram contra. Para o Ronald, um espírito clássico, o Surrealismo era o fim, era uma forma de Romantismo exagerado. O Tristão de Athayde escreveu reservas ao meu artigo, ainda quando não se “convertera”.<sup>274</sup>

No prosseguimento do ensaio de Sérgio Buarque, a dívida com pensamento de Nietzsche se torna mais evidente, tornando-se evidente, também, o tom de polêmica e o endereçamento a Tristão de Athayde e ao que ele representava,<sup>275</sup> embora isso não seja nomeado:

Nada do que vive se exprime impunemente em vocábulos. Os mais sábios dentre os homens têm sofrido um pouco das necessidades a que essa lei os subordina. Eu, Sérgio Buarque de Holanda, acho indiscutível que em todas as cousas exista um limite, um termo, além do qual elas perdem sua estabilidade, que é uma condição de vida, para se instalarem confortavelmente no que só por eufemismo chamamos sua expressão e que na realidade é menos que seu reflexo. Só os pensamentos já vividos, os que se podem considerar não na sua duração, mas objetivamente e já dissecados, encontram um termo. Quero dizer: esse termo só coexiste com o ponto de ruptura com a vida.<sup>276</sup>

É interessante observar a coincidência entre o que Sérgio Buarque defende como apanágio para o conhecimento – a fluidez da vida em oposição à sua cristalização na linguagem – e o que Manuel Bandeira nomeia como abandono de uma postura de cerebralismo por parte de Sérgio Buarque na crônica de Rubem Braga citada na Introdução deste estudo, no mesmo período em que ocorre o acirramento das oposições dentro do grupo que liderava o Modernismo, que o ensaio “Perspectivas” começa a enunciar e anunciar.<sup>277</sup> Também se deve notar a afinidade com o fragmento de Nietzsche que Sérgio Buarque traduz de *Genealogia da moral*, referido no Capítulo 1, em que só o que não tem história se torna passível de ser definido, vale dizer, conceituado.<sup>278</sup>

Em ensaio instigante, Robert Wegner visa apreender de que forma Sérgio Buarque conseguiu conciliar tantas facetas aparentemente contraditórias na fatura de sua obra, e a certa

---

<sup>274</sup> HOLANDA, 1984, p. 178.

<sup>275</sup> Cf. REIS, 1999, p. 143 e seguintes.

<sup>276</sup> HOLANDA, 1996a, p. 214.

<sup>277</sup> “Tanta eterna leitura me fazia rezear que Sérgio soçobrasse num cerebralismo cuja única utilidade seria ensinar a escritores europeus de passagem pelo Rio a existência, desconhecida por eles, de livros e revistas de seus respectivos países. [...] Sérgio não soçobrou: curou-se do cerebralismo caindo na farra. Distribuiu a biblioteca, como se já a trouxesse de cor [...] e acabou emigrando para Cachoeiro de Itapemirim.” (BANDEIRA, 1987, p. 90).

<sup>278</sup> “Todos os conceitos em que, do ponto de vista semiótico, se congregue todo um processo, esquivam-se à definição: só o que não tem história é definível.” Cf. DIAS, 1992, p. XI. Citado por Ernani Chaves no artigo em que estuda o pensamento de Nietzsche em *Raízes do Brasil*. Cf. CHAVES, 2008, p. 402 e nota 16, p. 410-411.

altura fala da crítica que essa multiplicidade pressupõe no próprio projeto da modernidade – no contexto de outra polêmica de Sérgio Buarque, o debate com o formalismo da geração de 45 –, no sentido de vislumbrar o moderno e a modernidade como processos contingentes:

Com essa percepção, bem modernista, aliás, configura-se a situação de se ter como horizonte o moderno e a modernidade, sem, contudo, a justificação transcendental associada ao pensamento iluminista e que ganhara corpo de forma mais intensa com a Revolução Francesa. Dito de modo por demais direto, a consequência desse diagnóstico para a produção artística é a ausência de modelos predeterminados, daí a crítica de Sérgio Buarque à ânsia classicista dos neomodernistas.<sup>279</sup>

Cumprir observar que Sérgio Buarque rejeita modelos predeterminados para a *criação moderna*, e estende isso ao campo do pensamento: daí sua polêmica com Tristão de Athayde e os acadêmicos ditos modernizantes. Por todos os lados, é patente o não-transcendentalismo do pensamento de Sérgio Buarque, ou melhor, sua recusa a esquemas por demais abstratos. A polêmica entre Sérgio Buarque e Tristão de Athayde é analisada, entre outros, por Vera Lúcia dos Reis, de cujo estudo passo a extrair os detalhes envolvendo Tristão de Athayde e os modernistas, Sérgio Buarque em particular:

O conjunto de artigos que seleciona para a publicação do primeiro volume *Estudos*, Primeira série, reunindo os rodapés de 1926, prova que Alceu estava interessado em insistir em propostas recentes do Modernismo, a fim de permanecer no campo e na luta, em defesa do pensamento conservador. Por sua vez, os modernos, como parte de todo movimento que se quer vanguarda, procuram construir a sua própria tradição, assimilando as vanguardas europeias, ignorando, do ponto de vista de Alceu, o contexto no qual essas vanguardas surgiram. [...] É em 1925 que escreve o artigo que desencadeia a polêmica – “O supra-realismo – ao qual vêm-se juntar “Literatura suicida”, “Queimada ou fogo de artifício”. Sérgio Buarque de Holanda se contrapõe às ideias de Alceu em “Perspectivas” (1925), na revista *Estética*. Alceu responde em “A salvação pelo angélico”, enquanto Sérgio contra-ataca com “O lado oposto e outros lados” (1926), recebendo de Alceu o “Construtivismo e destrutivismo” (1926). Finalmente, Amoroso Lima apresenta o seu “Adeus à disponibilidade” (1929), para confirmar sua aceitação total do catolicismo. Sérgio ainda lança o artigo “Tristão de Athayde”, em 29 de agosto de 1928.<sup>280</sup>

A crônica em torno da polêmica entre Sérgio Buarque de Holanda e Alceu Amoroso Lima, que desencadeou o ato público de conversão deste, o ensaio “Adeus à disponibilidade”,<sup>281</sup> constitui um capítulo fundamental da própria história da constituição do campo da crítica literária brasileira. Mas este estudo pretende deter-se nela apenas de passagem, visto não constituir o seu foco principal. Não será focalizada, por exemplo, a

<sup>279</sup> WEGNER, 2008, p. 487.

<sup>280</sup> REIS, 1999, p. 143.

<sup>281</sup> Cf. LIMA, 1969, p. 15-20.

participação de Oswald de Andrade e outros modernistas na polêmica com Alceu Amoroso Lima, não obstante, segundo assinala Reis, o debate deste com os modernistas ter se iniciado via Oswald de Andrade.<sup>282</sup> Detendo-se especificamente na polêmica com Sérgio Buarque, Reis afirma:

A polêmica que desenvolve com Sérgio Buarque de Holanda não somente faz com que Alceu Amoroso Lima encareça suas opiniões que vinha desenvolvendo no tocante ao Surrealismo, como manifestação dos aspectos mais negativos do mundo moderno, como o leva a manifestar muito do que se passava no nível mais íntimo, ou seja, os passos, ou até mesmo os percalços da conversão. Podemos verificar, nos textos produzidos no período em questão, que Alceu vai assumir um tom cada vez mais categórico, o que reflete a segurança de quem obteve o reconhecimento público. Trata-se, sem dúvida, de uma manifestação clara de defesa da própria autoridade, na luta pela concorrência no campo simbólico.<sup>283</sup>

Convertido ao catolicismo em 1928, a influência de Tristão de Athayde como crítico irá declinar, não obstante ter sido o crítico de maior ascendência ao longo do decênio de 1920.<sup>284</sup> Sérgio Buarque teve participação importante no processo de sua *conversão*. Bem antes de 1928, Sérgio havia pressentido a inclinação de Tristão de Athayde pelo catolicismo, de mescla a concepções filosóficas de caráter universalista – transcendentais ao plano do indivíduo e ao plano social. Começa então a polemizar com suas posições, de maneira velada em “Perspectivas” (1925), explicitamente no ensaio “O lado oposto e outros lados”. O ato público de conversão de Tristão, o ensaio “Adeus à disponibilidade”, será motivado por uma nova investida de Sérgio Buarque, o artigo “Tristão de Athayde” (1928).<sup>285</sup> Nele, Sérgio Buarque vai demonstrar uma consciência dos problemas sociais inédita na crítica literária praticada até então, e que diz respeito às opções ideológicas dos criadores e produtores culturais, no que concerne ao que é estabelecido como critério de valoração estética:

Estamos, pois, diante desse fenômeno bem característico deste tempo: um tradicionalismo que intimamente descrê das tradições, um dogmatismo que, no fundo, é um ceticismo e, por mais absurdo que possa parecer, um racionalismo que quer ser ao mesmo tempo um misticismo. [...] Não se pode mais hoje, como no tempo de Santo Agostinho, ser ao mesmo tempo e simultaneamente um cidadão do céu e da terra. E o pensamento que

---

<sup>282</sup> “Pode-se dizer que o debate em torno do Modernismo começou a propósito de Oswald que, naturalmente, não fica em silêncio.” (REIS, 1999, p. 143).

<sup>283</sup> REIS, 1999, p. 154. A autora acompanha de forma detida o debate entre os dois críticos.

<sup>284</sup> “Todas as obras importantes que surgiram por essa época passaram pelo seu crivo de julgador; foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões.” (LAFETÁ, 2000, p. 77).

<sup>285</sup> HOLANDA, 1989, p. 111-115. “Tristão de Athayde” [*Jornal do Brasil* (RJ), 29 de agosto de 1928]. Esse escrito, importantíssimo, não foi contemplado por Antonio Arnoni Prado em sua compilação.

quiser realmente importar para a nossa época há de se afirmar sem nenhum receio pelos seus reflexos sociais, por mais detestáveis que estes pareçam. [...] É o que não ousa desejar o Sr. Tristão de Athayde com os seus princípios de construção.<sup>286</sup>

Em 1982, ao recordar o episódio, Tristão de Athayde sinaliza que seu caso não foi isolado, fez parte de uma corrente, e irá enquadrar a opção feita então com as tintas do espiritualismo, afirmando que houve “[...] no próprio âmago da primeira geração modernista uma corrente que optara por uma revolução espiritual e não simplesmente intelectual.”<sup>287</sup> Ou seja, a revolução espiritual pressuporia a intelectual e ao mesmo tempo a transcenderia. Trata-se daquela concepção do plano espiritual, ou transcendente, flagrada por Antonio Candido, que se bastaria a si mesma, já que teria superado o estágio do meramente – ou tão-somente – intelectual. Ocorre que Sérgio Buarque encontrará, no plano intelectual, o antídoto para essa fuga, na medida em que nele seria possível engendrar a crítica das ideologias, que é o que Sérgio pretende fazer.

Para ir a ela, cumpre fazer um excuro pelas dualidades que Sérgio Buarque identifica nos embates intelectuais de então. Já se fez um pequeno inventário delas em torno do par *ordem x desordem*, no ensaio de 1926. No texto citado de 1928, Sérgio aponta que essas dualidades podem ser interconversíveis, ou melhor, sob a forma aparente de uma residiria outra, que seria seu oposto: *um tradicionalismo que descrê das tradições, um dogmatismo cético, um racionalismo místico*.<sup>288</sup> E o crítico arremata que a origem dessas contradições, dessa volubilidade, estaria no desejo de praticar ao mesmo tempo o idealismo e o materialismo. Nos termos da especificidade da experiência brasileira, se trataria de alavancar as ideologias nelas mesmas, em sua roupagem moderna, dando as costas ao dado bruto, concreto, advindo da penetração na realidade do país, em sua face de atraso e descompasso em relação ao liberalismo europeu aqui aclimatado.

Aqui há várias entradas interpretativas. Uma delas é oferecida por Paulo Eduardo Arantes, ao apontar o *sentimento da dialética* na experiência intelectual brasileira, que Sérgio Buarque de Holanda esposou, a saber, a percepção, por parte de vários intelectuais do país, de que nossa formação seria marcada por dualidades irreconciliáveis. Detendo-se especificamente em Antonio Candido e Roberto Schwarz, Paulo Eduardo mostra que foi este

---

<sup>286</sup> HOLANDA, 1989, p. 114.

<sup>287</sup> ATHAYDE, 1987, p. 119. Ver também o texto publicado por Alceu Amoroso Lima, “Adeus à disponibilidade”, em que consta o subtítulo “Carta a Sérgio Buarque de Holanda” (LIMA, 1969, p. 15-200).

<sup>288</sup> HOLANDA, 1989, p. 114.

último que conseguiu estabelecer o verdadeiro alcance dessa dualidade constitutiva, na leitura que fez do romance machadiano:

A reposição do antigo sistema produtivo pela nova ordem do capitalismo industrial, articulando Antigo Regime e civilização burguesa, lançava as bases histórico-mundiais de nossa dualidade. *A razão de nosso modo de ser dual está nos avanços do capital e não numa compartimentação local idiossincrática.* O Brasil é dois em virtude do passo conservador da Colônia à nova periferia organizada pelo imperialismo. Nossa discrepância interna está por assim dizer mundialmente orquestrada. Agora sim podemos voltar a falar de *dois Brasis*, complementares e articulares, um colonial e outro burguês, um da “desordem”, outro da “ordem”, um da “infração”, outro da “norma”, com o acréscimo de que a convivência prática dessas esferas comunicantes confunde o juízo e provoca a intervenção permanente que estamos chamando dialética.<sup>289</sup>

Nessa perspectiva, a disponibilidade dos intelectuais em relação ao estoque de ideologias exóticas pouco importava, desde que no plano das ideias fosse possível armar um esboço de coerência, ainda que *sem grande contato com a terra e com povo*, como afirma Sérgio Buarque no ensaio de 1926. Na perspectiva de Sérgio, os dois Brasis seriam o país intelectualista criado pela *elite bem pensante* e o país “real”, cujos reflexos sociais afugentavam aquela. Para civilizar o povo inculto, nos moldes europeus, essa elite tinha a vocação da ordem, vendo na realidade desordenada – bestializada – da nação o campo a ser domesticado pela ordem. Quem dá notícia desse embate nos tempos da República Velha é José Murilo de Carvalho, num ensaio sugestivamente intitulado “A força da tradição”: “Os reformadores se viam como messias, salvadores de um povo doente, analfabeto, incapaz de ação própria, bestializado, se não definitivamente incapacitado para o progresso.”<sup>290</sup>

José Murilo de Carvalho acentua o caráter autoritário e elitista desse processo, que teve um genocídio de grande porte em suas atas – o massacre de Canudos – e revoltas populares de vulto, como a Revolta da Vacina, manifestação popular ocorrida em 1904 na cidade do Rio de Janeiro contra a obrigatoriedade da vacinação empreendida pelo prefeito Pereira Passos e pelo médico sanitário Oswaldo Cruz. O processo de modernização do país instaurado a partir da proclamação da república foi precário e restrito aos setores letrados da população. O grosso do país continuava, em essência, inculto e tradicional. Em adição, a força da tradição não se traduzia apenas na resistência às mudanças por parte da população, mas “[...] no próprio conteúdo do que era visto e considerado como moderno pelos setores da elite.”<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> ARANTES, 1992, p. 89, destaques do autor.

<sup>290</sup> CARVALHO, 2005, p. 121.

<sup>291</sup> CARVALHO, 2005, p. 119.

Este ponto é importante. Essas elites, no dilaceramento da contemplação dos dois Brasis, refletiam em si, nas suas opções ideológicas, o horror cotidiano que a realidade do país despertava. Dividida entre o ímpeto modernizador e as sobrevivências – ruínas – de um passado colonial assentado no escravismo e no poder oligárquico, ideologicamente a intelectualidade do país não poderia apresentar uma coerência que dissesse respeito ao seu anseio ilustrado. Iluminista nas suas concepções de modernização, terminava por ceder às demandas obscurantistas que a realidade impunha. A modernidade brasileira, avessa à população, politicamente não incorporava a noção de igualdade e de democracia. Era uma modernidade avulsa, para consumo no varejo das ideias:

Se alguns republicanos [...] falavam em democracia e fim dos privilégios, não iam além da retórica. A idéia de povo era puramente abstrata. O povo era na maior parte hostil ou indiferente ao novo regime, e nenhum esforço foi feito para incorporá-lo ao sistema político por meio do processo eleitoral. A República brasileira foi uma originalidade: não tinha povo. Mais que indiferente, a modernidade brasileira era alérgica ao povo. As teorias racistas, consideradas avanços da ciência, difundiam a descrença na capacidade da população negra e mestiça para a civilização.<sup>292</sup>

George Avelino Filho, estudando especificamente as relações entre *Raízes do Brasil* e o movimento modernista, afirma que, ao fazer a crítica da cultura em 1926, Sérgio Buarque, naquela altura um adepto do Surrealismo, vinculava a criação artística à liberdade, rejeitando o excesso de formalismo da cultura letrada, conforme já expusera no ensaio “Perspectivas”. É intrigante que Sérgio Buarque tenha escrito “as palavras depositaram tanta confiança no espírito crédulo dos homens” – em vez de “o espírito crédulo dos homens depositou tanta confiança nas palavras”.<sup>293</sup> Essa inversão aponta para o materialismo que norteava as opções intelectuais de Sérgio Buarque, pressupondo uma teoria da linguagem e do conhecimento que não é fácil de destrinçar.

Ou seja, Sérgio Buarque indica a própria linguagem como construção, como abstração redutora, sinalizando que nenhuma crítica da cultura poderia ser feita sem o enfrentamento da linguagem, das ideologias nela permeadas. Daí sua polêmica com Tristão de Athayde e outros nomes do Modernismo: “Ao colocar o aparecimento espontâneo da arte como forma de

---

<sup>292</sup> CARVALHO, 2005, p. 120.

<sup>293</sup> De fato, a diferença pode ser sutil, mas só aparente. Que nós confiemos no sentido cristalizado das palavras é mais ou menos comum e corriqueiro – senão teríamos que andar com um dicionário a tiracolo. Mas pensar nas palavras depositando confiança no espírito crédulo dos homens torna tudo mais suspeito, fazendo pensar em séculos de tradição, preconceitos, fórmulas consagradas que simplesmente se sedimentaram no imaginário coletivo de cada civilização, pressupondo uma postura passiva por parte dos homens. Daí, ao intitular seu ensaio “perspectivas”, Sérgio Buarque parece querer sugerir a necessidade de questionar a herança da tradição, e o alvo imediato seria a linguagem.

expressão por excelência, *contrariando a elite que insiste em idealizá-la e construí-la a partir de uma abstração*, ele [Sérgio Buarque] aponta para o caráter vazio dessa cultura.”<sup>294</sup>

Daí se infere sua resistência à tradição. Ao mesmo tempo, notamos no autor uma dualidade com relação à tradição que repercute na crítica que ele fez a seus pares. Em que medida essa crítica implica uma recusa da tradição? Talvez se possa dizer que a tradição era recusada no que ela tinha de elitista, ou melhor, a recusa se dirigiria à forma com que as elites se apropriavam da tradição, em proveito próprio. Nesse sentido, a tradição trairia, na maior parte das vezes, um cariz marcadamente intelectualista, inclusive como sinônimo dos valores dos grupos sociais a ela vinculados. Numa entrevista concedida em 1945, Sérgio Buarque de Holanda, ao afirmar-se não tradicionalista, vai esclarecer o que a tradição significava então para ele. Ao ser questionado se seria possível um historiador não tradicionalista, responde:

Não sei se é possível, o fato é que não sou. Compreendo o tradicionalismo como atitude estética. Mas acho que o culto à tradição, o amor do passado pelo passado, do ponto de vista social e político, é infecundo e negativo. Admito que os poetas gostem da tradição, como nós gostamos de ver velhas ruínas, mas o passado, como simples espetáculo, não me interessa. Observe que o tradicionalista, em geral, procura não a Tradição, mas certa tradição, mais de acordo com suas idéias e conveniências às vezes momentâneas. Com o recurso à palavra “tradição”, palavra naturalmente prestigiosa, o que ele procura é apenas um endosso para suas idéias, quase sempre reacionárias, e que precisam dessas muletas para se apoiarem.<sup>295</sup>

A tradição aparece claramente como valor discursivo de que determinados grupos e setores se apropriam para fazer valer seus interesses. Não é difícil identificar esses grupos e setores tradicionalistas à burguesia, que então cai na dualidade, no sentimento da dialética de que fala Paulo Eduardo Arantes, pois essa mesma burguesia é mola propulsora dos impulsos de modernização do país. No decênio de 1920, essa burguesia, assentada em um capital de origem rural, irá patrocinar a Semana de Arte Moderna, o que só em aparência constitui uma contradição, conforme depoimento de João Luiz Fafetá:

Há uma contradição aparente no fato de a arte moderna, implicando todas aquelas ligações com a sociedade industrial, ter sido patrocinada e estimulada por fração da burguesia rural. O paradoxo, todavia, fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil, durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem um caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização. Daí não haver, de fato, nada de espantoso

---

<sup>294</sup> AVELINO FILHO, 1987, p. 35, destaques meus.

<sup>295</sup> HOLANDA, 1968, p. 107-108.

em que uma fração da burguesia rural assumia a arte moderna contra a estética “passadista”, “oficializada” nos jornais do governo e na Academia.<sup>296</sup>

Na realidade, a contradição é antes constitutiva do modo peculiar como se deu o desenvolvimento do capitalismo no Brasil, conforme raciocínio de Roberto Schwarz retomado por Paulo Eduardo Arantes. Por isso, o movimento modernista vai ser marcado pela dualidade, pelo impulso de renovação vanguardeiro e pelos valores da tradição. Por esse prisma, não há mesmo nada de espantoso que uma fração da burguesia rural tenha comandado o processo de renovação estética da arte brasileira no início do século XX, marcada naquele quadrante por uma sensaboria que desagradava o gosto refinado dos burgueses cultos. José Murilo de Carvalho repõe em outras bases a questão:

As áreas mais afetadas pelas transformações econômicas e demográficas, como São Paulo, tinham andado apenas meio caminho em direção ao mundo moderno. A produção capitalista entrou lá via mundo rural que manteve muitos de seus valores aristocráticos e escravistas. A industrialização que se seguiu foi liderada por uma burguesia estreitamente vinculada à produção cafeeira e tributária de seus valores. [...] O movimento modernista nas letras e nas artes [...] foi patrocinado por grandes famílias tradicionais, das quais também provinham vários de seus participantes. Sob a capa da revolução estética escondia-se o conservadorismo social e o autoritarismo político.<sup>297</sup>

Nessa mesma linha, Silviano Santiago vai fazer uma releitura do movimento modernista pelo prisma da presença dos valores da tradição, num texto já tornado clássico, “Permanência do discurso da tradição no modernismo”. Nesse ensaio, Silviano argumenta como, apesar da leitura canônica dizer o contrário, a tradição se fez muito mais presente do que se pensava no movimento modernista. E cita três exemplos: a incursão de 1924 pelo grupo modernista à Minas barroca e colonial, ciceroneando o poeta Blaise Cendrars; a virada para o catolicismo de matriz universalista na poesia de Murilo Mendes, na década de 30; o retorno classicizante de Carlos Drummond de Andrade, na década de 50, após a publicação de *Claro enigma*, fechando um ciclo de poesia participante.<sup>298</sup>

Seria interessante pensar até que ponto a própria virada de Sérgio Buarque de Holanda no decênio de 1930, na contramão do que foi sinalizado acima, em direção ao discurso

---

<sup>296</sup> LAFETÁ, 2000, p. 23-24.

<sup>297</sup> CARVALHO, 2005, p. 125.

<sup>298</sup> É de notar a ausência, no ensaio de Silviano Santiago, da polêmica envolvendo Tristão de Athayde e os modernistas, enquanto largo espaço é concedido a uma avaliação problemática da poesia de Drummond. Se o neoconservadorismo apontado de fato se fez presente (Cf. SANTIAGO, 1987, p. 132), por exemplo, em expoentes da “geração de 45” e mesmo nos debates intelectuais do período, há que se matizar a avaliação da poesia de expoentes da geração modernista, como Murilo Mendes e Drummond.

histórico, representa uma outra faceta desses embates, ou seja, um enfretamento da tradição, do seu discurso, um mergulho em suas raízes. Há que se ter em mente a passagem de Sérgio Buarque por Berlim no final dos anos 20, quando entrou em contato com uma linha de pensamento diferente da que alimentava outros intelectuais brasileiros da época, na perspectiva do historicismo. Isso vai ensejar no seu pensamento novas dualidades, por vezes antitéticas, muito bem sintetizadas em *Raízes do Brasil*. É de notar, também, que daí por diante, a crítica literária em Sérgio Buarque passaria a conviver com o ofício de historiador, sempre recusando os dogmatismos que pudessem fazer do texto literário um objeto autônomo: “Se busquei constantemente esquivar-me ao ceticismo impressionista, também não me deixei seduzir pelos critérios dogmáticos” – afirma Sérgio Buarque no prefácio de *Tentativas de mitologia*.<sup>299</sup>

É de notar, ainda, que Sérgio Buarque, no depoimento de 1945, quando recusa a tradição como postura intelectual, no campo social e político, mas admite-a como objeto estético, sinaliza uma contradição a ser investigada, na interface do historiador com o crítico literário, que deseja respeitar a especificidade do artefato literário, mas não deixa clara sua historicidade. Sua virada para a literatura do período colonial, confluindo com o ofício de historiador, a par de uma abertura singular às renovações estéticas da modernidade, mostra bem como seu perfil intelectual foi marcado pela dualidade tradição *versus* inovação, desde a primeira hora do Modernismo. Pode-se pensar, na linha do que sugere Fernando Novais, que Sérgio esteve sempre procurando liquidar as raízes:

A minha impressão – afirma Novais – é que Sérgio Buarque teve certos problemas que ele formulou muito cedo e em torno dos quais girou permanentemente [...] na realidade ele estava sempre procurando liquidar as raízes. Ora atacando este aspecto, ora aquele, mas sempre havia uma certa unidade que era enfrentada de vários ângulos. *Mas que unidade era esta?* Esse é o segundo ponto [...] é a questão da identidade, não é? Essa me parece ser *a identidade nacional brasileira*, este é o eixo que articula todo um conjunto e que está posto maravilhosamente no 1º parágrafo de *Raízes do Brasil*, quando afirma que nós somos estrangeiros em nossa própria terra. Ele sempre procurou entender isso.<sup>300</sup>

O ensaio com que Sérgio Buarque estreia como crítico, “Originalidade literária”, não obstante pertencer a um conjunto de escritos vinculados por certo pendor tradicionalista (conforme discutido no capítulo anterior), não desmente as elucubrações de Fernando Novais. Sérgio Buarque, na esteira da leitura que fez de Sílvio Romero e a partir do impulso modernista, foi um dos primeiros a dar formulação teórica consistente à dualidade constitutiva

---

<sup>299</sup> HOLANDA, 1979, p. 32.

<sup>300</sup> NOVAIS, 1992, p. 106, destaques meus. Trata-se da reprodução de uma fala em um debate, então por isso certas discontinuidades sintáticas.

da formação intelectual brasileira, repercutindo na crítica que fez ao beletismo, à cultura como ornamento, ao mascaramento ideológico da *realidade* pelas elites.<sup>301</sup> *Raízes do Brasil* retoma, assim, numa roupagem sociológica, a tese básica do ensaio de 1926, no que concerne à crítica ao beletismo, e o argumento reaparece na crítica de Sérgio Buarque ao movimento romântico brasileiro:

Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para *o horror à nossa realidade cotidiana*. Não reagiu contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade. Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa.<sup>302</sup>

Retornando aos escritos de 1925 e 1926, pode-se observar em Sérgio Buarque uma postura nitidamente antitradicionalista, no que concerne ao campo da criação. Adepto das vanguardas, Sérgio Buarque polemiza com Tristão de Athayde, segundo ele um dos representantes mais expressivos da elite de homens bem-pensantes, que intentavam construir ideologicamente a nação, conforme deixa claro no ensaio de 1926: “Não careço de citar aqui o nome de Tristão de Athayde, incomparavelmente o escritor mais representativo dessa tendência, que tem pontos de contatos bem visíveis com a dos acadêmicos ‘modernizantes’ que citei, embora seja mais considerável.”<sup>303</sup> Adiante, ao criticar certa adesão que via em Mário de Andrade aos valores dessa elite, dirá que “[...] os pontos fracos nas suas teorias estão quase todos onde elas coincidem com as idéias de Tristão de Athayde [...] sua atual *atitude* intelectualista me desagrade.”<sup>304</sup>

No ensaio “Perspectivas”, a crítica incide sobre a crença demasiado ingênua na linguagem como representação da realidade, atingindo de quebra certa perspectiva racionalista que pretendia cercear os domínios da criação: “Nada nos constrange a que nos fiemos por completo na suave e engenhosa caligrafia que os homens inventaram para substituir o desenho rígido e anguloso das coisas.”<sup>305</sup> Ao questionar o poder de comunicação da linguagem – tratada nesse ensaio como uma abstração redutora das coisas –, Sérgio Buarque vai colocar o processo de criação no mesmo patamar do universo do sonho. Assim, soavam-lhe despropositadas e redutoras as ideias e obras advindas de uma perspectiva

---

<sup>301</sup> De certa forma, a obra de Lima Barreto antecipa essa postura crítica, mas não encontrou ressonância entre os primeiros círculos modernistas.

<sup>302</sup> HOLANDA, 1995, p. 162, destaques meus.

<sup>303</sup> HOLANDA, 1996a, p. 226.

<sup>304</sup> HOLANDA, 1996a, p. 227.

<sup>305</sup> HOLANDA, 1996a, p. 215.

programática, como as defendidas pelos acadêmicos modernizantes e pelos princípios de construção de Tristão de Athayde.

Subjacente à crítica, havia o questionamento dos critérios de eleição das obras que figurariam no cânone modernista, que iriam representá-lo para as gerações seguintes e constituiriam o referencial a partir do qual essas gerações se orientariam em suas escolhas. Ou seja, a tradição, nessa perspectiva, se assentaria na própria linguagem. Para Sérgio Buarque, as obras de arte seriam *modernas* na medida em que submetessem a linguagem a questionamentos que fizessem vacilar os valores da tradição, e não simplesmente os reiterassem. Este parece ser o critério que Sérgio Buarque adotava em suas intervenções nos debates estéticos e ideológicos daquele momento. A defesa da liberdade de criação se apreende a partir dessa perspectiva.

Ficam claros assim, na expressão do crítico, os vínculos entre as demandas da tradição, associadas aos valores de uma elite dita *bem pensante*, e uma criação literária também bem pensante, que se submeteria facilmente a modelos e ideais pré-fixados, mesmo quando estes se travestissem de uma roupagem vanguardista. Seria o caso dos acadêmicos modernizantes, mas não somente eles, na medida em que representavam uma tendência dentro do movimento. Dessa forma, vale a pena refletir um pouco mais sobre a presença do Surrealismo nas reflexões de Sérgio Buarque.

Amir Geiger, ao estudar, sob o ângulo da sociologia da cultura os motivos da conversão de Tristão de Athayde, focaliza a polêmica travada com Sérgio Buarque e os apelos dirigidos a Tristão por Jackson de Figueiredo, outro intelectual vinculado à corrente espiritualista. Segundo o autor, os dilemas que agitavam Tristão eram da mesma natureza daqueles experimentados por Sérgio e Jackson, só que orientados em direções opostas. Na gangorra, Tristão optará pela conversão, seguindo o intelectual católico, sem necessariamente aderir aos pressupostos estéticos por ele apregoados.

Jackson (que Alceu insistia em qualificar como um moderno não-modernista) e Sérgio Buarque teriam, então, como o próprio Tristão/Alceu, e por trajetórias diferentes, se deparado com as limitações e os impasses do mundo desencantado e desiludido; para ambos se afigura uma necessidade de responder ao desafio da insatisfatoriedade da razão para conferir sentido a si mesma. Sérgio Buarque, na época, olhava com simpatia o surrealismo [...] Para Jackson, é na Igreja Católica [...] que se encontra o antídoto aos envenenamentos do espírito pelo racionalismo estreito e seu correspondente negativo, o deleitamento estetizante.<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup> GEIGER, 2005, p. 47.

Sérgio Buarque, todavia, teria percebido a inocuidade da opção pelo catolicismo como antídoto à racionalização estigmatizadora da modernidade, ao acusar nele não uma dimensão anti-intelectual, mas uma forma de racionalismo, e que se combinaria aos princípios de construção defendidos por Tristão de Athayde. Nesse racionalismo, Sérgio apreende o desejo de fugir à condição trágica da precariedade do sentido na modernidade, conforme defende no ensaio de 1928, dirigido a Tristão de Athayde:

Nietzsche chegou a propor o niilismo de seu tempo como prefácio a uma coisa que chamava de *cultura trágica*. Seria uma cultura onde a sabedoria, insensível às diversões capciosas da ciência, abraçasse com um olhar imutável todo o quadro do universo e, nessa contemplação, procurasse ressentir o sofrimento eterno com compaixão e com amor, fazer seu o sofrimento eterno. Mas Nietzsche lutava com fervor pelo abandono desses valores e queria mais a recusa das diversões capciosas da ciência. De tudo isso enfim que o Sr. Tristão de Athayde deseja precisamente resguardar, integrar e acentuar em seu projeto de solução, quando nos propõe que se substituam princípios permanentes de construção ao niilismo ou ao elementarismo dos nossos dias. Princípios de construção que só poderão ser justamente esses valores tradicionais que nossa época já não digere.<sup>307</sup>

A opção de Sérgio Buarque pelo niilismo indica uma consciência da tragicidade do momento, que não aceita soluções respaldadas no plano do transcendente, do espírito. Não só as respostas, como as questões, não comportam mais qualquer clave absolutista. Elas são contingentes, históricas, e demandam a apreensão de sua historicidade para a sua compreensão. Essa consciência vislumbra que a busca de solução para os problemas sociais pressupõe justamente sua inserção na história.

Sérgio Buarque alude, como no ensaio de 1926, a valores tradicionais que seriam extemporâneos, que teriam caducado. E os relaciona, uma vez mais, a demandas de ordem social que os defensores desses valores estariam negligenciando. Isso concerne ao modo como os interlocutores compreendiam a solução desses problemas. O que para Alceu é uma hierarquização de planos, para Sérgio Buarque é uma obnubilação ideológica, em que o discurso espiritualista assoma como um artifício de administração de insuficiências. Assim, Sérgio Buarque, ao afirmar que um pensamento efetivamente moderno não poderia negligenciar seus reflexos sociais, estaria indicando sua opção pelo “povo” como o novo ator social da modernidade, em contraposição aos exercícios diletantes de uma elite preocupada em estabelecer os rumos da cultura.

Nas palavras de Antonio Candido, o pensamento de Sérgio Buarque em *Raízes do Brasil* representou uma postura contrária ao pensamento liberal então em voga, que pregava um

---

<sup>307</sup> HOLANDA, 1989, p. 114-115.

despotismo esclarecido a ser exercido pelas elites cultas sobre as massas, e que daria a estas a ilusão de liberdade, mais ou menos conforme o Estado Novo se estabeleceu como instância de poder ao longo do decênio de 1930:

Sérgio Buarque de Holanda foi o primeiro historiador que aludiu à necessidade de despertar a iniciativa das massas, manifestando assim um radicalismo democrático raro naquela altura fora dos pequenos agrupamentos de esquerda. E esse ponto de vista coroa o longo processo histórico denominado por ele “a nossa revolução”, começada com o movimento abolicionista nos anos de 1880 e em curso acelerado quando publicou o livro. A conseqüência principal desse processo foi a crise das oligarquias, dando lugar a um jogo complexo de rompantes democráticos e tendências autoritárias, ao longo do qual se daria a entrada lenta mas constante do povo trabalhador na esfera da vida política.<sup>308</sup>

Mas a verdade é que pode haver alguma espécie de mistificação nisso tudo. Num texto inédito, de 1952, “A um leitor escandalizado”, publicado no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, Sérgio Buarque dirige-se a um leitor, aliás dois, rebatendo críticas recebidas acerca do vocabulário empregado para abordar temas como “povo” e “mestiçagem” em sua apreciação da obra de Lima Barreto. Segue a transcrição da primeira parte do texto:

A um leitor escandalizado que escreve uma carta para deplorar, entre outras coisas, o “tom impiedoso” com que, a propósito de Lima Barreto eu me teria referido à “delicada questão da mestiçagem”, não sei como explicar o que há de redondamente equívoco em suas interpretações. E não sei, em primeiro lugar, porque, apesar de todos os esforços, não me foi possível atinar, no trabalho incriminado, com coisa alguma que de longe se assemelhe a um tom impiedoso. E depois, porque a queixa me lembra muito o que disse outro leitor, esse menos decepcionado, pois já me supõe reacionário definitivo, contra a expressão “povo rústico”, empregada certa vez a propósito de nossa gente sertaneja.

Ora, a palavra “rústico” equivale rigorosamente a “rural”, “relativo ao campo e ao sertão”: nesse sentido foi usada, em contraste com “urbano” e “cidadino”. Não vejo como possa envolver alguma intenção de menoscabo, mas a opinião do meu leitor ocasional está firmada e é inexpugnável. Admito, em todo caso, que recorrendo a ela, talvez para fugir a uma repetição de palavras, evitei neste ponto a deselegância do fraseado, mas não evitei uma ambigüidade de expressão. De semelhante falta, em que devo ter incorrido por mais de uma vez, quero penitenciar-me vivamente. Mas não deixo de lembrar que um mínimo de cuidado na leitura, tornaria talvez cristalina a clareza que imagino ter posto no meu escrito.

Quanto ao sr. M. L. F., o leitor decepcionado, não o acuso de desatento. Mais de uma de suas observações parecem revelar justamente o contrário. E, embora julgando-me inocente, no que respeita ao seu julgamento, sinto-me obrigado à presente explicação.

O emprego de um vocábulo, talvez pouco feliz, onde se declara que as desilusões pessoais e íntimas de Lima Barreto explicam mais de um traço distintivo de sua obra literária e possivelmente “alguma coisa de seu *sabor*” é o único motivo aparente para a censura que me é endereçada. E talvez para a estranha referência ao “tom impiedoso”. A verdade é que a palavra “sabor” queria referir-se unicamente à satisfação particular que se possa obter da leitura da obra, como tal considerada, e não sei de que maneira é possível associá-la a alguma razão diferente.

---

<sup>308</sup> CANDIDO, 1998, p. 86-87.

Falar em impiedoso, neste caso, é um jeito de dizer que não se deve tocar em problemas delicados, capazes de arranhar suscetibilidades muito à flor da pele. Foi aliás o que durante longo tempo se fez entre nós, nas belas letras ou fora delas, justamente em relação ao papel do negro e do mestiço em nossa vida social.

Há contudo outro modo, este moderno, de deixar de abordar diretamente um assunto, e consiste em encará-lo, não como problema, mas como espetáculo. Já me sucedeu denunciar aqui mesmo esse traço tão insistente de nossos folclorismos e de alguns regionalismos, que consideram as danças, as superstições, os costumes civis e domésticos da população de cor, com tom piedoso e com atenção científica e benévola. Mas querer acentuar nessas populações unicamente o que elas ostentam de peculiar, de intransmissível, de diferente da gente branca ou brancarana, não seria um meio sutil e suave de frisar a própria distinção? Em outras palavras, não seria, de fato, a mais genuína “afetação de superioridade”, como diria o meu leitor?

Sei, além disso, que o enaltecimento necessário do “povo”, a obrigação tácita de não o considerar de modo objetivo e crítico, é uma das heranças mais suspeitas do século passado, que continuamos, entretanto, a preservar sem objeção.

Para os românticos, o povo, encarnação suprema da espontaneidade, da naturalidade, da singeleza, do colorido, da santa ignorância, é o avesso ideal da burguesia. Os extremos se tocam também na escala social, e o nobre – de sangue ou de eleição própria – sente-se mais perto da gente humilde do que do burguês, que é sempre o intrusivo odioso. A “aliança das classes superiores com o povo”, a “verdade do povo”, já reivindicados por Dostoiévski, e o “sonho do nobre e do mendigo”, exaltado por Yeats, o poeta irlandês, exprimem bem essa atitude.

Mas, apesar de tudo, as barreiras não de permanecer intactas e inalteráveis, sob pena de se desmanchar o quadro idílico. Todo esforço metódico visando a modificar o nível das camadas populares há de ser encarado, por isso mesmo, sem ilusões. Não é difícil perceber, pois, que todos esses devotos do “povo humilde” são simplesmente devotos de sua penúria, de sua humildade.

É talvez por um senso muito vivo dessa fraude e pelo desejo e esperança de evitá-la, que possa ter decepcionado a meu censor, não por alguma afetação de superioridade, como supõe, e nem ainda por que eu tivesse tentado aplicar ao romance brasileiro métodos próprios da crítica norte-americana, como chega a sugerir.<sup>309</sup>

Seguem elencadas algumas questões que o escrito suscita: a) a dificuldade de apreciar o romance de cunho mais realista, no caso específico o de Lima Barreto, que via de regra trazia, há até bem pouco tempo, embaraços à crítica; b) a busca de um método crítico para a avaliação do romance, em oposição à poesia; c) a dificuldade com noções como “povo” e “raça”, mais com esta que com aquela; d) a tentativa de fugir a uma abstração idílica acerca do “povo”, comprometida pela “delicada questão da mestiçagem”. Disso se infere que, passados cerca de 20 anos das polêmicas aqui tratadas, a tentativa, por parte de Sérgio Buarque, de pensar uma “arte de expressão nacional” esbarrava em questões complexas. Daí a acolhida que o crítico encontra na poesia de Manuel Bandeira para os dilemas da nacionalidade na arte. Nela as questões sociais, raciais e congêneres se encontrariam plasmadas em uma estética mais expressiva, menos realista, o que agradaria mais ao crítico. Retornando à discussão anterior, em outro ensaio de 1952, por ocasião da comemoração do

---

<sup>309</sup> HOLANDA, 1949. “A um leitor escandalizado” [*Diário de Notícias* (RJ), 13 de fevereiro de 1949].

trigésimo aniversário da Semana, Sérgio Buarque vai se pronunciar a respeito dos equívocos perpetuados pelos historiadores do movimento modernista:

[...] as próprias exigências de mobilização tenderam a dar-lhe um perfil unitário, e em verdade mais límpido e preciso do que exato. Misturando as tintas, essas exigências ajudaram a formar-se uma imagem bastante convencional e certamente falsa do movimento: imagem de onde desapareceram todas as complexidades em favor de uma simplificação mentirosa e que serve, indiferentemente, aos seus apologistas inadvertidos como aos seus mais rancorosos detratores. Ora, *a verdadeira história do modernismo foi, em grande parte, a história de uma resistência denodada a tudo quanto parecesse justificar essas visões simplificadoras.*<sup>310</sup>

A partir dessa fala, pode se pôr em novas coordenadas o ensaio de 1926. O movimento modernista abrigava tendências inovadoras no plano artístico e intelectual, mas havia tendências e forças conservadoras, de diferentes matizes e matrizes, que acentuavam as arestas das divergências, e que foram se definindo ao longo do decênio, por força mesmo dos conflitos: o grupo do Verdeamarelismo, os acadêmicos modernizantes, os modernistas da ala espiritualista (a reação católica). Assim os descreve Sérgio Buarque na referida entrevista a Maria Célia Leonel, em tintas pitorescas:

O grupo do Verdeamarelismo é outra coisa. O Menotti começou com o Futurismo italiano e o Oswald ligou-se a ele no começo. Depois juntaram-se o Cândido Mota Filho, o Plínio Salgado. O Prudente escreveu um artigo sobre *O estrangeiro*, dizendo que era imitação do Oswald de Andrade e o Plínio ficou uma fúria e escreveu um artigo: “O homem que plagiou o nome do avô”. Eu mesmo cheguei a escrever que o Plínio imitava o estilo do Oswald, mas não sem antes extrair as partes pudentas [*sic*]. Houve um grupo que inicialmente combatia o Modernismo e depois passou a dizer-se modernista da ala espiritualista. Alceu Amoroso Lima aceitou essa explicação. Nestor Vitor, que pertencia a essa ala, dividia todo mundo em bilaquianos e cruzistas. Achava que o pessoal da *Klaxon* era bilaquiano, porque não seguia a linha do Cruz e Souza. Creio que até o Tristão de Athayde passou certa vez por bilaquiano.<sup>311</sup>

No caso de Graça Aranha, espécie de padrinho da *Estética* sem necessariamente ser seu mentor, já que os diretores eram Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, as dissidências surgem com o artigo que ambos escrevem e publicam no terceiro número da *Estética*, criticando o livro *Estudos brasileiros*, de Ronald de Carvalho.<sup>312</sup> Tanto o depoimento de Sérgio Buarque quanto o de Prudente de Moraes ajudam a entender a origem do dissenso com

---

<sup>310</sup> HOLANDA, 1952a, destaques meus. “Em torno da ‘Semana’” [*Diário Carioca* (RJ), 17 de fevereiro de 1952].

<sup>311</sup> HOLANDA, 1984, p. 178-179.

<sup>312</sup> HOLANDA, 1996a, p. 204-206. “Ronald de Carvalho: Estudos Brasileiros” [*Estética* (RJ), jan./mar. 1925].

o “grupo da mesa”. O depoimento de Prudente de Moraes é mais longo e detalhado, e assim obrigatório para a apreensão dos impasses de então:

P. — O Sr. poderia comentar a cisão com o grupo de Graça Aranha?

P.M.n. — Esta cisão dissolveu o Modernismo como movimento que tinha unidade. Cada um passou a trabalhar em sua linha, não havia mais aquela união. Resultou de vários mal-entendidos e de vaidades. Duas coisas contribuíram bastante para a cisão: nosso Graça Aranha molestou-se grandemente com comentários irreverentes e venenosos em que Oswald era mestre, publicados não sei se no *Correio da Manhã*. Naquele momento o Oswald era um escritor com quem não tinha relações pessoais, mas que achava importante. Quando saiu *Memórias sentimentais de João Miramar*, escrevi ao Mário e pedi-lhe que obtivesse um exemplar para a *Estética*. Graça Aranha achava que *Estética* não devia publicar nada sobre a obra. Além disso, Ronald tinha ido ao México fazer conferências sobre cultura brasileira e publicou os *Estudos brasileiros*. Eu esperava que o livro trouxesse coisas renovadoras que ele dizia aqui e tive profunda decepção porque não encontrei ali senão repetições do que outros autores já haviam dito, sem declaração de inconformidade, apenas ressaltando Graça Aranha e Villa-Lobos, procurando enquadrá-los no que dizia José Veríssimo e Sílvio Romero. Eu era, então, muito ingênuo e sincero. Além disso, sempre adotei e mantenho até hoje uma atitude em relação a mim mesmo de aceitação de críticas e de reservas. Poderei discutir, debater um trabalho meu, mas garanto que uma coisa não faria e nunca fiz: ofender-me. Toda matéria que aparece com minha assinatura na *Estética* foi discutida horas e horas com Sérgio, o mesmo ocorrendo com os trabalhos dele. Eu achava que essa era a única atitude que cabia a um intelectual sincero e modernista. Por outro lado, a cisão entre as duas seções em que se dividia a literatura brasileira, o pequeno grupo modernista e a facção convencional, era de tal ordem que invalidava a crítica dos outros porque se baseava na incompreensão. O que Osório Duque Estrada dissesse não poderia ser levado a sério já que os intelectuais daquele grupo diziam que éramos malucos, cabotinos, que fazíamos coisas sem sentido. Assim sendo, a crítica do Modernismo ou se fazia dentro do Modernismo ou não se fazia. Nós tínhamos que nos criticar uns aos outros, com sinceridade e vigor para que resultasse algo de valor. Dentro dessa posição, achei que tinha direito de dizer ao Ronald o que disse. Ele estava ligado ao grupo, mas não participava desse sentimento que tinha o Mário, com quem tive polêmica que durou vinte anos. A discussão contou sempre com a sinceridade e desejo de esclarecimento do Mário. Formulei críticas mais veementes que as apresentadas contra o Ronald e Mário pensou e reformulou ou não seu trabalho. Estive em casa do Ronald às vésperas de sair a revista, que ia levar para São Paulo para distribuir. A recepção na casa do Ronald foi na terça e contei-lhe que havia feito nota sobre o livro. O Ronald perguntou sobre o conteúdo e disse-lhe que havia reservas. Ele não recebeu bem a notícia, mas não reagiu. Quando leu a revista achou que estávamos agindo em conjunto com o grupo de São Paulo e que Mário e Oswald estavam por trás de tudo. Disse que éramos traidores do Movimento e queria que os colaboradores cessassem de participar da *Estética*. Ronald tentou cortar relações comigo, mas não deixei que o fizesse. [...] Conseguiu que Renato e Graça Aranha tomassem suas dores.<sup>313</sup>

Um elemento importante é a própria afirmação da necessidade de crítica pelo próprio grupo modernista, a que o surgimento da revista *Estética* tentava responder. Mas nem todos dentro do movimento entendiam a palavra crítica na acepção de analisar, avaliar de modo isento, independente das afinidades e posições pessoais, e isso se torna um fator de cisão

<sup>313</sup> MORAES, neto, 1984, p. 184-185.

dentro do grupo. O depoimento de Sérgio Buarque para o episódio é mais direto e afeito ao anedótico, mas ajuda a compreender suas intenções quanto ao ensaio de 1926:

Graça era ótima criatura, mas tinha uma vaidade à flor da pele. [...] Depois do artigo sobre o Ronald, ele queria apaziguar tudo, mas não havia mais jeito. [...] O artigo que escrevi na *Revista do Brasil*, “O lado oposto e outros lados” pretendia marcar bem a situação, mas foi pior.<sup>314</sup>

No comentário sobre o livro de Ronald de Carvalho, *Estudos brasileiros*, elaborado a quatro mãos por Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, percebe-se, claramente, a intenção crítica e a divergência de base sobre a questão do nacional em arte. A circunstância de ter sido a obra simples compilação de conferências proferidas por Ronald de Carvalho no México levou os críticos a questionarem a pertinência de sua publicação no Brasil, visto pouco acrescentarem ao que o público brasileiro já sabia:

Daí o resumir-se seu livro em simples esboços históricos da nossa vida social e artística, sem maior vantagem para quem, como nós, tem tantos historiadores e tão pouca história. O que nos falta – um pouco de espírito crítico – falta também ao livro, que não consegue sequer colocar homens e fatos à vontade nos seus lugares. Sobre nossa nacionalidade, sobre nossas letras, sobre nossas artes, nada que já não tenha sido dito. E todos esses assuntos estão exigindo revisão urgente. Seria necessário estudá-los com espírito novo, ousado, irreverente, sem a menor preocupação com o que escreveram Rocha Pombo ou Sílvia Romero.<sup>315</sup>

Além da postura francamente crítica que os diretores da *Estética* defendiam para o movimento modernista, percebe-se o descompasso entre a obra de divulgação que Ronald faz e a obra de revisão que Sérgio Buarque e Prudente de Moraes reclamam, à altura do Modernismo. Ou seja, se o movimento estava inovando na criação e na crítica, caberia a ele também reescrever a história da literatura brasileira, segundo novos parâmetros. A questão do nacional, que foi basilar dentro das discussões e debates do Modernismo, reclamava assim uma nova síntese historiográfica. O livro de Ronald, pensado inicialmente para um público diferente do brasileiro, não atende a essa demanda. Mas, mais do que isso, percebe-se que Sérgio Buarque e Prudente de Moraes têm um entendimento do que seja o nacional em literatura similar ao que Machado de Assis profere no ensaio “Instinto de nacionalidade”, ao relativizar a importância dada à paisagem, ao ambiente, à cor local. Vale dizer: ao assunto em si, conforme propõe Machado:

---

<sup>314</sup> HOLANDA, 1984, p. 179.

<sup>315</sup> HOLANDA e MORAES, neto, 1996, p. 204-205.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.<sup>316</sup>

O que se poderia criticar na crítica de Sérgio Buarque e Prudente de Moraes ao livro de Ronald de Carvalho, e depois no próprio ensaio “O lado oposto e outros lados”, é que seus autores levaram muito longe o desejo de sinceridade em crítica, na tentativa de torná-la impessoal, e talvez tenham pecado por falta de urbanidade, qualidade que Machado de Assis, em outro escrito célebre, recomenda aos que desejam atuar como críticos. Trata-se de “O ideal do crítico”, em que Machado defende:

Será necessário dizer que uma das condições da crítica deve ser a urbanidade? Uma crítica que, para a expressão de suas idéias, só encontra fórmulas ásperas, pode perder as esperanças de influir e dirigir. [...] Moderação e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer; não há outro que seja tão eficaz. Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico, e o crítico deve ser delicado por excelência. Como a sua obrigação é dizer a verdade, e dizê-la ao que há de mais suscetível neste mundo, que é a vaidade dos poetas, cumpre-lhe, a êle sobretudo, não esquecer nunca êsse dever.<sup>317</sup>

O tom geral do ensaio de 1926, “O lado oposto e outros lados”, gerou muita polêmica, expondo divergências e ressentimentos. Manuel Bandeira e Mário de Andrade divergiram a fundo sobre as posições de Sérgio Buarque, e isso aparece na sequência de cartas trocadas entre ambos no período, um documento precioso para a apreensão dos bastidores da polêmica.<sup>318</sup> Além de tudo, parecia estar em jogo a liderança do movimento modernista, que a leitura atenta do ensaio de 1926 – e o conhecimento dos bastidores de sua fatura – não faz pensar que Sérgio Buarque estivesse chamando para si, pois tencionava exercer, no melhor sentido que a entendia, a *crítica* literária. O modo com que Sérgio Buarque e também Prudente de Moraes entendiam a crítica encontrou reservas em Mário de Andrade, que em carta a Manuel Bandeira comenta o tom geral do ensaio de Sérgio Buarque:

---

<sup>316</sup> ASSIS, 1962, p. 135.

<sup>317</sup> ASSIS, 1962, p. 16-17.

<sup>318</sup> Ver a sequência de cartas trocadas ao longo de novembro de 1926, pouco depois da publicação do artigo. Cf. ANDRADE e BANDEIRA, 2001, p. 318-327. Bandeira faz alusão, nas cartas, às injúrias que Guilherme de Almeida dirigiu a Sérgio após o ensaio “O lado oposto e outros lados”.

Eu tenho feito em artigos muita restrição ao Gui e ao Ronald restrição que não aceitaram ou que discutiram porém não brigaram comigo. Porém quando citei a frase de você foi pra chamar sua atenção sobre uma coisa: é que Prudentico principalmente inda mais que o Sérgio quando escrevem contra dão pras frases um ar de ataque que fere. Fazem a restrição com uma secura uma aspereza que pode ser peculiar neles porém faz com que os outros caiam na ideia do ataque. Sobre isso já me preveni bem porque sei que me atacam e si o ataque vier assim não me ressentirei porque pode ser feito deles. [...] Pra quê? E mesmo certo de que isto não é obrigação de elogio mútuo eu pergunto pra você se não é verdade que essa não é a maneira de tratar um trabalho ruim de um camarada. Eu quando tenho um camarada procuro lhe ocultar os defeitos e quando sou obrigado a reconhecer estes, os reconheço porém amigavelmente. E creio que não sou nenhuma exceção.<sup>319</sup>

De maneira geral, as reservas de Mário de Andrade estendem-se do tom ao conteúdo do ensaio, ao contrário de Manuel Bandeira. Ao final da sequência de cartas em torno da polêmica, Manuel Bandeira sintetiza bem quais seriam as possíveis razões para a atitude mais desbragada de Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, face à crítica literária e aos rumos então tomados pelo Modernismo:

O “nós” do Sérgio, tomei por ele, Prudente e outros da idade deles que não suportam o verbalismo do R., do G. e outros. A respeito de verbalismo, penso como você. Há verbalismo e verbalismo. Euclides, êta! Aprecio às vezes o de R. e Gui, sem achá-los tão maravilhosos quanto você. Sempre defendi sozinho contra Oswald, Sérgio, Prudente, e outros a arte, a técnica fantástica do Gui. Mas realmente, Mário, os rapazes sinceramente não fazem caso nenhum disso. No fundo eu dou razão a eles, mas como o gosto é livre eu continuo a admirar o *tour de force* criador rítmico do Guilherme fazendo ritmo de 11 sílabas com qualquer quantidade de sílabas, como ele faz em “Raça”. Mas reconheço que é arte, e poesia é outra coisa. [...] A poesia do R. é bela, porém me dá a impressão de arte decorativa de motivos socializantes. Boa pra se comentar mas... não faz a gente “dar nos gostos”. Aliás a “gente” está aí por “me”: eu sei, e compreendo bem, que você, o Ribeiro Couto gostam da poesia do R. e são sinceros. Já o R. C. não tolera a do Guilherme. O que atrapalha tudo é essa história de modernismo. Que coisa pau! Parece uma putinha intrigante que apareceu para desunir os amigos. Ninguém sabe definir essa merda, que todo mundo quer ser! Isso sempre me aporrinhou. Não tem a menor importância ser modernista! Vamos acabar com isso?<sup>320</sup>

Na fala de Manuel Bandeira, pelo menos três elementos chamam a atenção: primeiramente, a diferença de gerações dentro do próprio Modernismo, fazendo com que os mais jovens tivessem uma posição mais aguerrida e combativa que os demais, a par de concepções de literatura e arte não totalmente esposadas por Guilherme de Almeida, por exemplo, inegavelmente um poeta da outra geração. Então, na visão de Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, Guilherme de Almeida também seria um “passadista”, embora isso

---

<sup>319</sup> ANDRADE e BANDEIRA, 2001, p. 323. Os apelidos aludem a Prudente de Moraes, neto e Guilherme de Almeida.

<sup>320</sup> ANDRADE e BANDEIRA, 2001, p. 327. Os apelidos e abreviações aludem a Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida.

não seja declarado. O segundo elemento é a distinção entre poesia e arte que Manuel Bandeira propõe, distinção difícil no contexto em que é enunciada, por sugerir que os dois poetas referidos – Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho – poderiam ser bons versejadores, bons poetas num sentido mais tradicional do termo, mas não no sentido moderno que a palavra *poesia* passou a comportar.

Por fim, o terceiro elemento seria justamente a discussão do que seria *moderno* em arte, e a polêmica em torno do ensaio de 1926 sugere que os principais nomes do Modernismo não tinham muita clareza acerca disso, e cada qual estava tateando seu caminho, tentando, em maior ou menor grau, ser *moderno*. E parece que justamente quanto maior a preocupação em sê-lo, menor o efeito alcançado, como se pode depreender da última frase de Manuel Bandeira, poeta modernista por excelência, mas que parecia dar pouca importância ao rótulo. Ou seja, a adesão epidérmica aos pressupostos estéticos do Modernismo não poderia funcionar como garantia de produção poética de qualidade, num contexto em que praticamente tudo estava em discussão, inclusive os tais pressupostos.

Analisando o movimento da criação pela ótica da crítica, e informado pelas vanguardas, Sérgio Buarque elege seu repertório de poetas e obras modernos, polemizando intensamente com seus pares. Coincidência ou não, seus juízos sobre seus pares acabaram sendo aqueles que foram consagrados pela crítica posterior, quando esta pôde ter distanciamento suficiente para avaliar a produção do período. É interessante cotejar o juízo de Sérgio Buarque com o que Alfredo Bosi faz de Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho:

Guilherme de Almeida pertenceu só episodicamente ao movimento de 22. Não havendo partido do espírito que o animava, também não encontrou nele pontos definitivos de referência estética. Sua cultura, seu virtuosismo, suas aspirações morais vinham do passado e lá permaneceram.<sup>321</sup>

Em outro ponto, comentando os critérios acadêmico-nacionalistas que nortearam a fatura da *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, Alfredo Bosi afirma: “Critérios que a sua notável capacidade de assimilação iria depois adelgaçar para absorver, diplomaticamente, as novidades do Modernismo.”<sup>322</sup> Também vale a pena conferir a avaliação que Antonio Candido faz, na altura de 1975, da poesia de Cassiano Ricardo:

Cassiano encontrou fórmulas acessíveis para as conquistas das vanguardas. Mas o fato de ter sido lido por um público maior mostra que praticou formas nitidamente de

---

<sup>321</sup> BOSI, 1994, p. 371-372.

<sup>322</sup> BOSI, 1994, p. 316.

compromisso. Como a sua personalidade era plástica, não chegou a definir uma linha predominante e duradoura, tendo sido, na verdade, cinco ou seis poetas. Isto, a meu ver, enfraqueceu-o um pouco. [...] Quando via uma nova tendência em voga – não por mal nem por motivos subalternos, mas porque tinha uma personalidade plástica –, assimilava-a imediatamente. Daí a sua poesia ser bem mais acessível.<sup>323</sup>

Além do mais, o desejo saudável, por parte de Sérgio Buarque, de *romper as diplomacias nocivas*, pode ter esbarrado em empecilhos fundamentais da cultura brasileira, no sentido da dificuldade de separação entre o público e o privado, algo que Sérgio Buarque captou desde cedo e desenvolveu com maestria em *Raízes do Brasil*, mediante a noção de cordialidade, em especial no capítulo dedicado ao “homem cordial”.<sup>324</sup>

A crítica que Sérgio Buarque elabora no ensaio de 1926 diz respeito, assim, ao conjunto de forças conservadoras, de caráter elitista, que desejava estabelecer os parâmetros da criação artística, incidindo sobre a necessidade, posta por essas correntes, de criar uma *arte nacional* segundo *um programa estético e ideológico previamente definido*. Ao contrário, para Sérgio Buarque, a expressão nacional na obra de arte surgiria mais da indiferença que de uma intenção programática previamente estabelecida – intenção traduzida, por aquelas correntes, em *princípios de construção* que não escondiam sua ambição de retomar o programa do romantismo escola. Assim um estudioso arguto caracteriza essas cisões internas do Modernismo:

Depois da publicação de “O lado oposto e outros lados” [...] pode-se dizer que “acadêmicos ‘modernizantes’” (Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, Guilherme de Almeida), católicos em vias de conversão (Tristão de Athayde), o grupo à direita (Plínio Salgado, Menotti Del Pichia, Cassiano Ricardo) e a “gente da vanguarda” (na qual Sérgio Buarque quer incluir, além dele mesmo, Prudente de Moraes Neto, Couto de Barros, Antônio de Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade) não poderiam mais estar juntos e, em muitos casos, nem se falar.<sup>325</sup>

Discorrendo sobre a necessidade de liberar a crítica das amarras da cordialidade, levando-a efetivamente para o âmbito do espaço público, Sérgio Buarque vai associar a efetivação dessa liberdade da crítica ao próprio nacionalismo literário. Uma pista para isso pode ser encontrada no estudo de Nísia Trindade Lima, quando a autora afirma que, no

---

<sup>323</sup> CANDIDO, 1975, p. 5-6.

<sup>324</sup> Cf. HOLANDA, 1995, p.139-151.

<sup>325</sup> GOMES JÚNIOR, 1998, p.112, nota 69. O episódio também é muito bem detalhado no ensaio de Francisco de Assis Barbosa, “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda: ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*” (Cf. BARBOSA, 1988, p.37-42). Cf. também BARBOSA, 1989, p.18-31.

contexto da modernização do país, houve uma série de tentativas de se elaborar teorias sobre o Brasil, visto pelos intelectuais por uma ótica via de regra dual. Então a própria constituição do campo intelectual se fez concomitantemente ao questionamento da identidade da nação: “É como se, no mesmo movimento, intelectuais e sociedade se constituíssem, superpondo-se os temas da identidade nacional e da identidade dos intelectuais.”<sup>326</sup> Ora, não é difícil depreender, como um corolário desse esquema, que no pensamento estético de Sérgio Buarque a constituição da identidade da nação passaria pela constituição da identidade de seus indivíduos, e não só de seus intelectuais. Essa projeção de um indivíduo coletivo, conforme coloca o estudo de Marcus Vinicius Corrêa de Carvalho citado no Capítulo 2, seria ensejada por formas literárias focadas sobretudo na subjetividade – e não é outra coisa que o crítico vai buscar em seus exercícios do decênio de 1940.

Vale dizer: sem o *livre* exercício da *crítica* (mas haverá possibilidade de uma crítica fora do âmbito da liberdade de expressão?), uma coletividade não poderia almejar a autonomia no campo estético, tão importante, para o autor, quanto a outra autonomia, a política. Mais uma vez Sérgio Buarque ressoa Machado de Assis, quando este afirma que caberia ao exercício elevado da crítica estabelecer o que seria o nacional na arte, dentro das premissas por ele propostas, “[...] para que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.”<sup>327</sup> Ao repelir as “diplomacias nocivas” e as “políticas literárias” como ação urgente no âmbito do Modernismo, Sérgio Buarque vai articular uma concepção de crítica estreitamente convicta da necessidade de autonomia no plano da arte, e que seria capaz de conduzir a uma arte de expressão nacional.

Nesse sentido, os embates que trava, grosso modo, entre 1922 e 1926, e que o levam a abandonar a crítica (ainda que a ela acabe retornando, mas isso não altera em nada o gesto único e intransferível de, no contexto das polêmicas de 1926, tê-la abandonado), podem ser, em parte, equacionados segundo aquela díade do Modernismo proposta por João Luiz Lafetá: *projeto estético e projeto ideológico*:

[...] *o projeto estético*, que é a crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem, já contém em si o seu *projeto ideológico*. O ataque às maneiras de dizer se identifica aos ataques às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela)

---

<sup>326</sup> LIMA, 1999, p.26.

<sup>327</sup> ASSIS, 1962, p. 136.

linguagem que os homens externam sua visão de mundo [...], investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo.<sup>328</sup>

Entre 1924 e 1926, debatem-se fortemente no pensamento de Sérgio Buarque os aspectos estéticos e ideológicos. Sua debandada da crítica e da literatura (a par, não se pode negar, da conversão de Alceu Amoroso Lima) é uma opção pelo projeto ideológico, pelo pensar a nação. Quando retorna à crítica, esse pensar a nação torna-se inseparável de seu pensamento crítico. É o que será abordado mais detidamente no Capítulo 5.

---

<sup>328</sup> LAFETÁ, 2000, p. 20.

#### IV. UM *INTERMEZZO*: O IMPRESSIONISMO CRÍTICO

Antes de prosseguir na análise da crítica literária exercida por Sérgio Buarque de Holanda, cumpre fazer um *intermezzo*, para tratar do impressionismo crítico. Pelo modo como a crítica literária vem sendo praticada na atualidade, nos jornais, ela nada mais é do que uma resenha de encomenda para legitimar o saber erudito acadêmico exposto nas vitrines das livrarias, de forma a temperar o que entra por conta da onda avassaladora do mercado. Há todo um *savoir-faire* construído acerca da movimentação dessas/nessas engrenagens, visando alcançar prestígio, visibilidade, contatos e uma eventual resenha num suplemento *bem nutrido*, se ainda é possível adjetivá-los assim no Brasil, de forma a galgar posições estratégicas. O mercado é uma entidade com vida própria, a literatura anda a adjetivar “festas”, de forma que talvez fosse o caso dos medalhões machadianos tomarem aulas com os agentes literários para se adequarem aos novos tempos.

Dito isso, cumpre observar que o cenário pincelado desenha um fosso entre a academia e o mercado – de um lado uma busca incessante de erudição, de outro uma irresponsável diluição. Esse fosso, certamente, não é decorrência de um único fator, mas certamente desempenhou um papel importante no seu surgimento a disputa entre crítica e teoria travada no Brasil na década de 1950. E se pararmos para pensar na função da crítica, veremos que seu esvaziamento atual deve-se muito a essa perda de uma dimensão de mediação, quando equilibrava o difícil tripé erudição-público-obras. Essa função, questionada pela teoria como subsidiária, acessória, menor, acabou por se revelar, a contrapelo, vital para a própria literatura, enquanto instância que demanda por um público para sobreviver. Um testemunho da distância que se instaurou entre teoria e crítica literária pode ser observado no modo como Jonathan Culler relaciona a poesia contemporânea:

[...] os teóricos contemporâneos passaram a tratar a lírica menos como expressão dos sentimentos do poeta [*sic*] e mais como um trabalho associativo e imaginativo com a linguagem – uma experimentação com ligações e formulações linguísticas que torna a poesia uma dilaceração da cultura ao invés de principal repositório de seus valores.<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup> CULLER, 1999, p. 76.

Jonathan Culler, como se sabe, é um dos principais divulgadores da *desconstrução* e sua relação com a *nova* teoria literária, que ele faz divergir da tradicional *teoria da literatura*, pela eliminação do adjetivo, ficando apenas o substantivo *teoria*. Percebe-se, no trecho, na definição da *lírica* como *expressão dos sentimentos do poeta*, uma visão rasa da teoria que norteou o próprio surgimento da lírica moderna, e que acompanhou seus desdobramentos – assimilados, tanto no plano da criação quanto da teoria, pela crítica, isso quando os próprios poetas não se desdobravam em teóricos e críticos, fazendo das três atividades uma coisa só. Conforme afirma Octávio Paz: “A arte moderna não é apenas filha da crítica, mas é também crítica de si mesma.”<sup>330</sup> Se quisermos ir mais fundo, pode-se citar o ensaio de Gottfried Benn, “Problemas da lírica”, em que ele procura demarcar bem, ainda que empregando categorias negativas, o que seria a lírica moderna:

A nova poesia – a lírica – é um produto artístico que envolve uma característica de cumplicidade, de controle crítico e – para usar uma expressão perigosa – o conceito do *artístico*. Na composição de uma poesia, não consideramos apenas a poesia, mas também o seu autor. Neste sentido é particularmente significativa a posição de Valéry, para quem a contemporaneidade do fato poético com aquele crítico-introspectivo atinge o seu limite onde os dois lados se interpenetram e se fundem. Aliás, ele afirma: “Por que não devemos começar a considerar como obra de arte a própria construção da obra de arte?” Neste ponto nos defrontamos com uma particularidade significativa do atual *Eu lírico*. Na literatura moderna encontramos diversos exemplos de poderes que se equivalem num determinado autor, das suas qualidades líricas e ensaísticas. [...] Os líricos modernos nos apresentam uma filosofia da composição e uma sistemática da criação.<sup>331</sup>

De modo que, pelo menos no âmbito da poesia moderna, a noção de autoria parece fundamental, justamente por circunscrever um dado modo de fazer artístico, conjugando crítica e criação, e que se distinguiria do mar de poetas anônimos e ocasionais, movidos apenas pelo estado de espírito. Mais adiante, ao citar exemplos de líricos modernos na Alemanha, como Rainer Maria Rilke, Benn afirma:

[seus] melhores poemas são de completa expressão e consciente estrutura artística. Por outro lado, o mundo interior desses poetas é ainda subjetivo e suas correntes de emoção estão ainda submersas na estreita esfera nacional e religiosa; aquela esfera dos vínculos válidos e das características generalizadoras que a lírica moderna ignora.<sup>332</sup>

Sem negar a noção de autor, Gottfried Benn nega a pura subjetividade como matéria necessária e suficiente para a poesia. Após discorrer com propriedade sobre a questão a que se

---

<sup>330</sup> PAZ, 1984, p. 20.

<sup>331</sup> BENN, 1985, p. 4-5.

<sup>332</sup> BENN, 1985, p. 5.

propõe, Gottfried Benn finalmente apresenta uma síntese do que entende como processo de criação na poesia moderna, e que vale a pena reproduzir:

[...] tentarei descrever mais diretamente, como não é de costume, o processo através do qual o poema vem a se formar. Que acontece com o autor? Quais são as condições exigidas? Geralmente acontece o seguinte: o autor possui: 1) um opaco germe criativo, ou seja, o material psíquico; 2) palavras de que dispõe, que sabe manejar, que sabe movimentar e organizar. Possui, em outros termos, aquela qualidade que se poderia classificar de “disposição para as palavras”, própria de cada autor. Pode acontecer também que exatamente naquele dia ele se defronte com uma determinada palavra que o preocupa, o estimula e que ele acha que poderá usar como leitmotiv; 3) um fio de Ariadne que pode guiá-lo para fora dessa tensão bipolar com absoluta certeza, pois – e aqui está o ponto mais misterioso – o poema já está completo (pronto e acabado) mesmo antes de ser iniciado. Acontece, porém, que o poeta ainda não conhece o texto. A poesia não pode resultar diversa da que resultará por mais acabada que esteja. Poderíamos afirmar que a poesia é como a nave de Feácios, a qual, segundo Homero, atraca perfeitamente no porto, mesmo sem timoneiro.<sup>333</sup>

A vários, a muitos poemas de Manuel Bandeira, por exemplo, esse processo descreve com bastante acuidade o surgimento de obras-primas: “O cacto”, “Poema do beco”, “Epígrafe”, “Poética”, “Nova Poética”. *Quem senão Manuel Bandeira poderia tê-los escrito?*, perguntará Sérgio Buarque num dos primeiros textos dedicados ao poeta, conforme se verá no capítulo seguinte. Ou seja, abrir mão da noção de autor (pela pecha de que seria *biografismo*) seria desconsiderar as melhores conquistas da arte moderna. Por outro lado, a biografia em si não tem valor algum. O que se quer dizer aqui é que uma análise meramente autotélica empobrece a literatura. Retirados os rótulos das cervejas, diz-se que o consumidor termina por confundi-las entre si. Diante de um texto literário sem assinatura, é inevitável a pergunta: *quem o escreveu?*, mesmo que seja para negar qualquer traço de subjetivismo.

Em seus artigos maduros, Sérgio Buarque demonstra consciência do problema, vale dizer, do embate entre crítica e teoria, defendendo, a si e a seus pares, da pecha de “impressionista”, dado que este foi um debate importante na mudança do perfil da crítica literária brasileira nos anos 50, mudança que Sérgio Buarque acompanhou bem de perto. Assim, num artigo a propósito de Alceu Amoroso Lima, de 1948, intitulado “Universalismo e provincianismo em crítica”, Sérgio Buarque adverte:

É assim do simples crítico literário que me compete tratar aqui. A palavra “simples” não envolve uma limitação, ao menos limitação que possa lamentar quem, redigindo esses comentários, encontra nela um motivo para abordar, embora sumariamente, e como entre

---

<sup>333</sup> BENN, 1985, p. 7.

parênteses, um tema singularmente atual: o das funções próprias e das fronteiras “naturais” da crítica. Pode ainda dizer-se que, graças à dignidade atribuída por alguns modernos à noção de crítica literária como arte que até certo ponto se basta, ou seja, como ofício autotélico (com perdão da palavra), a limitação proporcionada cria, ao contrário, algumas vantagens.<sup>334</sup>

A citação faz pensar numa fala de Antonio Candido, reproduzida adiante neste capítulo, na Introdução a *O método crítico de Silvio Romero* (fala bem mais contundente que a de Sérgio Buarque), no sentido de que a crítica, quando fez menos praça de método, foi mais eficiente, pois não tentou fazer de sua atividade exposição teórica de motivos. Após esse elogio inicial, Sérgio Buarque aponta uma série de limitações na crítica de Alceu Amoroso Lima, de forma a consistir, o escrito de Sérgio Buarque, antes num pretexto para a discussão dos embates entre a crítica tradicional e a nova crítica:

Admitir a existência daqueles enganos de perspectiva não significa desconhecer no seu justo, no seu grande valor, o significado da obra crítica do sr. Alceu Amoroso Lima. Essa obra, que elevou até alturas até então nunca atingidas nossos padrões nesse ramo da literatura, funda-se em parte na tradição francesa, que é ainda a boa tradição, a que mais sabiamente se equilibra entre os extremos do formalismo acadêmico, de um lado, e do biografismo, do historicismo, do psicologismo, do sociologismo, do moralismo, estes tão mais frequentes nos países de língua inglesa ou alemã. Seria paradoxal o fato de os maiores arautos da crítica formalista, exclusivista de quaisquer preocupações sociais ou históricas, se encontrarem hoje justamente em países anglo-saxões, e nos Estados Unidos sobretudo, se não fosse explicável como reação contra os excessos a que levam as curiosidades biográficas e as interpretações psicanalíticas e marxistas, tão generalizadas nos mesmos países. Em todo caso acredito que *a sedução por esse embate de ideias e o conhecimento cada vez maior entre os novos escritores brasileiros de certos métodos norte-americanos vai proporcionando para nossa crítica literária perspectivas amplas que não pôde conhecer a geração do sr. Alceu Amoroso Lima. É evidente que não me quero referir, neste caso, ao zelo pressuroso e juvenil com que certos descobridores da América, apesar de extremamente susceptíveis diante das supostas ou verdadeiras deficiências de nossa vida literária, demonstram, ao mesmo tempo, uma curiosa obliteração de qualquer senso crítico ao ajuntarem confusamente no mesmo terreno, como objeto de supersticioso culto, elementos tão díspares como o são o “emocionalismo” ou psicologismo de um I. A. Richards, o marxismo ortodoxo dos admiradores de um Christopher Caudwell, o historicismo e o biografismo de um F. O. Matthiessen. E tudo para “concluir” enfim – como se a simples ênfase, o mau humor metódico, a erudição decorativa fossem argumentos – que nos devemos apegar a uma crítica estritamente formal.*<sup>335</sup>

A citação, embora longa, faz-se necessária para que se possa perceber o quanto Sérgio Buarque, no final da década de 1940, estava bem situado no debate, digamos, entre crítica e teoria, ou entre a crítica tradicional e a nova crítica. Inclusive, nessa exposição, ele contraia

<sup>334</sup> HOLANDA, 1996b, p. 54-55. “Universalismo e provincianismo em crítica” [*Diário de Notícias* (RJ), 7 de novembro de 1948].

<sup>335</sup> HOLANDA, 1996b, p. 58, destaques meus.

seu modo mais contido de abordagem, valendo-se de várias citações, certamente para mostrar-se bem informado não só acerca do debate mas pela própria natureza do debate em si, que valorizava fortemente a erudição ao atacar o “impressionismo”, que seria uma crítica mal informada.

Sérgio Buarque não descarta dos avanços no campo da crítica, apenas dos excessos do formalismo, a que sempre foi avesso. Melhor dizendo: Sérgio Buarque nunca pontificou em sectarismos, de qualquer espécie. E nessa batida de recusa aos extremos da crítica formal Sérgio Buarque segue em seu texto, rebatendo as pretensões de Allen Tate de que *a história e outras “ciências humanas” se filiam ao “mundo físico” e pertencem, por conseguinte, ao domínio das “ciências naturais”*. Isso é visto por Sérgio Buarque como uma *pretensão positivista*, e não é necessário recuar muito para se recuperar o embate, já aqui analisado, entre explicação (ciência) e compreensão (hermenêutica). Prossegue Sérgio Buarque: “[...] pretensão que, mesmo não sendo filosoficamente insustentável, é, contudo – desde Dilthey e antes – filosoficamente muito discutível.”<sup>336</sup> A recusa, assim, é ao cientificismo na abordagem do fenômeno literário, a explicação do texto que satisfaz por si. Daí Sérgio Buarque fornecer sua concepção de crítica:

A crítica verdadeiramente fecunda há de considerar a obra literária não apenas na sua aparência exterior, como produto acabado e estanque, mas, se possível e se preciso, a partir do processo de formação e criação. Terá de incluir, por isso mesmo, e largamente, elementos extraídos da história (e da biografia), da psicologia, da sociologia, onde e quando se acharem disponíveis, sem precisar confundir-se forçosamente com qualquer dessas disciplinas. E terá de abranger a literatura em seu sentido mais lato e não apenas as belas letras e nem, muito menos, a simples poesia, evitando por exemplo a novelística, sob a alegação de que “é muito próxima da história”.

Relativizando a questão do biografismo, pode-se observar, nas entrelinhas, o diálogo que Sérgio Buarque vinha mantendo com Antonio Candido, no sentido do desenvolvimento de um método. E se Roland Barthes e Michel Foucault trouxeram à boca de cena a questão da *morte do autor*, o fato é que dificilmente alguém consegue falar de qualquer obra em abstrato, apagando a assinatura de quem a criou. A respeito da figura do autor, Luiz Costa Lima, comentando Foucault, afirma:

A tantas vezes comentada identidade do autor é uma fábula do registro civil. Ela parte do suposto que o produtor de obras é uma fonte inesgotável pela qual jorra a mesma água. [...] Já há muitos anos Foucault mostrara que o nome próprio não é isomorfo ao termo “autor”, pois este não se torna obrigatório onde quer que àquele uma obra seja atribuível.

---

<sup>336</sup> HOLANDA, 1996b, p. 59.

[...] Apesar da clareza da formulação e de Foucault ser um dos pensadores contemporâneos mais influentes entre nós, continua-se a afirmar sem maiores cautelas o isomorfismo entre autor e nome próprio. O autor, diz-se então, é bem uma pessoa, semelhante aos milhões de outras que participam de uma sociedade.<sup>337</sup>

Costa Lima ampara-se em uma noção discursiva de autor, como uma função dos textos que são produzidos, e que tem servido à crítica literária mais recente.<sup>338</sup> Segundo essa teoria, não se deve confundir o criador dos textos com o sujeito empírico: a assinatura na capa de um livro de poemas não equivaleria à mesma assinatura dada num cartório de registro de imóveis, por exemplo. Mas o fato é que, não obstante todo arcabouço teórico-discursivo mais recente, a arte moderna mostrou o quão complexas são essas relações. Nem é preciso citar aqui os casos de Clarice Lispector, Graciliano Ramos e Manuel Bandeira.

De todo modo, essa teoria sofisticada, e que na prática quer significar que o criador, enquanto assinatura, representaria uma entidade distinta do sujeito empírico, não é da época de Sérgio Buarque. Simplesmente a crítica de então lançava mão dos recursos de que dispunha. Assim, para Sérgio Buarque, a crítica de Alceu Amoroso Lima, com todas as suas limitações de método, não sofreria do provincianismo que ele entrevia nos adeptos estritos do formalismo. Nesse sentido, é obrigatório o estudo que Wagner Camilo dedica aos impasses da recepção da *nova crítica* no Brasil, colocando Sérgio Buarque não só como ator central desse processo, mas como o crítico que mais se dispôs a discutir as propostas do *new criticism*:

O presente ensaio faz parte de uma pesquisa mais ampla, cujo objetivo é rastrear as principais discussões que marcaram a poesia e a crítica de poesia nas décadas de 1940 e 1950, tendo em vista as tendências formalistas e o retorno aos moldes convencionais verificados no período, tanto na lírica dos grandes nomes do modernismo, quanto na dos *novos* poetas de então. Nesse sentido, interessa considerar a atitude da crítica em face dessas tendências e o debate por ela travado em decorrência não só da *rotinização* das experimentações vanguardistas e do *envelhecimento do moderno*, mas também da recepção de certas concepções sobre a especificidade do *poético*, como as do *new criticism*, cuja chegada, aqui, coincide com a redefinição do *campo literário*, em decorrência da especialização do trabalho crítico como disciplina acadêmica. Para esta sondagem preliminar do assunto, dispomos de um guia excepcional que acompanhou de perto a chegada dos ideais do *new criticism*, tomando parte ativa nas polêmicas por eles suscitadas e pelas apropriações que, entre nós, deles se fez. Refiro-me a Sérgio Buarque de Holanda (SBH), cuja opinião sobre tais ideais nem sempre foi muito favorável, embora sem desprezar de todo as lições dessa corrente crítica. Além das polêmicas em que esteve envolvido, ele foi autor de um conjunto relevante de ensaios já reunidos em livro, que pode servir de referência para acompanharmos de perto o mencionado debate. O admirável, neles, é a completa atualização acerca das controvérsias de e sobre os *new critics*. [...] Longe da adesão acrítica às teorias em voga, tão frequente entre nós, SBH adotava uma perspectiva polêmica, estabelecendo o confronto entre as concepções dessa

---

<sup>337</sup> COSTA LIMA, 1991, p. 42.

<sup>338</sup> Cf. FOUCAULT, 1992, p. 42-50.

e de outras correntes contemporâneas, a fim de sinalizar impasses, contradições e limitações.<sup>339</sup>

A abordagem de Wagner Camilo é precisa e obrigatória, quando se quer apreender os embates do período, e flagra, por exemplo, na apreciação que Sérgio Buarque fez da crítica de Alceu Amoroso Lima no texto já citado, o quanto Sérgio Buarque tinha consciência da distância que separava Alceu Amoroso não só das novas correntes como da própria crítica que ele, Sérgio Buarque, buscava então exercitar:

A respeito dessa suposta mudança do paradigma crítico francês para o anglo-americano, é preciso, todavia, lembrar o que o próprio SBH observou ao resenhar os *Primeiros Estudos* de Alceu Amoroso Lima, com quem já travara acalorado debate nos anos 1920. Apesar de lastimar a influência desastrosa do impressionismo anatoliano sobre o resenhado, minimizada, entretanto, por se tratar de um pecadilho juvenil de toda uma geração, o resenhista afirmava que a obra crítica desse que "[...] elevou a alturas até então nunca atingidas nossos padrões nesse ramo de literatura, funda-se em grande parte na tradição francesa que é ainda a boa tradição, a que mais sabiamente se equilibra entre os extremos do formalismo acadêmico, de um lado, e do biografismo, do historicismo, do psicologismo, do sociologismo, do moralismo, estes tão mais freqüentes nos países de língua inglesa ou alemã". Depois dessa afirmação, SBH reconhecia que poderia soar paradoxal "[...] o fato de os maiores arautos da crítica formalista, exclusiva de quaisquer preocupações sociais ou históricas, se encontrarem hoje justamente em países anglo-saxões, e nos Estados Unidos sobretudo, se não fosse explicável como reação contra os excessos a que levam as curiosidades biográficas e as interpretações psicanalíticas e marxistas, tão generalizadas nos mesmos países". Reagindo aos excessos do determinismo histórico-social e do psicobiografismo, mas incorrendo no extremo oposto, do formalismo e da suposta autonomização da obra literária concebida como um aerólito, a crítica anglo-americana carecia, portanto, daquele senso de equilíbrio que faria da crítica francesa um modelo ainda exemplar. Está visto que SBH não podia, àquela altura, sequer prever, que dirá testemunhar, os rumos tomados, praticamente uma década depois, pela *nouvelle critique* francesa, redundando em um formalismo equiparável, na mesma aspiração à ciência e em outras tendências condenadas por nosso crítico na corrente norte-americana.<sup>340</sup>

De fato, o formalismo da crítica dos anos 60 mal poderia ser suposto pelos piores prognósticos de Sérgio Buarque de Holanda, ou mesmo de Antonio Candido, outro

---

<sup>339</sup> CAMILO, 2009, p. 112. Dentre as várias fontes e referências que Wagner Camilo cita em apoio de seu argumento, uma delas é GOMES JÚNIOR (1998), que na página 109, nota 62, afirma: “Exemplo notável disso [dessa atualização] é que mal Afrânio Coutinho começava sua pregação pela imprensa carioca da *nova crítica*, ‘cujo método é o exame intensivo dos elementos textuais e estruturais na poesia e na prosa e na poesia’ [...], e já em 1951, Sérgio Buarque de Holanda, mostrando amplo domínio da bibliografia norte-americana acerca dos novos métodos de análise literária, fala de seu “crescente descrédito em nossos dias. Criados para a interpretação de determinadas formas de poesia, esses métodos mostraram-se naturalmente ineficazes, quando aplicados a formas diferentes.” Cf. HOLANDA, 1996b, p. 377, “Hermetismo e crítica - I” [*Diário Carioca* (RJ), 6 de maio de 1951].

<sup>340</sup> CAMILO, 2009, p.113. Os trechos citados de Sérgio Buarque sobre Alceu Amoroso Lima já foram aqui referidos, mas foram mantidos para maior coerência do conjunto.

combatente por uma crítica de horizontes mais amplos. E é no ensaio “A concha e a pérola”<sup>341</sup> que Sérgio Buarque se extrema na ironia com que faz referência aos arautos da renovação no âmbito da crítica literária brasileira – mas *havia, então, uma crítica literária brasileira? Ou justamente a batalha de Sérgio Buarque é que ela, pela recusa da simples imitação externa, pudesse de fato se constituir?*

Retomando, em “A concha e a pérola”, o artigo sobre Alceu Amoroso Lima, Sérgio Buarque volta à carga. Segundo Wagner Camilo, a imagem da concha e da pérola é “[...] metáfora emprestada de um dos principais representantes da crítica marxista inglesa dos *thirties*, Christopher Caudwell, para sustentar a relação entre texto e contexto.”<sup>342</sup> Ainda conforme Camilo, Sérgio Buarque, nesse ensaio denso cheio de torneios irônicos, investiu “[...] contra os excessos das abordagens sócio-histórica e biográfica, cuja presença na moderna crítica anglo-americana lhe parecia ainda mais estranha do que as abordagens formalistas.”<sup>343</sup> Vejamos.

No ensaio "A concha e a pérola", a ironia é, para dizer o mínimo, mordaz. É evidente que há um embate sendo travado em surdina, até pelo excesso de citações num intelectual reservado como Sérgio Buarque, avesso a exibicionismos. Nesse escrito, Sérgio Buarque parece divertir-se com o alvo pretendido, e faz supor inclusive um grupo que compartilhava as mesmas opiniões que ele (os críticos de rodapé), e que se encontrariam numa situação mais defensiva. Sérgio Buarque adota um evidente tom de polêmica. Partindo do texto anterior, sobre Alceu Amoroso Lima, Sérgio Buarque dá a entender que vai prosseguir no tema, ao aludir a um inquérito sobre as letras americanas publicado em agosto de 1948 na *Partisan Review*, de Nova York. No primeiro caso, no texto sobre Alceu, o testemunho citado é de Clement Greenberg:

A crítica que se concentra na cerrada análise da poesia é largamente um fenômeno americano, concomitante, entre outras coisas, do apreço singular que devotamos às técnicas e às exposições de método. Essa crítica tem iluminado muitas coisas, mas também escurecido muitas outras, impedindo tanto a circulação do ar como a iluminação da luz. A análise pormenorizada da obra de arte é sem dúvida uma necessidade no terreno da crítica, mas desconfiamos da tendência para torná-la a única forma permitida de crítica, assim como desconfiamos dos críticos que parecem incapazes de apreender independentemente e vigorosamente os modos pelos quais os temas que abordam se

---

<sup>341</sup> HOLANDA, 1996b, p. 69-76. “A concha e pérola” [*Diário de Notícias* (RJ), 5 de dezembro de 1948].

<sup>342</sup> CAMILO, 2009, p.113.

<sup>343</sup> CAMILO, 2009, p.113.

relacionem com o resto das atividades humanas. O que sentimos em tudo isso é um sopro de *provincianismo* e de *academismo*.<sup>344</sup>

Na complementação, como se viu, o alvo era justamente qualificar como provincianos aqueles que demonstravam *um apego estreito a miudezas formais e outros bizantinismos*.<sup>345</sup> No ensaio “A concha e a pérola”, é feita também uma citação de um crítico norte-americano, John Berryman, proveniente do mesmo inquérito, em que é introduzida a metáfora do sol:

Em primeiro lugar [...] não é evidente que a poesia tenha retirado qualquer vantagem da intensa concentração no seu estudo por parte da crítica moderna. Há coisas que não se veem com o microscópio, como o sol, por exemplo, e certos críticos, particularmente devotados ao microscópio, chegaram à conclusão de que o sol não existe. E como há poetas que acreditam em tudo quanto dizem, o resultado foi que o sol desapareceu de algumas zonas da poesia americana.<sup>346</sup>

Depois de discutir bastante os pressupostos da *nova crítica* e sua recepção no Brasil, Sérgio Buarque afirma, passando em revista a própria historiografia literária brasileira:

*Deixando agora de lado os norte-americanos, pode-se bem imaginar o que resultaria da reintrodução em nossa crítica literária de alguma caricatura de processos semelhantes. À vista de precedentes que não precisarei enumerar, imagino sem dificuldade que ela deixará de ser crítica, no melhor sentido da palavra, para se tornar exclusivamente técnica, no pior sentido. Se é certo que os nossos críticos nunca usaram muito do microscópio, provavelmente por ignorarem seu manejo, sabemos que abusaram com frequência da luneta do gramático. / Nos tempos românticos, mesmo esse triste instrumento se tornara aliás dispensável, porque o sol, sob a forma de inspiração sublime e grandiloquência, era visível a olho nu. Ninguém ignora que o romantismo, em toda parte, acreditou ardentemente no sol e outras estrelas, se bem que gostasse mais da lua. Só com o advento dos parnasianos – *enfim Malherbe vint...* – a religião solar foi oficialmente separada do Estado. É verdade que no Brasil, onde se relaxam as ortodoxias, muitos poetas, e poetas oficiosos, continuaram a praticá-la com vergonha e às escondidas. No fim, como o sol não nasceu para todos, fabricou-se outro de papelão dourado, com letreiro por baixo, como nos teatros quinhentistas. / O modernismo de 1922, que reagiu em quase tudo contra o ramerrão subparnasiano, mostrou-se contudo tímido neste último ponto. A emoção nua e pura andava mal vista, e ninguém ousava restituir-lhe a perda da auréola. Ao contrário, forjaram-se mil e um maquinismos tendentes exatamente a dissimulá-la onde apontava: a “língua brasileira” de Mário de Andrade, o prosaísmo voluntário de Manuel Bandeira, o humorismo de Carlos Drummond de Andrade, a piada para Oswald de Andrade, o sobrenatural quotidiano de Murilo Mendes, a discrição sentimental de Sérgio Milliet...<sup>347</sup>*

---

<sup>344</sup> HOLANDA, 1996b, p. 60, tradução do autor, destaques meus. O crítico citado é Clement Greenberg, *Partisan Review*, 1948.

<sup>345</sup> HOLANDA, 1996b, p. 60.

<sup>346</sup> HOLANDA, 1996b, p. 69, tradução do autor. O crítico citado é de John Berryman, *Partisan Review*, 1948.

<sup>347</sup> HOLANDA, 1996b, p. 74-75, destaques meus.

Parece-me fundamental o enunciado que abre o trecho. A nova crítica americana, no artigo, está sendo exaustivamente citada apenas para que Sérgio Buarque situe a apropriação problemática deste modelo por um grupo excessivamente adepto do formalismo, apropriação que ele refere como uma *caricatura de processos semelhantes* aos adotados entre os americanos, os quais lê e critica com competência. Vale a pena frisar o que ele diz logo em seguida: “À vista de *precedentes* que não precisarei enumerar, imagino sem dificuldade que ela *deixará de ser crítica*, no melhor sentido da palavra, *para se tornar exclusivamente técnica*, no pior sentido.”<sup>348</sup> O trecho não poderia condensar melhor tudo o que Sérgio Buarque sabia então de nossa historiografia literária, a luta pela criação não só de uma literatura com força e dicção próprias, mas também o correlato da crítica literária, necessidade advertida, por exemplo, por Machado de Assis.

Ou seja, seria destruir o melhor da luta de várias gerações, remontando ao movimento romântico, para simplesmente adotar um método que se coadunava, como bem adverte Sérgio Buarque e outros críticos por ele citados, a algumas espécies de poesia, somente a elas, e com ressalvas. Vale dizer: sem a *concha* não se faria nenhuma *pérola*. A concha seria justamente o trabalho acumulado por gerações, e não espanta, então, que na mesma época Antonio Candido estivesse às voltas com Sílvio Romero. Era preciso não perder de vista o que de melhor havia sido feito e conquistado no país em nome de um modismo teórico. Daí decorrem a forte discussão e a marcação de território no espaço dos jornais.

Nessa recapitulação, Sérgio Buarque é tão irônico nos manejos com a metáfora do sol – que toma de empréstimo do crítico americano –, que se torna difícil entender o que ele quer dizer com separação da religião solar do estado no Parnasianismo. Pressupondo que o Romantismo serviu à edificação da ideia do nacional, por exemplo, o Parnasianismo teria agido, com sua *máquina de fazer versos*, como uma água fria lançada na emoção da fervura romântica. Outra interpretação possível seria ver a religião do sol como a poesia: a separação entre poesia e Estado estaria ligada ao Parnasianismo, porque o Romantismo fez uma poesia cuja ideologia coincidia com a ideologia oficial do Estado; no Parnasianismo o poeta passaria para outro lado, passaria a ser “contra”, embora fazendo uma poesia mais “oficial” – trata-se de questão a ser discutida, que demanda reflexão.

De todo modo, Sérgio Buarque, ainda aqui, continua professando, com todo o aparato teórico e refinamento irônico, sua predileção pela subjetividade. Na continuação do argumento, Sérgio Buarque prossegue em sua panorâmica, tão rica de insinuações venenosas

---

<sup>348</sup> HOLANDA, 1996b, p. 74, destaques meus.

e citações eruditas, que seria impossível acompanhar-lhe o raciocínio sem perder o rumo do próprio capítulo. Ao fazer coincidir sua enunciação com o momento presente, quer dizer, o contexto para o qual fala, Sérgio Buarque conclui deixando evidente a poesia de sua predileção, bem como o torneio que fez com a historiografia, justamente porque não vislumbra uma crítica que possa prescindir do *contexto*:

E há os que imitam, mesmo sem o saber, o sr. Carlos Drummond de Andrade, depois de terem imitado o sr. Manuel Bandeira: julgo que são a maioria, mas é preciso dizer isso em voz baixa, porque alguns se ofendem. Destes e de outros eu pretendia a princípio falar um pouco no presente artigo, enquanto tomo fôlego para apreciar devidamente as admiráveis *Poesias* de Dante Milano. Mas perdi espaço no exhibir uma pobre e áspera erudição, e por fim *fui cair nos braços da História*, o que era justamente de prever, dados os antecedentes. De tamanho erro hei de redimir-me, *posto que se trate de crime inafiançável e até pecado mortal, na opinião de certos tomistas menores*.<sup>349</sup>

Trata-se, conforme ele havia discutido antes no mesmo ensaio, da *confusão entre crítica e técnica* (que talvez hoje fosse traduzível por *crítica e teoria*, se esses termos não tivessem mudado tanto de sentido desde então). Citando I. A. Richards, que Sérgio Buarque denomina o “pai da crítica moderna”, afirma: “A confusão entre crítica e técnica constitui mesmo, ao seu ver [de Richards], causa de alguns dos julgamentos mais extravagantes que registra a história da arte.”<sup>350</sup> O que está em discussão é o próprio conceito e entendimento do que seja a *crítica literária*, e isso num país marcadamente tão provinciano em que, para se defender da acusação de compadrio, é preciso, paradoxalmente, citar os americanos:

Em realidade se houvesse do que estranhar na melhor crítica moderna da Inglaterra e dos Estados Unidos seria, em certos casos, menos o formalismo exclusivo que a presença imoderada de pontos de vista históricos, biográficos, psicológicos, sociológicos e até econômicos. *Presença tão em dissonância com nossos costumes literários* que eu, de minha parte (perdoem-me o *eu odioso*), admitindo embora sua validade nos limites do razoável, *não ousaria penetrar nesses escuros domínios*. E concordo em que o não faria, um pouco por timidez, em parte por incompetência e ainda por falta de gosto. Pois não é frequente que a própria alusão a pormenores de ordem biográfica seja entendida, entre nós, como crítica “compadresca” ou que se veja em qualquer preocupação “ambiental” prova nítida da avassaladora influência de Taine?<sup>351</sup>

Na verdade, a crítica americana é apenas a moldura para falar da crítica literária no Brasil: nas entrelinhas, nos entreditos, nos parênteses, ressoa um debate que acontecia em surdina. Numa carta *sem data* endereçada a Raul Lima, aludindo a bastidores que se podem

<sup>349</sup> HOLANDA, 1996b, p. 75-76, destaques meus.

<sup>350</sup> HOLANDA, 1996b, p. 71.

<sup>351</sup> HOLANDA, 1996b, p.70, destaques meus.

presumir serem do artigo “A concha e a pérola” (portanto da mesma quadra), Sérgio Buarque faz alusões explícitas a esse debate.<sup>352</sup>

A carta situa o leitor em relação a um “bate-boca” em curso nos jornais, em decorrência do qual, a pedido de Raul Lima, Sérgio Buarque *escreveria um artigo geral em torno de questões de crítica, esperando encerrar com isso a discussão.*<sup>353</sup> A carta alude a um *subscriptum* em anexo, e que as evidências indicam tratar-se de “A concha e a pérola.”<sup>354</sup> Por quê? O artigo imediatamente anterior, “Pássaro neutro”, anuncia que será o primeiro de *uma série dedicada à poesia nova do Brasil.*<sup>355</sup> Todavia, logo em seguida vem “A concha e a pérola”. Vale a pena reproduzir um pequeno trecho de “Pássaro neutro”, que trata da poesia de Bueno de Rivera e toca em questões referentes à *nova crítica* que estavam sendo discutidas por Sérgio Buarque, seja no espaço do jornal, seja na carta referida:

Fiel a um ponto de vista predominantemente *histórico*, e descrente da pretensão de que a obra de arte e, de modo geral, a experiência estética tenham valor completo e independente, devendo assim ser julgadas unicamente “de dentro”, conforme sua “atmosfera” particular, ou sejam redutíveis a princípios estéticos intemporais (posições estas nitidamente contrárias, mas que têm sido curiosamente confundidas por alguns críticos, aliás pouco numerosos e sem maior significação), tratarei, neste e em alguns outros artigos dedicados à poesia nova do Brasil, de tocar, quando possível ou necessário, em aproximações que me parecem válidas para a melhor compreensão daquela poesia.<sup>356</sup>

Depois de “A concha e a pérola”, vêm “Província”<sup>357</sup> e “Soledade”,<sup>358</sup> ambos versando sobre poesia. Na sequência, Sérgio Buarque retorna ao tema da crítica de Alceu Amoroso Lima em “Entre a crítica e o apostolado”, versão do já citado artigo sobre Alceu expurgada da

---

<sup>352</sup> Agradeço ao prof. Robert Wegner a indicação desse material e sua localização. A carta encontra-se no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa – Arquivo Raul Lima (pasta Sérgio Buarque de Holanda) - AMLB/FCRB.

<sup>353</sup> Os trechos em itálico constituem transcrição direta de excertos da carta.

<sup>354</sup> Os quatro artigos de Sérgio Buarque que antecedem “A concha e a pérola”, na compilação de Antonio Arnoni Prado, são: “Em torno de velórios”, sobre uma coletânea de contos de Rodrigo M. F. de Andrade [*Diário de Notícias* (RJ), 29 de agosto de 1948]; “Tempo e verdade”, acerca de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust [*Diário de Notícias* (RJ), 4 novembro de 1948]; “Universalismo e provincianismo em crítica”, sobre a crítica de Alceu Amoroso Lima, com incursões pela *nova crítica*, conforme já se discutiu [*Diário de Notícias* (RJ), 7 de novembro de 1948]; “Pássaro neutro”, dedicado ao que Sérgio Buarque chama a *poesia nova do Brasil* [*Diário de Notícias* (RJ), 28 de novembro de 1948]. O artigo “A concha e a pérola” é publicado logo em seguida [*Diário de Notícias* (RJ), 5 de dezembro de 1948].

<sup>355</sup> HOLANDA, 1996b, p. 63.

<sup>356</sup> HOLANDA, 1996b, p.62-63, destaque do autor.

<sup>357</sup> HOLANDA, 1996b, p.77-80 [*Diário de Notícias* (RJ), 12 de dezembro de 1948].

<sup>358</sup> HOLANDA, 1996b, p.81-86 [*Diário de Notícias* (RJ), 19 de dezembro de 1948].

discussão sobre a nova crítica e publicada em um jornal de São Paulo.<sup>359</sup> A seguir, vem o artigo “Sobre história da literatura”,<sup>360</sup> a que se seguem outros dois sobre poesia: “Mar enxuto”<sup>361</sup> e “Os caminhos da poesia.”<sup>362</sup> Ou seja, apesar das interrupções e intermitências, havia a intenção deliberada por parte de Sérgio Buarque, naquele contexto, de falar sobre poesia, mais propriamente a poesia brasileira daquela quadra, a que se associava estreitamente a discussão sobre o alcance a validade dos métodos da nova crítica. Ou seja: a escolha do objeto não prescindia da discussão do método de abordagem.

Retomando então a referida carta, Sérgio Buarque afirma que, já com a intenção de escrever o artigo atendendo à solicitação de Raul Lima, fez uma viagem breve e, quando retornou, depois de já ter enviado ao *Diário de Notícias* seu artigo costumeiro de crítica, leu as *correntes* do domingo anterior. O *subscriptum* teria então o intento de responder a acusações que lhe teriam sido dirigidas nas ditas *correntes*. Diz Sérgio Buarque que havia *nelas acusações contra o crítico do Diário de Notícias*, ele próprio – de que ele teria se apropriado *sem referência de ideias de outros* e de que *teria torcido o sentido de suas frases, isolando-as do contexto.*<sup>363</sup> Deduz-se que a celeuma pode ter se originado a partir do artigo “Universalismo e provincianismo em crítica”,<sup>364</sup> de que “A concha e a pérola”<sup>365</sup> termina por ser uma continuação, em linguagem mais áspera e irônica.

Sérgio Buarque afirma na carta que a *discussão foi aberta por quem atacava dominicamente todos os críticos modernos e atuais dos suplementos e referia-se a todo momento a críticas de “compadrio”*. Parte da celeuma deve-se provavelmente ao artigo “Em torno de velórios”, dedicado ao livro *Velórios*, de Rodrigo M. F. de Andrade, que Sérgio

---

<sup>359</sup> HOLANDA, 1996b, p.87-91 [*O Estado de S. Paulo* (SP), 24 de dezembro de 1948].

<sup>360</sup> HOLANDA, 1996b, p.92-95 [*Diário de Notícias* (RJ), 26 de dezembro de 1948].

<sup>361</sup> HOLANDA, 1996b, p.96-102 [*Diário de Notícias* (RJ), 6 de março de 1949].

<sup>362</sup> HOLANDA, 1996b, p.103-107 [*Diário de Notícias* (RJ), 2 de abril de 1949].

<sup>363</sup> Procurou-se nas *Correntes Cruzadas* uma possível confirmação dessa afirmação de Sérgio Buarque, mas nada foi encontrado. Afrânio Coutinho inclusive cita Sérgio Buarque de Holanda e Alceu Amoroso Lima elogiosa e respeitosamente numa passagem do livro, em escrito datado de 5 de setembro de 1948 (Cf. COUTINHO, 1953, p. 80). No caso de Sérgio Buarque de Holanda, o escrito aludido por Coutinho é de 22 de agosto de 1948, tratando-se do ensaio “Missão e profissão”. Todavia, num escrito datado de 12 de setembro de 1948, a crítica de jornal é bastante atacada por Afrânio Coutinho: “O primarismo de nossa literatura encontra expressão bem nítida em nossa chamada crítica, essa que se exerce nos jornais, crítica militante de livros correntes.” (COUTINHO, 1953, p. 87). Num escrito datado de 14 de novembro de 1948, são discutidos os pressupostos e autores da nova crítica, alvejando-se o rodapé, prontamente desqualificado (Cf. COUTINHO, 1953, p. 93-96). Os autores e correntes críticas que Afrânio Coutinho cita são os mesmos que Sérgio Buarque refere e discute nos seus escritos desta quadra (e discutidos neste capítulo), apenas o sinal é invertido.

<sup>364</sup> Publicado no *Diário de Notícias* (RJ) em 7 de novembro de 1948.

<sup>365</sup> Publicado no *Diário de Notícias* (RJ) em 5 de dezembro de 1948.

Buarque publica logo após o ensaio “Missão e profissão”,<sup>366</sup> assim como, em 1940, logo após retornar à crítica com o texto “Poesia e crítica”, escreve sobre a poesia de Manuel Bandeira.<sup>367</sup> O trecho da carta é revelador: Sérgio Buarque afirma que, sendo inegável que escreveu *sobre dois “compadres” logo ao início*, isso se devia tão-somente à circunstância de *não ter lido durante muito tempo literatura brasileira, parecendo-lhe natural que escrevesse sobre obras que melhor conhecia*.

No caso do retorno em 1940, são mais de dez anos de ausência da crítica, contando o ano de 1928 como de seus últimos escritos antes da viagem para a Europa. No caso de 1948, são seis longos anos afastados da prática regular da crítica literária. Pode-se mesmo afirmar que é a partir de 1948, quando escreve “Missão e profissão”, que Sérgio Buarque faz a transição da tendência à dispersão, herdada do Modernismo, à assunção da crítica literária como profissão,<sup>368</sup> amparado pela mais atualizada bibliografia sobre o assunto. Sobretudo no caso de Manuel Bandeira, a acusação de *crítica de compadrio* era falaciosa, pois os elogios que fez à sua poesia, afirma Sérgio Buarque, *poderiam ter sido feitos por qualquer outro que não fosse sequer das suas relações*. Sérgio Buarque finaliza a carta afirmando ser *indispensável* a publicação do dito *subscriptum*, acrescentando uma fala manuscrita (a carta encontra-se datilografada) em que pede ao seu interlocutor que não reparasse *na exibição de erudição do subscriptum*, pois era *inevitável*.<sup>369</sup>

Não há como afirmar ou estabelecer, com os dados disponíveis, se esse *subscriptum* é ou não artigo “A concha e a pérola”, mas há fortes evidências corroborando a hipótese afirmativa, sobretudo pelo cruzamento de referências recuperáveis em outros escritos de Sérgio Buarque (e do próprio Afrânio Coutinho) e pelo tom marcadamente erudito e irônico que Sérgio Buarque adota nesse artigo, destoando de seu modo mais parcimonioso nas citações e cordato na abordagem das obras. Fica em aberto a questão.<sup>370</sup>

---

<sup>366</sup> HOLANDA, 1996b, p. 41-46. “Em torno de velórios” [Diário de Notícias (RJ), 29 de agosto de 1948].

<sup>367</sup> HOLANDA, 1996a, p. 276-282. “Poesias completas de Manuel Bandeira” [Diário de Notícias (RJ), 6 de outubro de 1940].

<sup>368</sup> Cf. WEGNER, 2008, p. 482-483. Também Antonio Candido traz um depoimento interessante a respeito dessa transição: “Na Universidade, onde fundou e dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros [Sérgio Buarque de Holanda] encontrou por assim dizer seu nicho final. O homem libérrimo, boêmio, irreverente, sábio como poucos, capaz de ir das experiências literárias mais avançadas às culminâncias da erudição e interpretação histórica e literária se encaixou nela admiravelmente bem, unindo *as duas pontas da sua formação*.” (CANDIDO, 2005, p.15.)

<sup>369</sup> Arquivo Raul Lima (pasta Sérgio Buarque de Holanda) - FCRB.

<sup>370</sup> Fez-se a opção de não solicitar às famílias, no momento, a cessão do direito de reprodução integral desta carta, guardando tal solicitação para uma eventual publicação deste estudo, em que uma reprodução da mesma figuraria em anexo, somando-se às afirmações e citações aqui feitas.

Conforme observa Wagner Camilo, eventuais vantagens que Sérgio Buarque viesse a vislumbrar na *nova crítica*, em especial nos pressupostos de T. S. Elliot, não eram o bastante para justificar “[...] a completa perda de referência contextual e a defesa incondicional da autonomização do literário. E esse foi um dos pontos centrais do debate: a apropriação do conceito eliotiano de *autotelia* pelos *new critics*.”<sup>371</sup> Por uma razão bem simples: outra era a sua base epistemológica, muito bem sugerida na bela imagem da concha e da pérola. Na Introdução ao livro *Hermenêutica* (publicado originalmente em 1969), seu autor, Richard Palmer, situa muito bem o objetivo da obra:

[...] para o seu autor, este livro situa-se no contexto de um outro projecto – o de se orientar uma abordagem mais adequada da interpretação literária. Na teoria hermenêutica alemã, podemos encontrar as bases filosóficas para um conhecimento radicalmente mais amplo dos problemas da interpretação literária. Assim, o objectivo de explorar a hermenêutica subordina-se neste livro a uma outra finalidade: delinear a matriz das razões no âmbito das quais os teóricos literários americanos poderão significativamente retomar a questão da interpretação, num nível filosófico anterior a todas as considerações de aplicação a técnicas de análise literária. Pondo a questão de um modo programático, a finalidade deste livro é apelar para que a interpretação literária americana reexplore num contexto fenomenológico a pergunta: o que é a interpretação?<sup>372</sup>

Tratava-se, por lá, do esgotamento de uma fórmula, o *close reading*, e da busca de antigas e novas soluções, mais abrangentes e instigadoras. Por aqui, o estruturalismo dominava a cena acadêmica. Em outro trecho, Palmer conceitua o que entende por interpretação:

Consideremos por um momento a ubiquidade da interpretação e a generalidade da utilização da palavra: O cientista chama “interpretação” à análise que faz dos dados; o crítico literário chama interpretação à análise que faz de uma obra. Chamamos intérprete ao tradutor de uma língua estrangeira; um comentador de notícias “interpreta” as notícias. Interpretamos – por vezes erradamente – uma observação de um amigo, uma carta de familiares, ou um sinal da estrada. Na verdade, desde que acordamos de manhã, até que adormecemos, estamos a “interpretar”. Ao acordar, olhamos para o despertador e interpretamos o seu significado: lembramos em que dia estamos e ao compreender o significado desse dia estamos-nos já a lembrar do modo como nos situamos no mundo e dos planos de futuro que temos; levantamo-nos e temos que interpretar as palavras e os gestos das pessoas que contactamos na nossa vida diária. *A interpretação é, portanto, talvez o acto essencial do pensamento humano*; na verdade, o próprio facto de existir pode ser considerado como um processo constante de interpretação.<sup>373</sup>

---

<sup>371</sup> CAMILO, 2009, p.113-114.

<sup>372</sup> PALMER, 2006, p.16.

<sup>373</sup> PALMER, 2006, p.20.

Na perspectiva da *hermenêutica*, a interpretação talvez seja o ato essencial humano. Como, na crítica literária, prescindir dela? Isso é questão das mais complexas, que envolve repensar o modelo de crítica herdada do Romantismo. Vejamos, a propósito, como define a crítica literária Fábio Lucas, que de certa forma partilhou de muitos dos pressupostos de Sérgio Buarque: “A primeira tarefa da crítica será articular num discurso coerente as *ressonâncias* da obra literária sobre a *sensibilidade* do crítico.”<sup>374</sup> Antes de tudo, o crítico seria um leitor bem informado, mais bem informado que o leitor comum, e portanto capaz de apresentar-lhe as qualidades ou problemas das obras que elege para comentar, avaliar, julgar. As informações agenciadas pelo crítico nessa mediação serão aquelas de sua *formação* literária e intelectual.

No caso de Sérgio Buarque de Holanda, cuja erudição foi uma das primeiras qualidades a ser reconhecida por seus pares, essa formação era tão ampla quanto seria possível comportar um intelectual de seu tempo devotado às *letras, lato sensu*. Basta atentar nos depoimentos que Antonio Candido lhe dedicou. Por exemplo, o depoimento a seguir, que combina seriedade a elementos pitorescos. Trata-se de uma entrevista concedida por Antonio Candido ao *Jornal da USP*, no ano do centenário de nascimento de Sérgio Buarque de Holanda (2002):

Era um grande *trabalhador intelectual*. Um homem de uma cultura imensa. Eu não sei se eu já vi alguém mais culto que Sérgio Buarque de Holanda. Veja que eu vivo num meio de gente culta, brasileiros e estrangeiros, e eu não sei se conheci alguém mais culto que Sérgio. [...] É isso que eu digo: são os contrastes de Sérgio Buarque. Ele estava sempre pronto para estudar, para pesquisar, mas também para ir a uma boate, para ir a um bar, a uma festa, para sair de casa, para jantar fora, tudo. Era só telefonar, ele ia atrás.<sup>375</sup>

Voltando às questões que agitaram o campo da crítica literária brasileira nos decênios de 1940 e 50, Alzira Alves de Abreu afirma que, na verdade, foi a própria imprensa que mudou na década de 1950, substituindo o modelo francês pelo americano, cuja influência se fez sentir a partir do final da Segunda Guerra Mundial:

Ao longo da década de 1950, observa-se que a *imprensa do país foi substituindo a tradição literária pelo jornalismo informativo e especializado*. A imprensa foi abandonando o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião. Essa forma de jornalismo convivia com o jornalismo popular, que tinha como características o grande espaço para o *fait divers*, para a crônica e para a publicação de folhetins. A política não

---

<sup>374</sup> LUCAS, 2009, p.15, destaques meus. Trata-se de excerto de um texto publicado originalmente no *Suplemento literário de Minas Gerais*, sob o título “Aspectos da crítica da literatura”, em maio de 2001.

<sup>375</sup> CANDIDO, 2002, s/p, destaques meus. Não escapa, a um observador mais atento, a sutil inversão no título da entrevista: um *trabalhador intelectual*.

estava ausente, mas era apresentada com uma linguagem pouco objetiva. Esse jornalismo de opinião tinha forte influência francesa e foi dominante desde os primórdios da imprensa brasileira até a década de 1960. Foi gradualmente substituído pelo modelo norte-americano: um jornalismo que privilegia a informação e a notícia e que separa o comentário pessoal da transmissão objetiva e impessoal da informação.<sup>376</sup>

Ao pontificar como crítico nesse espaço, Sérgio Buarque demonstra uma consciência rara do que o ofício exigia. O curioso a se notar é que os críticos atuantes na imprensa nos decênios de 1940 e 1950, de maneira geral, serviram-se da teoria (a *teoria possível*, é bom notar), mas ao mesmo tempo não descuravam do papel de mediação que a atividade jornalística exigia – ou seja, tinham clara consciência de que escreviam para jornal, mas num modelo de imprensa de opinião. Isso fica muito claro no depoimento que Sérgio Buarque faz no prefácio a *Tentativas de mitologia* (1979), seu segundo livro de crítica (o primeiro é *Cobra de vidro*, datado de 1944), sobre como se deu seu retorno à crítica no decênio de 1940 e as incumbências a que isso o obrigou:

Com igual zelo eu me lançara a outras ciências humanas, e sobretudo à literatura e à filosofia, chegando mesmo a acumular acerca dessas especializações apreciável grau de informação e leitura. Se essa versatilidade de minhas preocupações não justificava por si só o primeiro convite que recebi para professor universitário, o fato é que me encaminhou para a crítica literária em jornais de mais de um Estado, numa época em que a imprensa diária não dispensava os rodapés de crítica. [...] Quando aceitei a incumbência de fazê-los, movido por necessidades mais imperiosas que minha vontade ou vocação, o remédio era fazer o que se podia esperar sobretudo de um crítico literário, por pouco que a palavra “literário” não precisasse ser interpretada numa acepção demasiado estrita. O caso foi que logo cuidei de enfronhar-me em tudo quanto houvesse de mais atual então e de mais fecundo no tocante às técnicas de criação e crítica literária, comprando ou encomendando no estrangeiro publicações especializadas, ou apelando para a boa vontade de amigos melhor informados que eu no assunto, que se prontificaram a emprestar-me livros ou revistas de que ia necessitando. Já tinha em casa bom número de obras, geralmente em francês ou alemão, acumuladas durante anos, que seriam de bom serviço para a atividade a que agora era chamado. De repente, um inesperado convite recebido da Divisão Cultural do *State Department* em Washington, D.C., através da embaixada no Rio de Janeiro, para uma visita de três meses aos Estados Unidos, iria permitir-me trazer, de volta ao Brasil, toda uma pequena bibliografia do *new criticism* anglo-americano, que já ia encontrando, entre nós também, adeptos fervorosos e em geral pouco transigentes.<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> ABREU, 2008, p. 467, destaques meus. O depoimento de Fábio Lucas corrobora essa visada: “No Brasil, a crítica para o público está desativada. A economia dos meios de comunicação de massa não permite a contratação de pessoas especializadas para o exercício da crítica. Os chamados suplementos culturais quase sempre abrigam notícias já elaboradas pelos editores mais afortunados, que deslocam jornalistas para o exercício do comentário de obras de literatura, sem ter, com isso, de pagar pelo trabalho do crítico. [...] Nas teses e dissertações é que o melhor da crítica se tem produzido. Mas tudo é dirigido a um público restrito, especializado. Não tem efeito determinante sobre a opinião.” (LUCAS, 2009, p. 24-25).

<sup>377</sup> HOLANDA, 1979, p. 15. Essa viagem foi feita em 1941.

Dessa primeira parte do depoimento depreendem-se vários elementos importantes. O primeiro deles é a alusão à experiência de professor universitário, como assistente da cadeira de Literatura Comparada durante a efêmera existência da Universidade do Distrito Federal. Ou seja, está pressuposto aí o contato com a teoria então praticada e as principais correntes críticas. O segundo elemento é o que Sérgio Buarque denomina de *versatilidade*, e que tem a ver com a diversidade de seus interesses, cada vez mais voltados para a História. Assim, a crítica por ele exercida a partir de 1940 é epistemologicamente indissociável de uma perspectiva que alarga o sentido do literário, ao promover – dizendo de forma muito esquemática – uma constante relação entre texto e contexto. É significativo destacar de seu depoimento o trecho: *fazer o que se podia esperar de um crítico literário, por pouco que a palavra “literário” não precisasse ser interpretada numa acepção demasiado estrita.*

Essa interpretação estrita talvez nunca tenha sido a sua, mesmo quando estreou como um crítico seu tanto arraigado às ideias e ao modo truculento de Sílvio Romero. Mas é que este inaugura um veio que se tornou dos mais fecundos na crítica literária brasileira, pelo menos aquela exercida até o período em que Sérgio Buarque atuou, e que encontra em Antonio Candido seu principal herdeiro e continuador. No prefácio à 2ª edição de *O método crítico de Sílvio Romero*, datado de 1961, Candido situa as matrizes que o nortearam, bem como seu enquadramento no debate que polarizava naquele momento a crítica literária brasileira (crítica universitária *versus* crítica de rodapé). E Antonio Candido, sem qualquer ingenuidade acerca do cenário, coloca com muita ironia a pertinência de *por que estudar Sílvio Romero*:

[...] talvez, a discussão desenvolvida a propósito da crítica naturalista apresente certa atualidade num *momento de revisão das ideias críticas* entre nós. Sob este aspecto, poder-se-ia falar em progênie vivaz de certos defeitos de Sílvio, embora nem sempre de suas grandes qualidades. Como ele, alguns praticantes de nossa crítica têm pendor acentuado por tudo que é acessório em literatura. Haja vista a mania classificatória e metodológica, que substitui a investigação e análise pela divisão dos períodos; a discussão de origem e limites cronológicos; a catalogação de escritores em agrupamentos mais ou menos inócuos; o debate gratuito sobre definições; a mania polêmica e reivindicatória. Ainda mais, o nacionalismo, que subordina a apreciação a critérios de funcionalidade – agora, paradoxalmente, de parceria com um alegado rigor de análise formal, que corresponde simetricamente ao “cientismo”, de que se gabava o velho Sílvio. Junte-se a isto o alvoroço na divulgação de ideias estrangeiras, sem muito sistema, sem digestão adequada, com uma fome comovedora de autodidata – que tudo quer aproveitar e, sem perceber, acaba no ecletismo e na ilusão de originalidade. O resultado é que a obra literária sai do foco, aparecendo como pretexto, tanto nos escritos dos atuais paladinos, quanto nos dele. E, do mesmo modo por que Araripe Júnior e José Veríssimo, com menos praça de método, fizeram mais trabalho de crítica propriamente dita, hoje a crítica renovada aparece, às vezes, em quem menos se alega. Todavia, assim como a atividade

propagandística e polêmica de Sílvio foi decisiva, apesar de periférica, é útil e generoso o barulho de alguns próceres atuais, sobretudo no jornal, que é o seu campo predileto, *sendo o seu gabarito adequado*. Façamos votos para que a posteridade retenha deles tanto quanto reteve de Sílvio.<sup>378</sup>

Ironia com endereço certo (certa tendência de apropriação da *nova crítica*, capitaneada por Afrânio Coutinho e suas *Correntes Cruzadas*, que Candido refere como *crítica renovada*), o trecho sugere que a amplitude de visão de Sílvio Romero pode fornecer um veio seguro para o trabalho crítico, o que quer dizer decantar de Sílvio Romero sua contribuição efetiva para a crítica literária brasileira. Por outro lado, ao apontar-lhe as limitações, Candido as faz convergir com aqueles que se aferravam demais à *revisão das ideias críticas*, vale dizer, a crítica universitária, dita *científica*, e aponta os problemas advindos das novas tendências, notadamente o imanentismo do texto e a periodização literária. O seu furor cientificista sofreria dos mesmos males congênicos que comprometeram o legado de Sílvio Romero, em contraposição a Araripe Júnior e José Veríssimo, mais assistemáticos porém mais focados no campo estético, literário. O que em Sílvio Romero foi batalha por uma efetiva renovação da crítica, no momento em que Antonio Candido escreve torna-se uma possível esterilização. Muito resumidamente: a negação, naquele momento, do melhor da herança de Sílvio Romero – o método crítico que Antonio Candido estava aprimorando e os rodapés empenhados de jornal – significava paradoxalmente incidir num legado problemático do crítico pernambucano.

Então o domínio das “técnicas de criação e crítica literária” em Sérgio Buarque de Holanda constitui a roupagem teórica de que se vestiu sua crítica, foi o ponto de partida para um exercício hermenêutico de mais largo alcance. Este, por assim dizer, é um dos traços do perfil de Sérgio Buarque enquanto crítico literário. Por fim, a consciência demonstrada da inseparabilidade entre teoria e crítica, no sentido de que esta, conforme a entendia Sérgio, não mais poderia ser feita sem o auxílio daquela. Então, em relação aos tempos heróicos do Modernismo, trata-se de um avanço, no sentido de incorporar à visada estética e historiográfica típica daquele período um fazer mais reflexivo. Mas isso não é tão facilmente localizável. Seu perfil crítico vai mudando ao longo da década de 1940, na proporção em que os escritos ganham uma densidade ímpar. Na continuidade do depoimento, o que se percebe é justamente a consciência da necessidade da incorporação da teoria à crítica e de que o tipo de crítica que se exercia nos jornais – o rodapé – necessitava de uma mediação, para que o leitor não ficasse sufocado pela massa de informações teóricas:

---

<sup>378</sup> CANDIDO, 2006c, p.13, destaques meus.

A rapidez e a facilidade relativa com que, de posse de tamanho e tão variado acervo, passei a absorver muitos conhecimentos que haviam escapado até então a minha órbita, confundiram num primeiro momento, até amigos meus dos mais chegados, como Afonso Arinos de Melo Franco ou Otto Maria Carpeaux, e houve quem manifestasse de público sua surpresa diante da massa de informações que passaram de súbito a revelar meus escritos sobre coisas que nunca, antes, eu mostrei conhecer tão intimamente. Manuel Bandeira, ao registrar minha volta à crítica, após uma fase de profundo desinteresse pela poesia e a ficção, e de sedução pelos estudos históricos, comentou: “Ninguém diria também que voltasse de ponto em branco, a par de tudo o que se passara no mundo das letras. Tomou pé da noite para o dia”. Referi-me à facilidade “relativa” desse meu aprendizado, porque, apesar da opinião em contrário de amigos, a facilidade foi mais aparente que verdadeira. Só eu sei o que isso me custou de aplicação obstinada, às vezes quase desesperada, de arrebatamentos, vigílias, insônias, leituras ou releituras, paciências, impaciências, horas de transe e desfalecimentos. Para sair-me sofrivelmente da empreitada que aceitara, teria de passar por isso, sem me descuidar de desfazer depois as marcas do meu esforço ainda sensível. *Parecia-me indispensável dissipar essas marcas, que eram como andaimes destinados a desaparecer na construção acabada.* Com isso, a preocupação de não sobrecarregar meus textos com nomes e citações de autores mal conhecidos da maioria dos leitores, sabendo que eles servem principalmente para impressionar os inseguros e os basbaques, e até com o cuidado de não mostrar tudo o que eu conhecia de tal ou qual matéria em discussão – mas sem incorrer no risco de passar por mal informado, defeito que seria imperdoável em um crítico, personagem naturalmente presunçoso, pois que se faz passar, no fundo, por onisciente –, procurava alijar de meus escritos tudo quanto tivesse um ar de coisa postiça, e dar, com isso, ao conjunto, um aspecto de razoável espontaneidade.<sup>379</sup>

Fica clara a preocupação com a adequação ao público leitor. Essa necessidade de adequação aparece na imagem do andaime que desaparece depois do trabalho feito, na medida em que a sobrecarga do texto com informações por vezes mal assimiladas impede a fluência da leitura, e aponta para a própria dificuldade em assimilá-las. Para a crítica veiculada em jornais isso seria por assim dizer indispensável, o que em hipótese alguma poderia eventualmente justificar o rótulo de impressionista, ou ser considerado algo semelhante à simplificação redutora, observável na atualidade no âmbito dos jornais. O crítico deixa claro o delicado equilíbrio entre exibir erudição e ao mesmo tempo escrever com ciência e clareza.

Indiretamente, Sérgio Buarque faz a defesa de uma escrita mais ensaística, de que a sua geração foi herdeira. É o que sugere Alexandre Eulálio em “O ensaio literário no Brasil”. O dicionário define ensaio, sob a rubrica de *literatura*, como “prosa livre que versa sobre tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um

---

<sup>379</sup> HOLANDA, 1979, p. 15-16, destaques meus. A crônica em que Manuel Bandeira tece essas considerações foi citada na Introdução deste estudo, “Sérgio, anticafajeste”: “Ninguém diria também que voltasse de ponto em branco, a par de tudo o que se passa no mundo das letras.” (BANDEIRA, 1987, p. 91.)

tratado formal, feito em profundidade.”<sup>380</sup> O mapeamento que Alexandre Eulálio faz é muito produtivo, e permite situar bem Sérgio Buarque e sua geração. Nesse sentido, o emprego do termo “artigo” feito neste estudo para referir os escritos de Sérgio é tão-somente efeito de vício acadêmico. Ou melhor: na acepção de texto que forma corpo distinto de uma publicação. Uma definição técnica, portanto. O termo “escrito”, com que é denominada a própria coletânea que reúne os dispersos de Alexandre Eulálio, seria talvez mais apropriado. Pois é outra coisa o que Sérgio Buarque escreve. Vejamos como Alexandre Eulálio caracteriza o *ensaio literário*:

Cercado por quase todos os lados pela atividade interessada, o ensaio literário – enquanto ensaio e enquanto literário – é uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria. Daí a necessidade de restringir, ainda que de modo artificial, essa movediça ordem de dissertação, que a todo momento confina com a filosofia e a política, a novela e o documento, dentro de um campo que compreende tanto a erudição pura quando o apontamento ligeiro do *fait divers*. Este o motivo de, nas páginas que se seguem, limitarmos a apresentação do ensaísmo brasileiro, nos espichados e arbitrários anos que vão de 1750 a 1950, ao seu sentido geral de *livre comentário estético, expresso dentro de um critério mínimo de prosa literária cultivada*. E que desse modo compreenda tanto as considerações críticas e interpretativas sobre a história da cultura nacional, na sua esfera própria de “belas-letas”, quanto a variação mais ou menos livre, séria ou jocosa, sobre sentimentos, fatos, pessoas, sucessos.<sup>381</sup>

Primeiramente, cumpre observar o amplo arco da tradição do ensaísmo literário no Brasil, praticamente surgindo junto com as famosas academias do período árcade. Segundo, que Sérgio Buarque escreve dentro dessa tradição, não deliberadamente, mas simplesmente por estar nela inserido, de certa forma dela imbuído em seu modo de escrita. Admitindo-se esta hipótese, cumpre observar a inserção de seus escritos no campo que Alexandre Eulálio circunscreve como das *considerações críticas e interpretativas sobre a história da cultura nacional, na sua esfera própria de belas letras*.

Na delimitação mais específica que Eulálio oferece do ensaísmo literário, é possível situar melhor os escritos literários de Sérgio Buarque. Eulálio aponta três modalidades, que considera fundamentais, do gênero: (a) o ensaísmo subjetivo – fantasioso, pessoal – também conhecido como *familiar essay*, gozando de grande favor público; (b) o *ensaio crítico enquanto discussão estética de fato literário*, sob a forma de estudos, análises, notícias, resenhas, recensões; e ainda o de ideias gerais, enquanto nele for voluntária, evidente e

---

<sup>380</sup> Cf. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, verbete “ensaio”.

<sup>381</sup> EULÁLIO, 1992, p.11-12.

predominante, a expressão literária, artística; (c) o ensaio de intenção estética, cuja objetividade afaste-o do personalismo da primeira modalidade.<sup>382</sup>

O conjunto dos textos de Sérgio Buarque versando sobre literatura, ainda quando esta, como ele mesmo afirma, não precise ser entendida num sentido muito estrito, pertence à segunda modalidade. Isso é confirmado pelo ensaio que o mesmo Alexandre Eulálio lhe dedica, “Antes de tudo, um escritor” (já aqui citado), em que afirma a vocação ensaística de Sérgio Buarque,<sup>383</sup> retomando expressão que empregara no texto “O ensaio literário no Brasil” para caracterizar alguns expoentes da geração de Sérgio Buarque, pertencentes a uma “[...] linhagem de ensaístas especializados nos seus campos próprios, mas servidos de notável expressão literária [...] antes de tudo homens de letras, escritores; depois especialistas em suas matérias.”<sup>384</sup> Ou seja, antes de tudo um escritor.

Não só os escritos de Sérgio Buarque, mas de quase todos os que exerceram a atividade de crítica literária no Brasil até mais ou menos 1950 pertencem a essa categoria. Então este é um dado importante: há uma certa tradição conformando a expressão do pensamento e da escrita que orientou os exercícios pré-universitários (ou pré-acadêmicos, se se preferir) da crítica literária. No momento em que a crítica começa a se institucionalizar, ocorre um movimento excludente dessa produção anterior, produção cujo lastro remonta ao Pré-Romantismo. Numa evidente falta de conhecimento de causa, e apressada em delimitar territórios, essa *crítica renovada* decide atribuir a essa tradição o rótulo de *impressionista*.

E aqui cumpre fazer uma ilação importante. Analogamente ao que se passou no campo da periodização literária, em que o Pré-Modernismo ganha *status* de período literário, ainda que problemático, quando Alceu Amoroso Lima em 1939 adota o termo “pré-modernismo” para denominar o que viera aproximadamente entre 1900 e a Semana de Arte Moderna, portanto antes do Modernismo,<sup>385</sup> é mister admitir que a crítica universitária, no momento em que faz um movimento de institucionalização da atividade de crítica literária no Brasil, rotula como “impressionista” (enquanto calcada em certa tradição francesa), ou pré-universitária, a crítica que se fazia anteriormente a ela: a legitimidade desta *crítica renovada* dependia, naquele contexto, da qualificação pejorativa da crítica que a precedeu. Na apresentação que faz às *Correntes cruzadas*, Afrânio Coutinho assevera:

---

<sup>382</sup> Cf. EULÁLIO, 1992, p. 12.

<sup>383</sup> Cf. EULÁLIO, 1987, p. 134-141.

<sup>384</sup> EULÁLIO, 1992, p. 47.

<sup>385</sup> C. SILVA, 2006, p. 32-35.

Duas tendências chocam-se nos dias correntes, no tocante à conceituação da crítica: de um lado, *o velho impressionismo, em suas formas artísticas e seus espécimes bastardos* [...]; de outro lado, as tendências ao estabelecimento de critérios críticos de cunho objetivo, critérios “científicos”.<sup>386</sup>

O crítico não disfarça seu desprezo pelos rodapés de jornal. Que as gerações seguintes tenham endossado essa perspectiva explica-se pelo fato de pertencerem igualmente à academia, espaço que precisa constantemente legitimar-se. E aqui é importante observar que o modelo contra o qual essa crítica acadêmica então se voltou tinha pelo menos dois séculos de história, a contar do que Reinhart Koselleck narra em *Crítica e crise* acerca do surgimento da crítica moderna e sua vinculação estreita à ascensão da burguesia ao poder: “A burguesia moderna certamente nasce do foro interior secreto de uma moral de convicção privada e se consolida nas sociedades privadas.”<sup>387</sup>

Koselleck mostra como as guerras civis religiosas dos séculos XVI e XVII engendraram a necessidade do Estado absolutista, com a separação dos domínios da política e da moral.<sup>388</sup> A consolidação do Estado moderno, por seu turno, apoia-se na teoria de Hobbes. “O Estado moderno surge, em Hobbes, tendo como pressuposto a cisão do homem em homem e cidadão”,<sup>389</sup> correlata à cisão operada entre moral (domínio privado) e política (espaço público). Ou melhor: moral e política são obrigados a coincidir “[...] quando a razão está diante da alternativa histórica entre guerra civil e ordem estatal.”<sup>390</sup>

O conteúdo histórico informado por Koselleck constitui o bastidor fundante da separação entre política e moral, ou esfera pública e privada, que condicionou o surgimento da crítica. No sentido de uma cisão do homem em homem e cidadão, o homem se tornará o refúgio de concepções morais que não podem contrariar os interesses do Estado. A ascensão e queda do Absolutismo está relacionada à progressiva extensão dos domínios do homem sobre

---

<sup>386</sup> COUTINHO, 1953, p. IX, destaques meus.

<sup>387</sup> KOSELLECK, 1999, p. 67.

<sup>388</sup> A esse propósito, cumpre observar um registro histórico, constante da página do Observatório da Laicidade do Estado, da UFRJ. Trata-se da legenda da imagem de uma porta. Ao clicar sobre a imagem, o internauta é direcionado para o seguinte texto: “Essa foto é da maçaneta da porta de entrada da Rath Hauss (Casa da Justiça) da cidade de Osnabrück, Alemanha, onde foi firmado, em 1648, um dos tratados que puseram fim às guerras de religião na Europa. Os tratados que estabeleceram a Paz de Vestfália (região da Alemanha onde fica Osnabrück) admitiam a existência de Estados multirreligiosos na Europa e determinaram a supremacia do poder político (do monarca) sobre o poder religioso (dos bispos católicos ou protestantes, eventualmente do próprio papa). A partir de então, os súditos de quaisquer Estados puderam mudar de religião ou não ter religião alguma, por decisão individual, não mais prevalecendo a religião do soberano.” Disponível em: <<http://www.nepp-dh.ufrj.br/ole/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2010

<sup>389</sup> KOSELLECK, 1999, p. 36.

<sup>390</sup> KOSELLECK, 1999, p. 33.

o cidadão, por mais contraditório que isso possa parecer, e, por conseguinte, sobre a política. É que o confinamento da subjetividade ensejada pela tentativa de pacificação das guerras de religião teve como contraponto o surgimento da esfera pública e da Estética, conforme informa também Terry Eagleton em *A função da crítica e Ideologia da estética*.

Isso se inicia na Inglaterra, no final do século XVII, com a sistematização de John Locke, que transforma esse foro privado de opinião em uma terceira lei, ao lado da lei religiosa e da lei do Estado, a lei da opinião, com poder de julgar: “Para a sociedade ascendente, as convicções se tornam um constante exercício de juízo”.<sup>391</sup> A Inglaterra do século XVIII assiste assim à emergência do espaço público: “O juízo dos cidadãos, que se legitima a si mesmo como verdadeiro e justo – isto é, a censura e a crítica –, torna-se o poder executivo da nova sociedade.”<sup>392</sup> O espaço público surge assim estreitamente associado à atividade da crítica, algo que se estenderá a todo o continente. Koselleck chama Locke de *pai espiritual do Iluminismo burguês*:

O advento da inteligência burguesa tem como ponto de partida o foro interior privado ao qual o Estado havia confinado seus súditos. Cada passo para fora é um passo em direção à luz, um ato de esclarecimento. O Iluminismo só triunfa na medida em que expande o foro interior privado ao domínio público. Sem renunciar à sua natureza privada, o domínio público torna-se o fórum da sociedade que permeia todo o Estado.<sup>393</sup>

Segundo Koselleck, essa expressão judicativa se fará mediante duas instâncias, a franco-maçonaria e a república das letras. *En passant*, é interessante acompanhar a discussão em torno da separação entre razão e religião, pela submissão desta à instância da crítica, da terceira lei.<sup>394</sup> No que concerne à república das letras, o autor delimita melhor o conceito de crítica. O que importa reter é que a crítica moderna emerge de um contexto de conquista e expansão da esfera pública, e que sua ação judicativa encontrou nesse mesmo espaço a sua justificação. Em nota, Koselleck informa que a palavra “crítica é um tópico do século XVIII”.<sup>395</sup> Dito de outra forma, a crítica “emprestou seu nome ao século XVIII”.<sup>396</sup> Nesse sentido, delineia-se um sentido amplo para o termo, que Koselleck procura especificar:

---

<sup>391</sup> KOSELLECK, 1999, p. 53.

<sup>392</sup> KOSELLECK, 1999, p. 53.

<sup>393</sup> KOSELLECK, 1999, p. 49.

<sup>394</sup> Cf. KOSELLECK, 1999, p. 98-99.

<sup>395</sup> KOSELLECK, 1999, p. 201, nota 151.

<sup>396</sup> KOSELLECK, 1999, p. 92.

É inerente ao conceito de crítica levar a cabo uma distinção. A crítica é uma arte de julgar. Sua atividade consiste em interrogar a autenticidade, a verdade, a correção ou a beleza de um fato para, a partir de um conhecimento adquirido, emitir um juízo que, como indica o emprego da palavra, também pode se estender aos homens.<sup>397</sup>

Substitua-se “fato” por “obra” e tem-se a delimitação do âmbito da crítica moderna, de onde se diferencia a *crítica literária*. Na virada do século XVIII para o XIX, ainda não se fazia uma distinção tão marcada entre arte e literatura, ou entre arte e poesia, ou entre poesia e literatura, por exemplo, sem contar que *literatura*, na acepção que passa a ter a partir do Romantismo, seria um fenômeno eminentemente moderno. Ou seja, também a crítica literária não se distinguia, ainda, da crítica no sentido amplo do termo, tal como o emprega Koselleck. A esse respeito, é esclarecedor o artigo que dedica ao termo “literatura” Roberto Acízelo de Souza, no *E-dicionário de termos literários*, desfazendo ambiguidades e armadilhas em que a moderna *teoria da literatura* enredou o termo.<sup>398</sup>

Voltando à discussão sobre a origem da crítica moderna. Terry Eagleton também incide na tecla: “Como pode o monarca absoluto da Razão manter a sua legitimidade se o que Kant chamava de a ralé dos sentidos está sempre fora de seu alcance?”<sup>399</sup> A ralé dos sentidos precisa de um discurso que a legitime: “A demanda por uma estética, na Alemanha do século XVIII, é, entre outras coisas, uma resposta ao problema do Absolutismo político.”<sup>400</sup> Mais adiante, já entrevedo a virada romântica, afirma:

Num certo sentido, o sujeito burguês é, de fato, levado a confundir a necessidade com a liberdade, a opressão com a autonomia. Para que o poder seja legitimado individualmente, deve ser construída, no interior do indivíduo, uma nova forma de perspectiva interna que fará o trabalho desagradável da lei com ele mesmo, e de um sistema ainda mais eficaz, já que a lei, agora, aparentemente evaporou. Em outro sentido, esse policiamento interno faz parte da vitória histórica da liberdade e democracia burguesas sobre um estado barbaramente repressivo.<sup>401</sup>

Nabil Araújo de Souza, ao fazer um recorte teórico do que é a atividade da crítica literária, detém-se no estudo de H. M. Abrams, *The mirror and the lamp*. Na virada romântica, a crítica passa por uma reconfiguração epistemológica, no sentido de confluir com a própria criação, vale dizer, com a subjetividade criadora:

---

<sup>397</sup> KOSELLECK, 1999, p. 93.

<sup>398</sup> Cf. SOUZA, s/d, verbete “literatura”.

<sup>399</sup> EAGLETON, 1993, p.17.

<sup>400</sup> EAGLETON, 1993, p. 18.

<sup>401</sup> EAGLETON, 1993, p. 27.

Abrams nos lembra que se, de fato, durante quase todo o setecentos europeu, a inventividade e a imaginação do poeta foram concebidas como estritamente atreladas aos “materiais” de que o mesmo dispunha sobre o universo externo e os modelos literários que deveria imitar, pelo final do mesmo período já se anunciava uma ruptura paradigmática em relação a esse estado de coisas por meio da gradual mudança de foco, no âmbito da criação e da crítica, em direção a parâmetros como o “gênio natural do poeta”, a “imaginação criativa” e a “espontaneidade emocional”. À orientação crítica, nascida com a revolução romântica, em que “o próprio artista se torna o elemento central a gerar tanto o produto artístico quanto os critérios a partir dos quais julgar tal produto”, Abrams chama de *orientação expressiva*. A *abordagem expressiva* da obra de arte é tomada por Abrams como o traço distintivo do romantismo literário enquanto paradigma.<sup>402</sup>

A orientação expressiva conferiu a tônica dos escritos críticos de Sérgio Buarque, pelo menos aqueles aqui focalizados, e que excluem a abordagem da *literatura colonial*. Regina Zilberman, no capítulo do opúsculo *Introdução ao Romantismo* dedicado à crítica, traça as seguintes linhas gerais para a crítica de matriz romântica:

Conceituamos “crítica” como toda a atividade reflexiva sobre a literatura ou a poesia, denominação esta empregada com mais frequência no período romântico e antes. O termo *literatura* disseminou-se só no século XX; até então, a poesia respondia por todos os textos artísticos que se valiam da palavra escrita. “Crítica”, portanto, corresponde àquela atividade metalinguística desencadeada pelo fenômeno poético. Nesse sentido, ela não é, como pode parecer à primeira vista, apenas avaliativa, julgando se uma obra de arte possui valor estético ou não, mas supõe outros procedimentos:

- uma tomada de posição frente à natureza da poesia, que é o seu objeto de interesse;
- o estabelecimento das diferenças entre a poesia e os demais objetos, sejam as outras artes (plásticas, musicais, cênicas) ou expressões verbais não poéticas (ensaios, reportagens, a prosa, em suma);
- a descrição de suas principais características internas, que podem ser de ordem formal, temática, estrutural;
- o exame do modo como é produzida, verificando como se processa a criação poética ou literária em geral;
- a definição de suas principais qualidades, que condensam os tópicos anteriores e levam à formulação do juízo considerado propriamente crítico.

É sob esse prisma que se estuda a crítica romântica, uma vez que ela incidiu primeiramente numa poética, isto é, na proposta de uma visão sobre o modo como se dá a gestação da obra de arte. Para chegar a esse resultado, os pensadores da época discutiram a relação entre a poesia e o sujeito que a produz, assim como entre a poesia e o mundo que ela representa.<sup>403</sup>

---

<sup>402</sup> SOUZA, 2006, p.109, destaques meus, citando ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1971.

<sup>403</sup> ZILBERMAN, 1999, p.97-98.

Não obstante o tom didático e cansativo da abordagem – ninguém se torna um crítico simplesmente alinhando os critérios elencados e tomando um texto literário às mãos –, o fato é que a definição fornece uma conceituação ampla do fenômeno da crítica, conforme herdada do Romantismo, bem como traz o pressuposto da inseparabilidade entre crítica e criação.

Nesse sentido, cumpre tentar delimitar, ainda que num sobrevoo, o que foi o impressionismo crítico. Começamos por uma definição extraída do capítulo “Julgar”, do livro *A crítica literária*, de BRUNEL *et al* (1988) – os outros três capítulos são “Descrever”, “Saber” e “Compreender”, cada qual abarcando um domínio da crítica literária. Ao se deterem sobre o impressionismo, no tópico “Impressionismo e identificação”, os autores colocam:

É claro que tal método foi praticado em vários graus, e mais ou menos lucidamente, em todas as épocas. Em contrapartida, o impressionismo crítico, no sentido próprio, foi um fenômeno precisamente datado: o termo aparece incessantemente entre 1885 e 1914 nas discussões teóricas e principalmente numa polêmica que opôs Jules Lemaitre a Ferdinand Brunetière. Para Lemaitre, como para todos os impressionistas, o essencial é o prazer da leitura, fundado na comunicação das subjetividades. A crítica, portanto, pode apenas “definir a impressão que temos, num determinado momento, de uma dada obra de arte onde o próprio escritor anotou a impressão do mundo que recebia numa certa hora”. A crítica e a literatura, portanto, vivem da fugacidade e do sentimento individual. Percebe-se que, para Lemaitre, as doutrinas e as classificações têm a fragilidade e a inconsistência de “preferências pessoais imobilizadas”. [...] Bem menos propensa ao estardalhaço é a obra crítica de Anatole France; no entanto, seu impressionismo beira o solipsismo: em sua opinião, nunca saímos de nós mesmos. Assim, o crítico pode apenas “contar as aventuras de sua alma em meio a obras-primas”. No entanto, Brunetière chegou a indicar uma contradição e mesmo uma hipocrisia na imparcialidade subjetiva dos impressionistas: expor as razões de uma preferência pessoal, de uma afinidade sensível é, implicitamente, julgar; apesar de tudo, um France e um Lemaitre surgem como inimigos do simbolismo, como ligados a um humanismo de tradição clássica. France procura nos poemas “todas as espécies de belos segredos sobre os homens e sobre as coisas”. Quanto a Lemaitre, seus estudos sobre Racine, em particular, mostram que ele vê nas obras um sentido unívoco, tirado do próprio texto e independente das impressões subjetivas. Podemos dizer que, apesar de suas contradições, a crítica impressionista põe em evidência a porção de afetividade, e mesmo de sensualidade, que intervém em qualquer leitura. Parece que, na história da crítica, a tentação objetiva e científica acarreta, como uma postulação inversa e necessária, uma reivindicação hedonista.<sup>404</sup>

A citação, embora longa, faz-se necessária por situar com clareza o que é e em que contexto surgiu o que se chama *impressionismo crítico*. Calcado na tradição francesa, e para cá trazido pela geração que se formou sob os influxos de Anatole France, o *impressionismo crítico* encontrou, em solo brasileiro, uma ressonância que diz respeito muito mais a disputas concernentes a espaços que poderiam legitimar o exercício da crítica do que uma apreciação,

---

<sup>404</sup> Cf. BRUNEL *et al.*, 1988, p. 67-70.

calcada em critérios objetivos e válidos, do que é próprio da atividade da *crítica literária*.<sup>405</sup> Esse debate foi polarizado por Antonio Candido, defensor de uma crítica mais contextualizada, e Afrânio Coutinho, intransigente na apropriação que fez do *new criticism*. Dessa forma, o estudo da obra crítica de Sérgio Buarque de Holanda pode iluminar aspectos importantes da questão, na medida em que ele participou, conforme se viu, ativamente deste debate. Feitas essas ponderações, passemos a uma revisão do que disseram alguns críticos brasileiros acerca desse período, dessa transição e do próprio impressionismo.

Benedito Nunes, em revisão da crítica literária brasileira, dá destaque ao movimento modernista como um dos momentos-chave em que a crítica brasileira passou por uma revisão profunda de valores, marcada pela tensão:

Um dos momentos de maior tensão, senão o maior, em nossa literatura, entre a leitura dos críticos e a escrita dos escritores, ocorreria [...] com o advento do movimento modernista em 1922, lastreado, por um lado, pelas correntes estéticas européias de vanguarda, do futurismo ao surrealismo, e, por outro, pelo critério de nacionalidade, menos como um índice de valor já possuído do que como meta de uma indagação da identidade brasileira a intentar ou como vocação artística, social e política a seguir.<sup>406</sup>

Embora Sérgio Buarque tenha começado a escrever, em 1920, sob os influxos de uma crítica mais acadêmica, conforme apresentado no Capítulo 2, herdeira das tradições do século XIX, já em 1921 seu contato com o grupo que estava preparando a revolução modernista franqueia-lhe o contato com as vanguardas e todo um novo dialeto da literatura moderna. Assim, Sérgio Buarque passa muito rapidamente de diletante e erudito *art nouveau* a militante e crítico modernista, e essa virada tem muitas consequências no âmbito da sua linguagem.

Entre 1924 e 1925, no contexto da revista *Estética*, tem-se o crítico empenhado em fazer a crítica de dentro do Modernismo; seu ensaio “Perspectivas” (1925) encetará um questionamento da linguagem dirigido aos alicerces da cultura nacional. Em 1926, as tensões internas do movimento modernista se plasam em “O lado oposto e outros lados” – ensaio de alta voltagem crítica e ideológica que retoma o escrito de 1925 e lança as bases de uma revisão da cultura brasileira que seria levada a termo em *Raízes do Brasil*, livro-ensaio de 1936. Em 1928, ocorre um novo enfrentamento, com Tristão de Athayde, o crítico modernista mais influente até então.

Assim, em princípio, pode-se afirmar que Sérgio Buarque não só foi um crítico modernista, na acepção estrita do termo, como sua visão da crítica incorporou as tensões da

---

<sup>405</sup> Cf. SANTIAGO, 2004, p. 162-166.

<sup>406</sup> NUNES, 2007, p. 56

arte de vanguarda. Seu estilo, desde o início timbrado pelo gosto da erudição e pelo viés comparativo, assimilou do Modernismo um questionamento da linguagem que o levou a polemizar com muitos de seus pares. Esse questionamento, dito de modo esquemático, fazia-o conjurar as abstrações, o puro deleite das idéias, as formulações fáceis e redutoras. Assim, não é difícil vislumbrar em Sérgio Buarque um intelectual inquieto e vigilante, sempre pronto a defender seus pontos de vista com argumentos elaborados segundo uma sintaxe oblíqua. Num certo sentido, Sérgio Buarque nunca abandonou a verve de polemista já presente em seus primeiros escritos.

No período de 1922 a 1950, correspondente àquele em que Sérgio Buarque produziu parte expressiva de seus escritos de crítica literária, Benedito Nunes distingue na crítica, como um correlato da reviravolta estética e ideológica do Modernismo, uma “[...] *inquieta consciência dubitativa*, que se perguntava sobre seu *modus faciendi*.”<sup>407</sup> Caracterizou o período, segundo Nunes, um viés polêmico, de busca e discussão de conceitos e critérios.<sup>408</sup>

No período a que nos referimos, todos ou quase todos os críticos são avessos ao impressionismo, do qual tentaram se resguardar, embora muitas vezes em vão – pois que tinham se formado sob essa orientação –, negando que fossem concorrentes do escritor no próprio domínio deste. [...] Unanimemente concordaram que a leitura dos livros não os servia pessoalmente, mas que estaria a serviço de outros leitores.<sup>409</sup>

Sobre Sérgio Buarque seria mais acertado afirmar que tenha se iniciado sob os influxos da crítica *naturalista* de Silvio Romero e Araripe Jr., em vez da *impressionista* de José Veríssimo – certos motivos do naturalismo vão acompanhá-lo por um bom tempo, como a sugestiva metáfora das *raízes* que dá título a *Raízes do Brasil* –, sendo o Modernismo o elemento mais poderoso em sua formação. Assim, num primeiro momento, é lícito dizer que Sérgio Buarque faz crítica estética, plasmada pelos elementos da cultura que constituíram sua primeira formação. Sérgio Buarque nunca abandonou o horizonte da cultura, e quando se detém para analisar as obras, em especial nos textos escritos a partir de 1940, o contexto, entendido como o todo ao qual a parte pertence, constitui por assim dizer o alicerce de seu raciocínio.

Feita esta delimitação, fica mais fácil depreender porque Sérgio Buarque não seria um crítico propriamente impressionista, no sentido que Benedito Nunes e outros teóricos emprestam ao termo. A abordagem de João Luiz Lafeté pode ajudar a discernir melhor a

---

<sup>407</sup> NUNES, 2007, p. 59.

<sup>408</sup> NUNES, 2007, p. 61.

<sup>409</sup> NUNES, 2007, p. 59-60.

questão. Tratando de um dos críticos do período modernista, Agripino Grieco, um dos mais retóricos e acadêmicos, Lafetá faz um breve excuro pelo impressionismo crítico, vinculando-o a valores estéticos e concepções estilísticas passadistas:

Para o impressionista, boa é aquela obra que desperta e toca a sua sensibilidade; sem entrarmos aqui na discussão desse conceito de valor, observamos entretanto que, mais que em qualquer outra teoria, essa concepção leva a uma identificação quase total entre a sensibilidade do crítico e a do autor. Resulta daí que os movimentos de vanguarda – renovadores da sensibilidade na mesma medida em que são renovadores da linguagem – não podem ser plenamente compreendidos ou aceitos pelo crítico impressionista, que está preso a seus hábitos velhos e os toma como valores absolutos no julgamento de uma obra, uma vez que não é capaz de sair deles, pela reflexão sobre a natureza da literatura.<sup>410</sup>

Nessa acepção, a renovação artística modernista teria pressuposto, ainda conforme Lafetá, uma crítica que exercesse, no mais alto grau, a *consciência da linguagem*,<sup>411</sup> já que se tratava de uma literatura que assumia a crítica como elemento constitutivo. A crítica surge assim como um desdobramento da obra, e impressionista seria a crítica passadista. Benedito Nunes e João Luiz Lafetá convergem, assim, em apontar o movimento modernista como impulsionando a renovação dos procedimentos críticos no sentido da incorporação de uma *tensão* da linguagem em seu exercício, correlata à que se reivindicava no âmbito da criação, mas dimensionam de forma distinta o que seria o impressionismo. Nos dois casos, porém, a identificação entre o crítico e a obra constituiria o elemento que instauraria o impressionismo. Por contraste, a identificação matiza o elemento de tensão, pois esta problematiza as escolhas. A *inquieta consciência dubitativa* a que alude Benedito Nunes manteria o crítico em tensão com a obra. Esta tensão, como já foi dito, foi uma das conquistas do movimento modernista.

Assim, tendemos a relativizar a posição de Flora Sussekind, que situa a referida *tensão* na transição da crítica de jornal para o modelo acadêmico, na altura dos decênios de 1940 e 1950, como algo que veio com as exigências da profissionalização da crítica universitária em relação ao modo de fazer crítica do antigo “homem de letras”, mais preocupado com o diletantismo de suas escolhas que com métodos precisos de análise da obra.<sup>412</sup> A estudiosa endossa, em parte, a desqualificação da crítica de jornal empreendida por Afrânio Coutinho no período; de forma recorrente, emprega o termo *impressionismo* para (des)qualificar a atividade crítica do dito *homem de letras*, categoria cujos atributos não especifica nem

---

<sup>410</sup> LAFETÁ, 2000, p. 63.

<sup>411</sup> Cf. LAFETÁ, 2000, p. 36.

<sup>412</sup> SUSSEKIND, 2003, p. 15-24.

delimita, e que estende indistintamente àqueles que exerceram a crítica literária nos jornais sem a devida *especialização* acadêmica.

A expressão *homem de letras* é empregada por Terry Eagleton como equivalente aproximado de intelectual, numa época em que tal categoria ainda não se tinha configurado.<sup>413</sup> Sua tarefa consistia em “[...] avaliar *todas* as novas modalidades de conhecimento especializado segundo os padrões de um humanismo geral.”<sup>414</sup> Como tal, o homem de letras pressupunha um saber enciclopédico, e estava fadado a desaparecer: a crescente divisão de trabalho, a especialização das tarefas e a polarização da crítica entre o imperialismo do mercado de bens culturais e a visão humanística tornariam insustentável a reunião, numa mesma figura, do erudito e do escritor de aluguel. Na Inglaterra, isso ocorre em fins do século XIX, a par da institucionalização acadêmica da crítica, que passa então a ter um sentido mais restrito.<sup>415</sup>

Assim, caberia averiguar a propriedade do emprego da categoria *homem de letras* para qualificar o intelectual brasileiro formado sob os influxos do Modernismo, preocupado com questões amplas da cultura, e portanto ainda fiel a um modelo de crítica exercida pelo *homem de letras* oitocentista, mas já sem a envergadura humanística deste, e falando para um público mais restrito, não obstante escrever em jornais. Se na Inglaterra do século XIX Eagleton detecta justamente a desintegração da esfera pública, e a ela associa o declínio do prestígio do homem de letras,<sup>416</sup> no Brasil dos anos de 1920 e 1930 só se pode falar em esfera pública com muita boa vontade. Neste caso, o termo mais apropriado seria intelectual. Na obra *O século dos intelectuais*, Michel Winock emprega o termo *intelectual* como equivalente a *homem de letras*. Mas é evidente que o sentido é diferente daquele proposto por Eagleton. O próprio autor adverte que é do intelectual moderno que está falando: “Esta obra procura retratar a história dos intelectuais – no sentido que a palavra adquiriu em 1898, por ocasião do caso Dreyfus.”<sup>417</sup>

Essa categoria, embora passível de polêmicas e discussões, é a que se movimenta por excelência no espaço da modernidade, e é marcada pelo apelo à intervenção no debate público, ainda que “público” possa ser restrito a poucos. Conforme já citado, o estudo de Nísia Trindade Lima assinala o aspecto orgânico da constituição da categoria de intelectuais

---

<sup>413</sup> Cf. EAGLETON, 1991, p. 36.

<sup>414</sup> EAGLETON, 1991, p. 47, destaque meu.

<sup>415</sup> Cf. EAGLETON, 1991, p. 57-59.

<sup>416</sup> Cf. EAGLETON, 1991, p. 58-59.

<sup>417</sup> WINOCK, 2000, p. 9. Terry Eagleton também assinala essa diferença: em sentido moderno, o termo intelectual só passaria a ser de uso corrente a partir de 1870 (Cf. EAGLETON, 1991, p. 38.)

no Brasil, a par da própria constituição da nação, sob o signo da dualidade.<sup>418</sup> Por essa perspectiva, os intelectuais brasileiros se constituíram ao se colocarem o problema da identidade da nação, com um espectro de interesses e ação profundamente entranhado nas questões postas pelo país, desde muito antes de 1898.

Sérgio Buarque de Holanda, desde cedo voltado a reflexões sociológicas, é exemplar a esse respeito, inclusive pela crítica que dirige a seus pares. E o seu ensaio de estreia, “Originalidade literária”, é sintomático da convergência proposta por Nísia Trindade, da interseção entre o campo intelectual e o questionamento da identidade da nação. Sérgio Buarque estreia na imprensa marcando lugar num debate importantíssimo então, a propósito da identidade do país, tomando por viés a discussão sobre sua literatura.<sup>419</sup>

Entre parênteses, assinale-se que a dura crítica que Sérgio Miceli, no clássico *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, depois reeditado com o título *Intelectuais à brasileira*, fez aos intelectuais modernistas brasileiros, em seu vínculo direto ou indireto com as classes dirigentes, repercute o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, ao qual se filia, conforme se pode depreender da alusão a *Raízes do Brasil*, em nota, como obra precursora da crítica aos intelectuais: “Por essa via, o trabalho se enquadra na mesma linha de diagnóstico contido em *obras* em que a persistência dos mecanismos de cooptação [...] aparece como o cerne da história das transformações políticas no Brasil contemporâneo.”<sup>420</sup>

Do que se pode depreender que Sérgio Buarque, além de intelectual, não se furtou a criticar o modo como o campo intelectual se constituiu no país. Isso se observa tanto em *Raízes do Brasil* quanto de forma recorrente em seus escritos, de modo que se pode assinalar como uma das marcas de seu pensamento um questionamento do papel do intelectual, a que se associa, é claro, o questionamento da própria crítica. Esse atributo de seu perfil o individualiza entre seus pares, e a sua crítica aos intelectuais elaborada em *Raízes do Brasil* não perdeu atualidade nem vigor argumentativo:

É frequente, entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares. Bastam que tais doutrinas e

---

<sup>418</sup> Cf. LIMA, 1999, p.26.

<sup>419</sup> Ensaio “Originalidade literária”, publicado no prestigiado jornal *Correio paulistano* (Cf. HOLANDA, 1996a, p.35-41.)

<sup>420</sup> MICELI, 2001, p. 244, destaque meu. Em nota de rodapé, o autor cita *Raízes do Brasil* como uma das *obras* precursoras de seu pensamento. Na primeira edição de *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*, Miceli, adicionalmente, explicita seu vínculo com o grupo de intelectuais formado pelo próprio Sérgio Buarque (Bóris Fausto e Fernando Henrique Cardoso) na cátedra de História Geral da Civilização Brasileira da USP.

convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa: palavras bonitas ou argumentos sedutores.<sup>421</sup>

De certa forma, a crítica acima também poderia ser dirigida aos seus primeiros escritos, pela “roupagem vistosa” das ideias e das citações eruditas, embora o sentido da crítica que ele faz a seus pares não seja o mesmo que se poderia dirigir aos seus primeiros escritos, ainda que possa ser feita com as mesmas palavras. O contato com a renovação modernista, se não afasta de vez o gosto pela citação, incorpora a aludida *tensão* aos exercícios críticos, de forma que os argumentos latentes no ensaio de estreia vão, em pouco tempo, desdobrar-se numa vigorosa crítica da cultura e dos rumos do próprio Modernismo.

Sérgio Buarque torna-se assim, desde cedo, um *intelectual modernista* – em que está implícito o crítico –, no sentido justamente de apreender a inquietação da linguagem que é uma das marcas de seu estilo, sendo a própria linguagem submetida a questionamentos no tocante à representação. Atuando de forma intermitente, de 1920 a 1959, como crítico de jornal, em que se intercala, no decênio de 1930, uma curta experiência universitária, como assistente das cadeiras de História Econômica Contemporânea e de Literatura Comparada na extinta Universidade do Distrito Federal; fazendo o ingresso efetivo na vida universitária no decênio de 1950, na condição de historiador; trabalhando em diferentes órgãos vinculados à difusão da cultura, Sérgio Buarque foi intelectual modernista e personagem acadêmico, crítico de jornal e *scholar* contumaz em seus exercícios críticos, na condição de historiador e de crítico literário.<sup>422</sup>

A caracterização de *scholar* é dada por Alfredo Bosi, que, ao situar o ambiente acadêmico em que fez seu ingresso no curso de Letras (decênio de 1950), apresenta uma curiosa inversão de parâmetros no que concerne à avaliação da qualidade da crítica produzida no período, detendo-se especialmente na recepção do *new criticism*:

Fora da universidade, *scholars* consumados como Augusto Meyer e Sérgio Buarque de Holanda já tinham assimilado com inteligência as conquistas desse movimento que renovou nos fundamentos a crítica literária ocidental. Dentro da universidade, porém, o prestante manual de René Wellek e Austin Warren, *Teoria da literatura*, que incorporava conceitos dos *new critics* e dos formalistas, era lido, àquela altura, de maneira rasa e didática sem que se discutissem a fundo as implicações lógicas de suas propostas. De resto, na academia nacional nunca houve uma firme tradição de estudos de teoria do

---

<sup>421</sup> HOLANDA, 1985, p. 155.

<sup>422</sup> Para uma visão concisa do percurso profissional de Sérgio Buarque de Holanda, Cf. DIAS, 1987, p. 6-7.

conhecimento que, nos Estados Unidos e na Inglaterra, sempre alimentaram as polêmicas entre racionalistas e empiristas.<sup>423</sup>

Um dos poucos egressos da geração de 22 que ingressou na vida acadêmica, sem a formação acadêmica requerida, Sérgio Buarque o fez segundo rituais que revelam aliás um modo de funcionamento cuja formalização crescente tornou seu ingresso na Universidade anedótico e pitoresco.<sup>424</sup> Assim, o perfil intelectual de Sérgio Buarque não se presta a simplificações fáceis e redutoras. E mostra como a passagem, processada nos anos de 1940 e 1950, da crítica de jornal para a crítica universitária, apresenta mais continuidades que rupturas.

Sérgio Milliet, objeto de um escrito instigante de Antonio Candido, “O ato crítico”,<sup>425</sup> dirá mais tarde que a caracterização que Antonio Candido lhe confere, no ensaio “Plataforma da nova geração”, como *homem-ponte* entre a geração modernista e a geração da revista *Clima*,<sup>426</sup> na verdade caberia a Sérgio Buarque de Holanda:

É a Sérgio Buarque em verdade que cabe a classificação. Já tinha ele em nossos tempos heróicos as características que seriam mais tarde as dos “chato-boys”, na expressão de Oswald de Andrade: a seriedade, o pudor, o ardoroso desejo de entender o nosso País, e explicá-lo, a fim de que um dia alguém o pudesse consertar. Os estudos áridos que o interessavam pareciam-nos indignos de revolucionários. E enquanto nos preocupávamos com demolir poetas de segundo time, ele já acumulava um conhecimento invejável. Já era um universitário num momento em que aos jovens a palavra soava rebarbativamente.<sup>427</sup>

Por fim, uma visada lúcida de Antonio Candido acerca do impressionismo, mostrando quanto o rótulo comportou (e ainda comporta) de preconceito e vigilância acadêmicos,

---

<sup>423</sup> BOSI, 1996, p.9-10.

<sup>424</sup> Cf. depoimento de Antonio Candido em evento em homenagem a Sérgio Buarque: “Pois então, 1956. Como lembrou Iglésias, Sérgio Buarque era, além de diretor do Museu Paulista, professor da Escola de Sociologia e Política. O professor de História da Civilização Brasileira na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo era Alfredo Ellis Júnior, que se afastou devido a graves problemas de saúde. Foi então que o nosso falecido amigo Lourival Gomes Machado, professor de Política, teve a ideia de chamar Sérgio, que foi contratado. Mas quando se tratou da efetivação, surgiu um impedimento legal: formado em Direito, Sérgio não podia fazer o concurso, porque a matéria não constava no seu currículo superior. Recorreu-se então ao seguinte: Sérgio inscreveu-se no curso de mestrado da Escola de Sociologia e Política, na próxima matéria que ensinava, e cada semana um professor era convidado para dar aulas, que ele ouvia junto com os estudantes. No fim apresentou um trabalho, recebeu o grau e pôde inscrever-se no concurso do Faculdade de Filosofia. Para terminar: durante os dois anos que durou isto, de 1956 a 1958, Sérgio dava aulas na Faculdade e preparava *Visão do paraíso*, tese de concurso, que fez no fim de 1958 como candidato único, tornando-se catedrático.” In: IGLÉSIAS, 1992, p.85-86. Ver também o instigante texto de Robert Wegner (WEGNER, 2008, p. 481-501.)

<sup>425</sup> Cf. CANDIDO, 2006, p. 147-165.

<sup>426</sup> Cf. CANDIDO, 2002, p. 243-244.

<sup>427</sup> MILLIET, 1987, p. 96.

travestidos de objetividade científica; sua rejeição *tout court* pode comportar o enrijecimento da teoria em ortodoxia, quando o contato com as obras pode revelar antes a inevitabilidade dessa “periferia da crítica”. É o que mostra o texto “Crítica e memória”:

Talvez devêssemos dar mais atenção aos arrebaldes do trabalho crítico. Sem prejuízo, é claro, do seu cerne, onde se localizam a análise objetiva do texto e a investigação histórica. No afã de escapar ao impressionismo (que, aliás, não só tem seus encantos, mas a sua função legítima como etapa ou variante), nós exageramos certo purismo metodológico, afastando o mais possível, por exemplo, a intervenção do *odioso pronome*. De fato, não satisfeitos de descartar o autor, a fim de podermos enfrentar o texto como realidade autônoma, costumamos descartar mais ainda a espontaneidade de nossas emoções, como se, além da *falácia biográfica* quiséssemos condenar também o que se poderia chamar, com o mesmo espírito, de falácia autobiográfica.<sup>428</sup>

A crítica de Antonio Candido dirige-se ao excesso de objetividade (ou seja, de cientificismo) que pode tolher a atividade crítica, questão das mais complexas, pois se ninguém atualmente descarta a necessidade de “rigor” na análise do objeto literário, o certo é que a própria natureza desse objeto, em seus fundamentos epistemológicos, não comporta uma roupagem científica. Vinicius Dantas, ao comentar um texto de Candido – “Um impressionismo válido” –, observa que o crítico, ao fazer o elogio do impressionismo, repercute um debate maior, na medida em que visaria à campanha de Afrânio Coutinho, em nome da *nova crítica*, dirigida à crítica de jornal:

Vinda do crítico brasileiro que representava, como nenhum outro, o padrão moderno e universitário de especialização, a operação tem seu toque de escândalo, por detectar no aparentemente superado um elemento de inesperada contraposição à atualização estrepitosa. Ao pedir prudência no expurgo dos aspectos subjetivos da crítica, Antonio Candido revelava o papel da subjetividade e da intuição para o discernimento intelectual, numa circunstância em que a debilitação do sujeito se tornava cada vez mais modernamente palpável, e com ela a crise do gosto artístico.<sup>429</sup>

Não se tratava, então, de um mero elogio do impressionismo, mas de um posicionamento no debate de então, defendendo não só a legitimidade do espaço do jornal como *locus* de enunciação da crítica como também o elemento de subjetividade inerente ao processo da crítica. E é nesse intuito que Antonio Candido, no texto citado, faz uma distinção importante entre crítica e teoria, no sentido de serem, epistemologicamente, distintas, embora a crítica, ao se servir da teoria, possa alargar seu horizonte de repercussão e alcance. Mas não

---

<sup>428</sup> CANDIDO, 2004b, p. 33.

<sup>429</sup> DANTAS, 2002, p. 18.

perde seu valor se, em tese, não o fizer, pois cumpriria um papel fundamental de divulgação e mediação entre a obra e o leitor, que poderia ser afastado pelo excesso de aparato teórico:

Na verdade – diz Candido – abrangemos coisas demais sob o rótulo de crítica. Propriamente dita, ela talvez seja, antes de tudo, apreciação de cunho pessoal, como a desenvolveu o jornalismo no século XIX. Se não quisermos dar demasiada extensão ao termo, seria conveniente, para clareza das posições, distingui-lo, se não na prática, ao menos em princípio, da estilística, da história, da teoria, da erudição e da estética literária. Em cada uma dessas, o chamado “*coeficiente humanístico*”, isto é, a *quota de subjetivismo em toda investigação intelectual*, pode esbater-se a favor dos rigores técnicos; no limite, poder-se-ia mesmo admitir, nelas, a redução total do arbítrio. Mas na crítica propriamente dita, este é não apenas inevitável, mas recomendável e benéfico. Para escândalo de muitos, digamos que a crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente – o malfadado “*impressionismo*” – é a crítica por excelência e pode ser considerada [...] aventura do espírito entre livros. Se for eficaz, estará assegurada a ligação entre a obra e o leitor, a literatura e a vida cotidiana – sem prejuízo do trabalho de investigação erudita, análise estrutural, filiações genéticas, interpretação simbólica, atualmente preferidas pelo investigador de literatura, prestes a envergar de novo a toga do retórico. Inversamente, se ela não existir, perder-se-á este ligamento vivo, e os críticos serão especialistas, no sentido que a palavra assumiu na ciência e na técnica. Ora, isto poderia ser riqueza de um lado, mas, de outro, empobrecimento essencial, pois as águas ondulantes da literatura revelam muitos dos seus arcanos aos barcos ligeiros, mais do que à perspectiva solene dos couraçados.<sup>430</sup>

O último trecho é fundamental, assinalando o quanto de imponderável comporta o encontro com a literatura, numa imagem bastante poética e sugestiva: *as águas ondulantes da literatura revelam muitos dos seus arcanos aos barcos ligeiros, mais do que à perspectiva solene dos couraçados*. Num país raso de leitores de literatura, e de leitores via regra rasos, seria mais do que desejável que *barcos ligeiros* navegassem pelas *águas ondulantes da literatura*, abertura sem dúvida para muitas outras águas. Ao fazer uma distinção entre crítica e teoria, e mesmo entre crítica e impressionismo crítico, Antonio Candido, no contexto do debate de então sobre a suposta caducidade do rodapé em face da novidade da crítica universitária, posiciona-se com cautela, e tenta delimitar o campo da crítica – a meio caminho entre o colonismo literário e a teoria. Complementa Candido:

Impressionista é todo aquele que prepara um artigo de uma semana para outra, baseado mais na intuição que na pesquisa, e se exprimindo sem espírito de sistema. De tais impressionistas se fez a crítica moderna, dando não raro pistas ao erudito, ao historiador, ao esteta da literatura, e deles recebendo a retribuição em pesquisa e explicação. Por que suprimi-los? [...] Não podemos, é claro, restringir o estudo da literatura à apreciação individual, baseada em leitura rápida; mas *difícilmente conceberemos um crítico*

---

<sup>430</sup> CANDIDO, 2002, p. 46, destaques meus. Texto publicado originalmente em 1958.

*verdadeiro que seja incapaz dela. Criticar é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária.*<sup>431</sup>

Eis uma delimitação razoável do âmbito da crítica literária: *criticar é apreciar; apreciar é discernir; discernir é ter gosto; ter gosto é ser dotado de intuição literária*. Não é possível exercer a crítica sem o refinamento de gosto, construído pelo contato assíduo com as obras e com o campo intelectual que as enseja, mas sem subordinar-se e subordiná-las demais a esse campo. Acima de tudo, Antonio Candido circunscreve o espaço da subjetividade na apreciação crítica da obra literária – e no próprio trato com o objeto literário. Esta foi uma discussão importante, na medida em que era o próprio pressuposto das ciências humanas que convergia com os estudos literários – o grau de rigor, de objetividade científica, exigido na investigação do fenômeno literário.<sup>432</sup> O que Candido parece sugerir é que, para fins jornalísticos, a crítica poderia ser exercida de forma mais livre, sem prejuízo da abordagem cuidadosa das obras. Aqui, cumpre fazer uma menção ao estudo de Adélia Bezerra sobre Álvaro Lins, um dos grandes nomes da crítica do período, que a autora termina por circunscrever com o rótulo de impressionista, falando a partir da ótica do estruturalismo. Ao comentar a resistência que Álvaro Lins opôs à nova crítica, Adélia afirma:

É isso que autoriza a classificar o nosso Autor, globalmente (em que pesem os matizes da evolução do seu pensamento crítico), como “impressionista”, usando aqui o termo no sentido largo. Não nos podemos ater somente ao conceito etimológico – e pictórico – de impressionismo (= exclusiva atenção à reação do crítico, à “impressão” provocada na sua sensibilidade por uma obra), pois isso seria falsear um dado histórico: *impressionista foi toda a crítica não científica*. Foram: a crítica epicurista de Anatole France e Jules Lemaître por oposição à crítica determinista de Taine e de Brunetière; a crítica “estética” de José Veríssimo por oposição à crítica “sociológica” de Silvio Romero; a crítica de Álvaro Lins em face do *new-criticism* propugnado por Afrânio Coutinho; impressionista é atualmente toda a crítica que se rebela a uma estrita obediência estruturalista.<sup>433</sup>

É no mínimo problemática a oposição que a autora faz entre *crítica científica* e *crítica impressionista*, no entanto compreensível se se considerar que ela falava a partir do contexto do estruturalismo, tentando relativizar o alcance deste enquanto revelação de novos valores ou

---

<sup>431</sup> CANDIDO, 2002, p. 47, destaques meus.

<sup>432</sup> Um escrito de Robert Wegner, já aqui citado, mostra como Sérgio Buarque apreendeu os impasses dessa passagem, plasmados, por exemplo, no ensaio “Missão e profissão”, de 1948, e incorporou as exigências de maior rigor e objetividade no trato com o objeto de estudo, seja a crítica, seja a profissão de historiador (Cf. WEGNER, 2008, p. 481-501). Remonta-se, aqui, para a dualidade compreensão e explicação, discutida no Capítulo 1.

<sup>433</sup> BOLLE, 1979, p. 62, destaques da autora.

mesmo obras, o que não deixa de soar paradoxal.<sup>434</sup> Cotejando sua posição com a de Antonio Candido, percebe-se que o escrito deste, de 1958, fazia um prognóstico acertado do que estava prestes a acontecer com a crítica universitária. O estudo que aqui se desenvolve, falando a partir de um contexto pós-estruturalista, inverte os sinais de avaliação de Adélia Bezerra em relação a Álvaro Lins, apresentando como hipótese de trabalho a tese de que Sérgio Buarque de Holanda não comportaria, como crítico, o rótulo de impressionista, principalmente se considerarmos o conjunto de seus escritos de 1940 em diante, não obstante a resistência que opôs ao modo como a nova crítica vinha sendo apropriada por determinados setores da intelectualidade brasileira.

Antonio Candido, ao propor uma separação epistemológica entre os campos da teoria e da crítica, não está descartando as conquistas daquela para o melhor exercício desta, mas apenas destacando que cumprem papéis distintos, ou pelo menos cumpriam até o advento da crítica universitária. Por outro lado, a necessidade de mediação entre obra e leitores no espaço do jornal a que alude Sérgio Buarque é ressaltada por Silviano Santiago, ao retomar as posições avançadas por Antonio Candido. Intelectuais de formação humanística ampla como Sérgio Buarque encontravam-se de tal forma aparelhados para o exercício da crítica – com a consequente mediação acima referida – que é possível questionar a pertinência do caráter exclusivista da exigência então posta pela especialização acadêmica. No que essa exigência de maior rigor no âmbito da crítica comportou de salutar, andou a par do esvaziamento do espaço público.<sup>435</sup>

Vale dizer: se a Universidade desejava preservar seu *locus* de enunciação no que concerne à crítica literária, o modo de enunciação propiciado pela discussão e divulgação jornalísticas de autores, tendências e obras não precisaria necessariamente ser tão duramente questionado, podendo inclusive ser reabilitado como forma de resgate do combalido espaço público, em que Sérgio Buarque atuou com tanta desenvoltura. Um depoimento lapidar acerca

---

<sup>434</sup> “Com efeito, nos dias de hoje, impressionismo é termo dramatizado, etiqueta depreciativa preferida nas polêmicas dos estruturalistas para se distanciarem da chamada crítica “tradicional”. A reação subjetiva do crítico foi posta à margem, dando lugar a critérios “objetivos” de valoração, sob a égide do cientificismo. No entanto, os ataques a essa posição impressionista devem ser relativizados, pois foi essa crítica impressionista [...] que revelou, ao longo dos tempos, os valores da literatura. A crítica estruturalista, ou melhor, a análise estruturalista, estuda via de regra só os autores já valorizados através da crítica impressionista [...] Nenhum novo valor, contudo, costuma ser revelado por obra de uma análise estruturalista. E isso porque o estruturalismo ortodoxo – como de resto toda crítica científica – não assume postura judicativa, não é axiológico.” (BOLLE, 1979, p. 62.)

<sup>435</sup> Para uma apreciação das complexas relações entre a emergência do intelectual moderno e a constituição do espaço público, ver OLIVEIRA, 2004, p. 55-67.

das transformações por que passou a crítica com a sua institucionalização acadêmica é dado por Antonio Candido, em entrevista concedida à revista *Veja* em 1975:

VEJA — *E a crítica literária em jornais e revistas?*

CANDIDO — No Brasil, até trinta anos atrás, a crítica se fazia em artigos de cinco a dez páginas nos rodapés dos jornais, semanalmente. Escritos por pessoas intelectualmente sérias, produziam uma visão empenhada, que ao mesmo tempo informava e formava o leitor. Isso acabou. O último crítico desse tipo foi Wilson Martins [...].

VEJA — *O aparecimento da crítica universitária contribuiu para isso?*

CANDIDO — Sim. E o rodapé revelou-se insuficiente face às suas exigências. Se, de um lado, ela se fortaleceu, através da publicação de livros e revistas especializadas em crítica literária, de outro se enfraqueceu, com o êxodo dos universitários. O vazio nos jornais e revistas passou, então, a ser preenchido através do colunismo literário – a pessoa recebe o material enviado pelos próprios editores, retira uma ou outra frase e faz sua coluna. Não há dúvida de que isso é muito útil para informar o público, e não vejo mal nenhum nisso. O caso é que se sente falta de uma nova fórmula, curta mas com tónus, músculos críticos mais acentuados.<sup>436</sup>

Sem deixar de assinalar as exceções de praxe, Candido sugere que houve um esvaziamento do espaço do jornal como *locus* de produção de uma crítica de qualidade, para além da resenha, da informação, do colunismo literário. O cenário contemporâneo, fortemente marcado pelos Estudos Culturais e submetido a regras de mercado nem sempre ponderáveis, mas cada vez mais conspícuas e evidentes, não desabona o prognóstico negativo de Candido. Não só a crítica como a própria literatura vem perdendo um espaço precioso no cenário das discussões contemporâneas – mas isso já seria assunto para uma outra tese.<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> CANDIDO, 1975, p. 6.

<sup>437</sup> Cf. a esse respeito Walnice Nogueira Galvão, *As musas sob assédio* (2006).

## V. DA POESIA MODERNISTA À IRONIA ROMÂNTICA: SOBRE ALGUNS MODOS DE LER POESIA NA CRÍTICA DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

Conforme visto no Capítulo 3, em sua militância modernista Sérgio Buarque de Holanda vinculou a expressão do nacional no plano da arte à própria emancipação intelectual da nação, repassando o argumento que abre o seu ensaio de estreia, “Originalidade literária”. O nacional assumiria antes a manifestação, na fatura das obras, da inspiração em assuntos nacionais, entendendo-se por tais um leque bem amplo de possibilidades.<sup>438</sup> Ora, ao afirmar isso, em 1920, Sérgio Buarque ainda não havia tomado conhecimento das propostas do grupo que estava à frente da renovação modernista. Se ideologicamente Sérgio Buarque se mostra informado pelo que de mais avançado nosso século XIX literário e crítico produziu, esteticamente suas balizas apontam, num primeiro momento, para um colorido bastante convencional. No entanto, pode-se avançar a hipótese de que alguma saída estava sendo buscada, de diferentes modos, para a sensação do desterro, que encontrou formulação em *Raízes do Brasil*, 1936:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.<sup>439</sup>

O trecho em questão é um dos mais famosos e citados da lavra do autor, e suas possibilidades interpretativas bastante exploradas. O fato é que capta a dualidade constitutiva do intelectual brasileiro, que sente como brasileiro e pensa como um europeu, o famoso mal de Nabuco. Diante dos contrastes do país, esse intelectual ora recua horrorizado, ora pinta o país em cores idílicas e/ou míticas, ora enfrenta esse contraste mas acaba sucumbindo a ele.

---

<sup>438</sup> Afirmando então Sérgio Buarque em seu ensaio de estreia: “Não há quem deixe de apoiar Silvio Romero quando este declara que o nacionalismo não é uma questão exterior, é um fato psicológico, interior, é uma questão de ideias, é uma formação demorada e gradual dos sentimentos.” (HOLANDA, 1996a, p. 41).

<sup>439</sup> HOLANDA, 1995, p. 31, destaques meus.

Sérgio Buarque percebeu os contrastes, mas resolveu contorná-los pela via da subjetividade, na certa como única saída que vislumbrou para fazer face ao sentimento de exílio, de sentir-se estrangeiro na própria terra. Não é casual que o Modernismo tenha produzido um sem-número de paródias da célebre “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias. Como efetivamente colonizar um território hostil e adverso à cultura europeia? Colonizando o eu, a subjetividade. Esta a intuição que Sérgio Buarque perseguiu em sua militância literária modernista, de forma intempestiva nos anos 20 e moderada nos anos 40.

Assim, o contato com o Modernismo vai permitir a Sérgio Buarque elaborar sua posição inicial de ouvir as *vozes profundas da raça*, ao oferecer-lhe, em termos estéticos e ideológicos, uma nova possibilidade de apreensão da questão do nacional. Se no ensaio de estreia ele fala em *submissão às vozes profundas da raça*<sup>440</sup> no plano da criação, após aderir ao Modernismo e militar pelo movimento, suas escolhas vão recair sobre os criadores que poderão representar em sua obra essas vozes profundas (mas colocando cada vez mais na sombra a noção de “raça”). Assim, ao entrar em contato com a “vanguarda expressionista” – que, aliás, marcou fortemente o primeiro Modernismo –, Sérgio passará a empregar em seus escritos o termo *expressão* e correlatos. Norbert Lynton, na revisão que fez sobre o Expressionismo para a coletânea *Conceitos de arte moderna*, aponta alguns elementos importantes. Primeiramente, ressalta o caráter sobretudo alemão desta tendência estética. Segundo, como ele frisa mais de uma vez em seu escrito, o expressionismo é mais amplo do que se supõe à primeira vista, e não chegou a se configurar num movimento estético como as outras vanguardas do período:

[...] uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitam, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. Tal arte é expressionista. [...] Uma considerável parcela da arte do século XX foi desse gênero, especialmente na Europa Central, e o rótulo “expressionismo” foi-lhe aplicado [...] Mas nunca houve um movimento chamado expressionismo.<sup>441</sup>

Mais adiante, o autor adverte: “O renovado romantismo do final do século XIX tornou-se a base imediata do expressionismo moderno.”<sup>442</sup> E repete o mote: “Cumprir repetir que nunca houve um movimento ou grupo que se anunciasse como ‘expressionista’”.<sup>443</sup> E aí surge uma definição que vai ao encontro da tese que este trabalho pretende sustentar: “Se, de fato,

---

<sup>440</sup> HOLANDA, 1996a, p. 41.

<sup>441</sup> LYNTON, 2000, p. 27.

<sup>442</sup> LYNTON, 2000, p. 29.

<sup>443</sup> LYNTON, 2000, p. 31.

expressionismo significa alguma coisa, ele quer dizer *o uso da arte para transmitir a experiência pessoal*.<sup>444</sup> No caso, a experiência pessoal que transfigura uma identidade coletiva, subsumida inicialmente na noção de *vozes profundas da raça*. Na apresentação que faz do movimento expressionista, Gilberto Mendonça Telles assim o define: “O expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da *expressão da vida interior*, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente.”<sup>445</sup>

Voltando à expressão empregada por Sérgio Buarque, *vozes profundas da raça*. Antonio Candido, na “Introdução” que precede à coletânea de textos que Sérgio Buarque publicou em sua estada em Berlim, organizada por Francisco de Assis Barbosa, observa:

Sérgio era simpático à esquerda e pôde observar com mirada crítica o crescimento da maré nazista. Viu caminhões cheios de hitleristas ululantes passarem para Deus sabe que brutalidades; certo dia viu um bando deles espancar de maneira covarde um rapaz judeu, que saiu sangrando.<sup>446</sup>

A contar da ótica do depoimento de Antonio Candido, num transcurso de aproximadamente 10 anos Sérgio Buarque consegue rever seus (pré)conceitos raciais, haja vista que um de seus primeiros trabalhos, ainda no colegial, é uma monografia questionando a imigração japonesa para o Brasil. No ensaio “Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda”, Francisco de Assis Barbosa informa, em nota, que Sérgio havia produzido um trabalho monográfico jamais publicado: “Sérgio havia escrito um longo trabalho sobre a imigração japonesa, que não chegaria a ser publicado. Sem chegar propriamente a uma conclusão, manifestava-se contrário a esse tipo de imigração.”<sup>447</sup> Aqui é interessante reproduzir um depoimento do próprio Sérgio Buarque, dado a Homero Senna, em 1944, acerca deste escrito da juventude, quando tenta atenuar eventuais motivações raciais (ou racistas):

*À minha primeira pergunta, que procura apurar como e porque se fez escritor, responde Sérgio Buarque de Holanda:*

— Não sei. Escrever foi uma tendência que desde muito cedo se revelou em mim. Como e por que me tornei escritor, não poderia dizer-lhe. Já em menino gostava de rabiscar minhas coisas. Fazia, então, um pouco de tudo, ao acaso: ficção, crítica, ensaio. Mas não publicava. Quando tinha, por exemplo, dezessete anos, me lembro de que escrevi um trabalho sobre a imigração japonesa no Brasil. Morava, então, em São Paulo, minha cidade natal, e para fazer esse estudo andei recolhendo dados em diversas

---

<sup>444</sup> LYNTON, 2000, p. 35, destaques meus.

<sup>445</sup> TELLES, 1992, p. 104, destaques meus.

<sup>446</sup> CANDIDO, 1989, p. 122.

<sup>447</sup> BARBOSA, 1988, p. 50, nota 8.

repartições, inclusive no consulado japonês. O artigo, aliás, não saiu nada pequeno, mas jamais foi publicado. Ainda hoje o guardo, e outro dia, remexendo em velhos papéis, o encontrei.

— *E qual a sua conclusão sobre a imigração japonesa?*

— Não sei se terei chegado propriamente a uma conclusão. Recordo-me de que, de modo geral, era contrário a essa espécie de imigração. Mas minhas ideias a respeito eram, então, um tanto vagas, e se me manifestava contrário à imigração amarela, havia de ser mais por um motivo estético que social, étnico ou político.<sup>448</sup>

Ou seja, antes de publicar seu ensaio “Originalidade literária”, Sérgio revelava já um forte pendor nacionalista, associado aqui a um preconceito étnico camuflado por motivações de ordem estética – dentro do espírito *belle époque* e *art nouveau*, os imigrantes japoneses destoariam do conjunto que aqui vinha se desenhando (nenhuma palavra sobre os negros, por enquanto). É o próprio Francisco de Assis Barbosa que fará um *mea culpa* para Sérgio:

É certo que o escritor cedo tomará um rumo bem diferente dos artigos iniciais do aprendizado literário, sobretudo no *apelo às nossas tradições* e *a submissão às vozes profundas da raça*, já que se colocará sempre antitradicionalista e sobretudo antirracista nos livros que vai publicar a partir dos anos 30.<sup>449</sup>

E é Rodrigo Melo Franco de Andrade, num texto aludido por Francisco de Assis Barbosa<sup>450</sup>, que fornece uma pista para essa mudança de perspectiva. Trata-se de um diálogo entre Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto, acerca da hermética frase inicial do ensaio “Perspectivas”, publicado por Sérgio em 1925: “As palavras depositaram tamanha confiança no espírito crédulo dos homens, que estes acabaram por lhes voltar as costas.”<sup>451</sup> Sobre o conteúdo deste enunciado, teria sido travado o seguinte diálogo entre Prudente e Sérgio, que Rodrigo denomina uma “impugnação porfiada durante noites a fio”:

— “Foram os homens, meu velho, que depositaram tanta confiança nas palavras”, objetava Prudente de Moraes, neto.

— “Não é isso”...

Sérgio aludia aos resquícios de preconceitos de toda espécie que a torrente de literaturas, desde as suas formas tabulares e lapidares, tem depositado no espírito dos homens.<sup>452</sup>

O esperado seria a formulação oposta: “*O espírito crédulo dos homens depositou tamanha confiança nas palavras que acabou por voltar-lhes as costas.*” De fato, a diferença

---

<sup>448</sup> HOLANDA, 1996c, p. 109.

<sup>449</sup> BARBOSA, 1988, p. 31, destaques meus.

<sup>450</sup> Cf. BARBOSA, 1989, p. 11-12.

<sup>451</sup> HOLANDA, 1996a, p. 214.

<sup>452</sup> ANDRADE, 1987, p. 86.

pode ser sutil, mas é só aparente. Que nós confiemos no sentido cristalizado das palavras é mais ou menos comum e corriqueiro – senão teríamos que andar com um dicionário a tiracolo. Mas pensar nas palavras depositando confiança no espírito crédulo dos homens torna tudo mais suspeito, fazendo pensar em séculos de tradição, preconceitos, fórmulas consagradas que simplesmente se sedimentaram no imaginário coletivo de cada civilização, pressupondo uma postura passiva por parte dos homens.

Trata-se, assim, de uma postura de questionamento da tradição herdada pela cultura letrada. Já é uma postura bastante distanciada da inicial, e aqui vale lembrar o intenso contato que Sérgio Buarque passa a ter, na boemia carioca, principalmente levado pela mão de Prudente de Moraes, neto, com a cultura popular. Hermano Vianna, no livro *O mistério do samba*, relata uma noitada histórica, ocorrida em 1926, e que reuniu Sérgio Buarque, Prudente de Moraes, neto e Gilberto Freyre, numa roda de samba que teve Donga e Pixinguinha como protagonistas. Hermano reproduz a seguinte fala de Freyre: “Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles saí de noite boemiamente. [...] Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga.”<sup>453</sup> O ponto de partida de Vianna é justamente essa noitada, ocorrida em 1926:

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas” [...]. Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultariam nos livros *Casa grande & senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. À frente deles, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 30, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro. [...] Essa “noitada de violão” pode servir como alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, de “invenção de uma tradição”, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade.<sup>454</sup>

À parte o tom de exagero na importância dada à referida noitada, no sentido de ato fundante de uma tradição, a do samba e sua decorrente brasilidade, é importante destacar o que Vianna bem assinala: a naturalidade, quase banalidade, do encontro:

---

<sup>453</sup> FREYRE, 1975, apud VIANNA, 2007, p. 19. Informa Vianna: “Patrício é o sambista Patrício Teixeira. Donga e Pixinguinha ficaram imortalizados com esses apelidos no panteão da música popular brasileira.” (Idem, p. 20)

<sup>454</sup> VIANNA, 2007, p. 20.

O fato de tal encontro não se ter transformado em mito, e tampouco ser lembrado como algo extraordinário pelos participantes e seus biógrafos, só mostra que se acreditava realmente que uma reunião como aquela era algo banal, coisa de todo dia, indigna de um registro mais cuidadoso.<sup>455</sup>

Segundo informa o estudo de Vianna, o encontro teria sido organizado por Prudente de Moraes, neto, a pedido de Gilberto Freyre, que desejava conhecer mais de perto, e sem formalidades, a música de Pixinguinha. Não fica claro pelos depoimentos se Villa-Lobos participou ou não da noitada, que ocorreu em setembro de 1926, haja vista que, num artigo publicado em 19/09/1926 no *Diário de Pernambuco*, Gilberto Freyre alude nestes termos ao encontro:

Ontem, com alguns amigos – Prudente, Sérgio – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira.<sup>456</sup>

Assim como ocorreu com Gilberto Freyre, pode-se dizer que Sérgio Buarque estava sendo conduzido ao encontro dessa cultura mestiço-popular pelas mãos de Prudente de Moraes, neto, e secundariamente pela poesia de Manuel Bandeira. Nesse sentido, Sérgio Buarque está, neste momento de sua trajetória intelectual, voltando-se contra certo tipo de tradição, aquela que ele qualifica como postiça, imitada. Sérgio Buarque não abre mão da noção de tradição, constitutiva da noção de nação, mas a vislumbra no elemento popular.

Um dos significados previstos pelo dicionário para o termo “perspectiva” é *forma ou aparência sob a qual algo se apresenta*. Qual seria a perspectiva sob a qual a brasilidade estaria se apresentando naquele momento, ou contexto, e que estaria motivando tantos debates e discussões? Situando no ano de 1924 uma virada para a *brasilidade* pelo grupo modernista, Eduardo Jardim de Moraes afirma: “Seria absolutamente ingênuo supor que a chave da reviravolta de [19]24 esteja nas propostas oferecidas pelas vanguardas europeias desta época.”<sup>457</sup> Mais adiante, enfatiza ser necessário “[...] estabelecer uma relação entre o nacionalismo emergente de [19]24 e o material ideológico já presente na cultura nacional, se quisermos compreender com precisão nosso segundo momento do modernismo literário.”<sup>458</sup>

---

<sup>455</sup> VIANNA, 2007, p. 20-21.

<sup>456</sup> FREYRE, 1979, apud VIANNA, 2007, p. 27.

<sup>457</sup> MORAES, 1978, p. 80. O autor dá relevo a duas delas, o Cubismo e o Expressionismo.

<sup>458</sup> MORAES, 1978, p. 82, destaques meus.

O cerne dessa relação estabelecida por Moraes se encontra proposto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*,<sup>459</sup> onde apreende um movimento de desmistificação da cultura importada que, em seguida, buscaria a elaboração de uma nova visão do país: “Mas esta visão só será possível desmontando falsas perspectivas, construindo outras para colocar em seu lugar, para se chegar, finalmente, à captação livre da realidade nacional.”<sup>460</sup> A ideia de *captação livre da realidade nacional* tem seu tanto de utopia.

Entretanto, por aí se percebe um começo de divisão no interior do grupo que promoveu a renovação modernista. Em torno das propostas mais radicais de Oswald de Andrade se agrupariam Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, neto e Alcântara Machado, conforme foi tratado no Capítulo 3. Neste capítulo, pretendo me deter em como essa busca de uma “brasilidade”, no caso de Sérgio Buarque de Holanda, vai resultar numa apreciação *sui generis* da poesia, especialmente a de Manuel Bandeira. Portanto, feito o *intermezzo* pelas discussões acerca da crítica literária, este capítulo deve ser apreendido como um desdobramento do terceiro.

A conquista de uma arte de expressão nacional estaria estreitamente associada à liberdade de criação e do exercício crítico, refletindo, no plano estético, as conquistas do plano subjetivo, psicológico, individual. No ensaio “O lado oposto e outros lados”, Sérgio havia afirmado justamente o caráter gradual dessa conquista, à revelia de regras e programas, vislumbrando a emancipação intelectual da nacionalidade – e dos próprios intelectuais. É o que se pode inferir das escolhas do crítico, quando ele opõe reservas ao que chama de atitude *intelectualista* em Mário de Andrade:

Nesse ponto prefiro homens como Oswald de Andrade, que é um dos sujeitos mais extraordinários do modernismo brasileiro; como Prudente de Moraes Neto, Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado. Acho que esses sobretudo representam o ponto de resistência necessário, indispensável contra as ideologias do construtivismo. Esses e alguns outros. Manuel Bandeira, por exemplo, que seria para mim o melhor poeta brasileiro se não existisse Mário de Andrade. E Ribeiro Couto que com *Um homem na multidão* acaba de publicar um dos três mais belos livros do *modernismo* brasileiro. Os outros dois são *Losango cáqui* e *Pau-Brasil*.<sup>461</sup>

O destaque dado ao termo *modernismo* sugere que Sérgio Buarque entendia de forma mais restrita que seus pares o alcance da palavra – nem todos que se pretendiam modernistas efetivamente o eram. Sérgio Buarque reclama para a criação uma postura estética *não*

---

<sup>459</sup> ANDRADE, 1990, p. 41-45.

<sup>460</sup> MORAES, 1978, p. 82-83.

<sup>461</sup> HOLANDA, 1996a, p. 225, destaque do autor.

*intelectualista*, e alude ao caráter nocivo do que chama de *ideologias do construtivismo*. Essa visada de certa forma foi antecipada pela entrevista conjunta, concedida em 1925 ao jornal carioca *Correio da Manhã*, por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, no contexto de divulgação da revista *Estética*. Ambos frisam o aspecto de reviravolta intelectual do Modernismo e sua difícil inteligibilidade fora de seu contexto. A entrevista dá pistas sobre o que os diretores da revista buscavam no movimento.<sup>462</sup> Acerca da entrevista, assim se manifestou Mário de Andrade, em carta dirigida a Prudente de Moraes, neto, datada do mesmo período:

Gostei muito da entrevista de vocês dois. Está cutuba. [...] Na entrevista [...] quando vocês dizem que o modernismo *é um estado de espírito, não é uma escola, uma orientação estética*, acho que descobriram a pólvora. Está certo. E agora é que a gente pode perceber bem porquê muito modernismo é passadista e muito passadismo moderno.<sup>463</sup>

A entrevista é pautada pela tentativa de fazer convergir a expressão da nacionalidade na arte e o movimento modernista, o que revela por seu turno como essa questão estava no cerne das preocupações modernistas e era difícil de ser manejada. É o que se pode depreender, acompanhando algumas falas dos entrevistados. Afirma Sérgio Buarque:

Penso, ao contrário, que se a tendência modernista pode oferecer o aspecto de um rompimento com a *continuidade de nossa tradição* é exatamente porque julga que essa tradição quase *nunca refletiu o sentido da nossa nacionalidade*.<sup>464</sup>

*O sentido da nossa nacionalidade...* Qual seria ele? Por que buscá-lo tão avidamente naquele contexto? Quando se iniciou essa busca? E a que *tradição* Sérgio Buarque estaria aludindo? Em que os modernistas estariam divergindo – e avançando – em relação a José de Alencar, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Machado de Assis? Pouco, caso se considere a fatura das obras. Bastante, se se levar em conta o debate, as polêmicas, os ensaios

---

<sup>462</sup> Por exemplo, nesta fala de Prudente de Moraes: “Não é por estar de acordo com este ou aquele padrão que uma obra de arte é ou deixa de ser moderna. Ao contrário, o abuso de certos processos facilmente assimiláveis que ameaçam degenerar em maneirismo estéril é um dos grandes perigos a evitar. O modernismo não se satisfaz com essas aparências, nem com a introdução nas artes de atributos da vida contemporânea: *é interior e íntimo*. A atitude atual do homem em face do mundo e dos problemas que hoje nos atormentam, e a *expressão* dessa atitude, é que constitui o modernismo.” (MORAES, neto e HOLANDA, 1989, p.72). A entrevista em questão intitulou-se “Modernismo não é escola: é um estado de espírito”.

<sup>463</sup> ANDRADE, 1985, p.82, destaques meus.

<sup>464</sup> MORAES, neto e HOLANDA, 1989, p. 70, destaques meus.

e manifestos, a Antropofagia. Onde Sérgio Buarque estaria vislumbrando o sentido de nossa nacionalidade?

Fazendo um paralelo entre Domingos José Gonçalves de Magalhães e Machado de Assis, poderia se avançar a hipótese de que, no contexto do debate modernista, Sérgio Buarque estaria para Machado de Assis assim como Mário de Andrade para Gonçalves de Magalhães: tudo isso, claro, num plano de ressonâncias profundas que a tradição romântica depositou nesses espíritos pensantes. Apenas a título de observação, Luiz Costa Lima focaliza, em *Sociedade e discurso ficcional*, a surdina que envolveu a *resposta* de Machado de Assis a Gonçalves de Magalhães. Para isso, é necessário retomar o itinerário do próprio Magalhães, conforme pincelado por Costa Lima:

A primordialidade da pátria se combinava à necessidade de observar a natureza. E isso para que o escritor se justificasse tanto politicamente, como alguém que contribuía para a descoberta do nacional, quanto literariamente, respondendo à demanda advinda da própria Europa. *O escritor se quer tropicalizado e assim também a Europa quer vê-lo*. A experiência do exotismo, há séculos presente na *écriture* europeia, combinava-se ao propósito liberal deste princípio de século XIX e fornecia o modelo pelo qual o latino-americano tanto assumia um papel na sociedade local, quanto podia agradar o seu parceiro metropolitano. Para que o escritor sul-americano pudesse recusar o pacto que se lhe propunha, seria preciso que suas nações possuíssem um *centro de decisão* intelectual próprio, um sistema intelectual. Como isso era impraticável, Gonçalves de Magalhães, sem nunca haver atingido a estatura de ensaísta sequer mediano, teve a oportunidade de formular uma ideia que reinará quase absoluta por todo o século XIX. Ela se manterá mesmo quando o novo autor não mais considere Magalhães um de seus mestres e até despreze o romantismo que ele teria inaugurado. [...] Servir a ficção de moldura para a observação etnográfica, que isso significa dizer senão que a maneira como o serviço à pátria era concebido implicava um veto à própria ficção?<sup>465</sup>

Seria quase uma redundância acrescentar que tal argumento se encontra exposto no tópico “Documento e nacionalidade no Brasil”, capítulo “Documento e Ficção”, da já conhecida tese de Luiz Costa Lima de que o caráter documental da literatura brasileira seria seu pior veneno, já que o compromisso com a *verdade* não pode ser pressuposto do que se pretende como ficção. Como o Romantismo brasileiro colocou-se como *missão* a tarefa de criar e documentar um discurso que legitimasse, aos próprios olhos e ao olhar europeu, a nação recém inscrita na panorâmica mundial dos limites discursivos que atribuem a cada povo uma geografia, uma língua e uma história, missão de todo modo de que não poderia se furtar, o fato é que a conhecida “cor local” foi seu objeto de devoção imediato, levando a instaurar-se uma literatura estranhamente realista, pautada em exterioridades, detalhes, tudo o que pudesse

---

<sup>465</sup> COSTA LIMA, 1986, p. 206.

conferir uma paisagem à moldura dada pelo grito do Ipiranga. Nessa bem intencionada falácia documental é que incorreram Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, por exemplo. Machado de Assis vem lhes emendar a rota, ao dizer que a moldura poderia prescindir da paisagem. Ou seja: propunha uma migração da exterioridade para o que chamou de “certo sentimento íntimo”. Afirma Costa Lima:

Uma das raríssimas vozes discordantes da linhagem de Magalhães atendia pelo nome de Machado de Assis. Ainda em 1858, com apenas 19 anos, Machado publica um pequeno artigo, “O passado, o presente e o futuro da literatura”, onde parece endossar as ideias correntes sobre o caráter da expressão literária brasileira do século XVIII e a combinação das atividades política e intelectual. Aqui e ali, entretanto, se insinua uma nota destoante.<sup>466</sup>

Costa Lima então cita um trecho de Machado de Assis em que ele diz que após o *Fiat* político deveria vir o literário, no sentido da emancipação do mundo intelectual. Para a literatura, não haveria gritos do Ipiranga, pois *as modificações operam-se vagarosamente*, não chegando de uma vez o resultado.<sup>467</sup> Ao afirmar isso, Machado está reconhecendo os papéis de Magalhães e Alencar, entre outros, na conquista de uma literatura nacional; não se trata de um posicionamento contra o Romantismo, mas do reconhecimento da necessidade de avançar. Com variações na letra, poucas aliás, é o que Sérgio Buarque dirá nos seus escritos dos anos de 1920, já no ensaio “Originalidade literária”, e com toda a força e polêmica no ensaio de 1926, “O lado oposto e outros lados”, sem esquecer outro escrito também de 1926, sobre *Pathé-BaBy*, de Antonio de Alcântara Machado (obra supinamente irônica, invertendo o sinal do percurso *sentimental* do intelectual brasileiro em viagem pela Europa), em que Sérgio Buarque, ao elogiar Alcântara, não economiza no verbo para criticar os adeptos do velho e bom *canto à pátria*:

O velho jacobinismo dos nossos românticos de 1860, tipo “todos cantam a sua terra também vou cantar a minha”, começa a ser brilhantemente ressuscitado pelos nossos românticos de 1926. Depois de tantas experiências vãs que a gente sofreu para esquecer essa atitude, o resultado é que o mais ligeiro esforço no sentido de exprimir profundamente o “estilo nacional”, ajeitando bem ele na nossa produção literária e artística, bastou para que voltasse à tona com ruído. Mas agora é se conformar com ele [*o velho jacobinismo*], já que os mais ousados dentre nós tiram o melhor partido de sua eficiência.<sup>468</sup>

---

<sup>466</sup> COSTA LIMA, 1986, p.206.

<sup>467</sup> Cf. COSTA LIMA, 1986, p.206-207.

<sup>468</sup> HOLANDA, 1996a, p.219.

Essa estratégia seria sugerida pela própria mordacidade de *Pathé-Baby*, conforme afirma Sérgio Buarque. Alcântara Machado encenaria, nesses escritos, “[...] um tipo de brasileiro que Joaquim Nabuco não previu.”<sup>469</sup> E suspeito que nessa sentença-síntese vai dito quase tudo. Ou seja: havia no ar, em pleno Modernismo, um perigo qualquer, de se recuar ao nacionalismo paisagem, de extração romântica, e era isso que Sérgio Buarque tencionava combater. Prosseguindo na argumentação, Luiz Costa Lima chega ao escrito clássico de Machado de Assis acerca da questão, o ensaio “Instinto de nacionalidade”:

O que no artigo de 1858 era um breve reparo, encontra sua plena formulação em artigo de 1873. Quando aparece o “Instinto de nacionalidade”, a estética naturalista já é a nova força atuante e o destaque da observação da natureza e dos costumes adquirira mais “científico” emprego. Pois bem, o que escreve Machado?<sup>470</sup>

Escreve o que todos os estudiosos da historiografia literária brasileira já conhecem de cor, o já citado ensaio “Instinto de nacionalidade”. Segundo Costa Lima, a nacionalidade, em Machado de Assis, deixaria de ser *substância* para transformar-se em morada interna, em forma capaz de estruturar o mais distante.<sup>471</sup> Voltando ao primeiro excerto citado de Costa Lima: dado que a primordialidade da pátria se combinava à necessidade de observar a natureza, o escritor romântico se impôs uma dupla tarefa: político-ideológica, ao contribuir para a descoberta e invenção do nacional; literária, respondendo às demandas de atualização oriundas da Europa. Mas como seria possível *contribuir para a descoberta do nacional* sem considerar a nacionalidade como “substância” depositada nas coisas, na paisagem etc., que caberia ao escritor descobrir? Não havia, no romantismo brasileiro, como escapar à categoria da *substância*, exceto nos poetas do *mal do século*.

Não obstante a sofisticação do raciocínio de Costa Lima, parece que a nacionalidade continua sendo *substância* (avidamente perseguida por muitos, aliás), mas altera seu tom de paisagem, no sentido, aí concordando com o autor, de se tornar uma paisagem interna. Trata-se de uma internalização, o referido *sentimento íntimo* de que Machado de Assis fala, possível de ser alcançada apenas no decurso do tempo, quando a *formação gradual dos sentimentos*, por si mesma, conferisse a identidade de um escrito e/ou de um autor como pertencente a uma nação dada. Ainda se está em pleno domínio da substância kantiana.

---

<sup>469</sup> HOLANDA, 1996a, p. 220.

<sup>470</sup> COSTA LIMA, 1986, p. 207.

<sup>471</sup> Cf. COSTA LIMA, 1986, p. 207.

As divergências de Sérgio Buarque, em particular com Mário de Andrade, guardariam algo desse embate, já que Mário de Andrade militava por programas e mesmo por uma doutrinação, como missivista exemplar, enquanto Sérgio Buarque apostava mais na indiferença como forma de conquista da autonomia no campo literário. Daí a recusa aos que assimilavam o Modernismo de forma meramente plástica, maneirista, sem alcançar o significado que o movimento trazia para a questão da nação. Diz mais adiante Sérgio Buarque, na referida entrevista:

Se nos parece que o atual movimento está aparelhado para enfrentar o problema de nossa *arte nacional* para *exprimir melhor a nossa diferença essencial* do resto do mundo, é porque ele se estabeleceu num clima intelectual favorável ao aparecimento de *talentos fortemente individualizados*.<sup>472</sup>

É na expressão individual, pessoal, que Sérgio Buarque vê a saída para encontrar o sentido da nacionalidade, não obstante o raciocínio essencialista que acompanha o argumento: a expressão de *nossa diferença essencial* decorreria de *talentos fortemente individualizados*, capazes de criar sem seguir as regras de um programa. Quais seriam esses talentos? Estão enumerados no ensaio de 1926: Oswald de Andrade, Mário de Andrade (com restrições), Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Antônio de Alcântara Machado.<sup>473</sup> Sérgio Buarque, expressando-se por meio de categorias nem sempre fáceis de ponderar, tenta de várias formas se fazer entender na entrevista: “Trata-se, pois, neste momento, de transpor integralmente para o plano da criação artística o nosso *estilo nacional*, o nosso sistema de duração, sem esquecer que *os claros e sombras devem merecer os mesmos direitos*.”<sup>474</sup> Além do caráter vago e indefinido de expressões como “estilo nacional”, é de notar, no argumento, a dívida com o Surrealismo, na alusão aos “claros e sombras”.

Em Sérgio Buarque, a recusa ao realismo, à exterioridade, à paisagem toma como pressuposto a história literária: não há uma teorização em torno da noção de “representação”, e a teoria da linguagem que sustenta suas posições é tomada de empréstimo a Nietzsche. No artigo de 1940, “Poesia e crítica”, Sérgio Buarque revê os excessos dessa afirmação. A preponderância do elemento romântico nas formulações de timbre surrealista de então será apontada por ele, oportunidade em que faz uma crítica radical do Surrealismo e alude a uma “crise da poesia”:

---

<sup>472</sup> MORAES, neto e HOLANDA, 1989, p. 71, destaques meus.

<sup>473</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 225.

<sup>474</sup> MORAES, neto e HOLANDA, 1989, p. 73, destaques meus.

O caso do surrealismo, de que há pouco me vali, serve para ilustrar um dos traços peculiares a essa crise da poesia. Não há dúvida de que como escola ele já pertence ao passado e deu tudo que tinha a dar. Mas o terreno em que brotou e frutificou é o mesmo em que pisamos. Nós, homens de 1940, continuamos a viver em pleno romantismo, e uma das terapêuticas do romantismo é analisá-lo. Por isso convém que em todo verdadeiro poeta haja um crítico vigilante e enérgico. Existe talvez um vício de sistematização, vício pedagógico, na tendência para separar como dois momentos distintos da realização literária a parte da crítica e a parte da criação. É excelente, por esse motivo, que a poetas de preferência se confie a crítica profissional.<sup>475</sup>

O romantismo recusado é o romantismo escola, pois a defesa de uma crítica que se quer prolongamento da criação, e de uma criação que se quer crítica, tem sua primeira formulação teórica no Romantismo. Mas de que crise da poesia Sérgio Buarque estaria falando, já que na altura de 1940 os principais nomes da poesia modernista se encontravam em plena produção? É uma questão que não encontra resposta nos escritos do crítico. Todavia, há que se considerar que: a) a obra de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade estava em curso, em progresso, em construção; b) Sérgio Buarque nunca teve olhos para a poesia de Cecília Meireles; c) a poesia de Vinicius de Moraes, nesta altura, ainda se encontrava em sua fase espiritual-idealista, que pouco agradava a Sérgio Buarque, conforme depoimento dado em 1980;<sup>476</sup> d) outros nomes eventualmente pouco lhe interessavam; e) a poesia de Mário de Andrade nunca de fato o empolgou; f) Jorge de Lima e Murilo Mendes não pareciam ser poetas visitados pela leitura de Sérgio Buarque; g) por fim, todos os holofotes da crítica

---

<sup>475</sup> HOLANDA, 1996a, p. 274.

<sup>476</sup> “A poesia dele é uma poesia coloquial... Ainda outro dia ouvi o Carlos Drummond falando. A gente não pode recitar a poesia dele assim com um tom poético, tem de ser uma coisa quase coloquial. Mas ele não começou assim. Na faculdade de direito, no Rio, ele tinha uma turma de colegas que depois ficaram importantes e numa posição totalmente diferente da dele, eram o Santiago Dantas que depois foi integralista; o Américo Jacobina Lacombe, o Octavio de Faria (este fez um livro sobre um livro de poemas de Vinicius); o Hélio Viana, todos do grupo chamado Caju. Mas ele logo se emancipou disto e foi para o lado oposto, até. A partir daí ele entrou para o lado da boemia. Começou a não ligar para a direita, era contrário, e conseguiu uma popularidade que raras pessoas hoje possuem. [...] No começo de sua carreira Vinicius jamais se indispondo pessoalmente com o grupo Caju, mas encontrou amigos do outro lado, grandes amigos, como o Rubem Braga, o Fernando Sabino, o Paulo Mendes Campos e o Otto Lara Resende ou os mais velhos, como Manuel Bandeira e Drummond. A poesia dele começou com a influência desse grupo, espiritualista. Não chegava a ser fascista não, embora alguns se fizessem integralistas, mas ele nunca foi isto não, foi até o contrário. Os primeiros dois livros têm este lado individualista e meio espiritual, *Caminho para a distância* e *Forma e exegese*. Ele era muito moço ainda. Depois tem *Ariana, a mulher*, aí ele já estava mudando, foi tomando um tom mais lírico, mais amoroso, mais material talvez. Os primeiros livros são desta fase espiritualista, depois ele descobriu que não era aquilo não, que gostava era de mulher. No meio dos primeiros tem muita coisa bonita, mas eram muito diferentes. Esta poesia lírica, junto com o Drummond e o Bandeira, formou uma espécie de trindade na poesia brasileira. O Murilo Mendes também tem um pouco. Uma tendência assim um pouco coloquial. A marca da experiência inglesa de Oxford parece-me ter sido decisiva para ele.” (HOLANDA, 2009, p.168-173).

pareciam voltados para o romance regionalista. Ou seja: apenas Manuel Bandeira, de fato, naquele momento, estaria encarnando aquilo que Sérgio Buarque buscava como *talento individual* em um diálogo inovador com a tradição – “Tradição e talento individual”, de T.S. Elliot, foi texto lido pelos modernistas, e Sérgio Buarque mesmo cita Elliot no ensaio de 1926 como sintoma de um pendor para a tradição:

Aqui há muita gente que parece lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de heranças onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e a ideias prefixadas. Não é para nos felicitar-mos que esse modo de ver importado diretamente da França, da gente da *Action Française* e sobretudo de Maritain, de Massis, de Benda talvez e até da Inglaterra do norte-americano T. S. Elliot comece a ter apoio em muitos pontos do esplêndido grupo *modernista* mineiro de *A Revista* e até mesmo de Mário de Andrade, cujas realizações apesar de tudo me parecem sempre admiráveis.<sup>477</sup>

Daí, por conseguinte, o diagnóstico de uma *crise da poesia* em 1940, pois ela já era entrevista no ensaio de 1926 – na *atitude intelectualista*, por exemplo –, e Sérgio Buarque, tendo passado um período significativo afastado da cena literária mais imediata, provavelmente não estava muito a par do que os poetas modernistas estavam então produzindo – é o que seu diagnóstico leva a deduzir.

Considerando-se os ensaios de Sérgio Buarque dos anos 20 em conjunto, podemos perceber uma concepção de crítica que incorpora os traços mais distintivos da cultura, ao fazer ilações de caráter geral sobre um suposto *ethos brasileiro*, extraíndo daí consequências para a questão da autonomia da arte nacional. Este elo entre crítica e cultura aparece, por exemplo, nos escritos que dedica à poesia de Manuel Bandeira. Informado pelo Expressionismo – ou pelo que chamou *plano vertical* da criação literária – Sérgio vai encontrar seu poeta moderno por excelência em Manuel Bandeira, cuja poesia avalia com uma acuidade sempre renovada.<sup>478</sup>

Ressaltando a originalidade da poesia de Manuel Bandeira, Sérgio Buarque escreve em 18 de fevereiro de 1922, na revista *Fon-Fon*, em plena Semana de Arte Moderna, um artigo dedicado à sua obra, naquela altura composta por dois livros publicados – *A cinza das horas* e

---

<sup>477</sup> HOLANDA, 1996a, p. 227.

<sup>478</sup> O primeiro dos ensaios que Sérgio dedica a Bandeira aparece publicado em 1922; o segundo, em co-autoria com Prudente de Moraes (mas assinado primeiramente por Sérgio Buarque) é de 1925; o terceiro é de 1940, que se desdobra no estudo “Trajetória de uma poesia”, que faz parte da Obra completa de Manuel Bandeira, editada pela Aguilar.

*Carnaval* –, em que faz a afirmação lapidar: “A Manuel Bandeira cabe, pois, atualmente, uma bela posição na literatura brasileira: a de iniciador do movimento modernista.”<sup>479</sup>

[...] sua obra – diz Sérgio Buarque no mesmo artigo – reveste-se de tal cunho de originalidade que é inútil irmos procurar quem mais influências exerceu sobre ele. Há nela um pouco dessa *melancolia bem brasileira* que existe por exemplo naquele verso, o último de seu último livro: “O meu carnaval sem nenhuma alegria!...”<sup>480</sup>

Este ponto é importante na busca dos critérios que norteavam então a crítica exercida por Sérgio Buarque, na perspectiva apontada por Marcus Vinicius Corrêa de Carvalho – e já indicada neste estudo – de um *ambiente de reflexão romântico*.<sup>481</sup> São várias as consequências a se extrair dessa concepção de crítica. Na sua formulação romântica, ela remonta à própria origem da *Estética* enquanto ramo da filosofia voltado para a investigação do sensível, do concreto, do particular, em oposição às abstrações do conceito, da razão, conforme, por exemplo, as formulações de Terry Eagleton expostas no Capítulo 4. Em um escrito aforismático de outubro de 1921, dentro do espírito modernista, intitulado “Homeopantias”, Sérgio faz duas afirmações que indicam suas concepções de arte:

As condições indispensáveis para uma verdadeira obra de arte são três, — a primeira é a originalidade; a segunda, a originalidade; a terceira, a originalidade. / A melhor definição de arte seria a que a dá como “a *expressão* sensível do belo”, se não houvesse nisso uma qualquer coisa de lugar-comum.<sup>482</sup>

Percebe-se uma reescrita de uma citação de Tolstoi feita por Sérgio no artigo sobre o *pantum malaio*, substituindo-se a sinceridade pela originalidade:

Urge pois recorrerem os artistas de quando em vez aos *primitivos*, se desejarem em suas obras a sinceridade, condição indispensável para o bom êxito das mesmas, tanto que disse Tolstoi: “Eu conheço três regras de arte: a primeira é a sinceridade, a segunda, a sinceridade e a terceira, a sinceridade”.<sup>483</sup>

Uma investigação precisa aqui ser feita, acerca do termo “expressão”. A noção de arte como expressão, em oposição à *mimesis* ou representação, ganha contornos mais nítidos a

<sup>479</sup> HOLANDA, 1996a, p. 143-144.

<sup>480</sup> HOLANDA, 1996a, p. 142. Quando escreve esse texto sobre Bandeira, Sérgio Buarque acabara de produzir uma série de ensaios que focalizavam a discussão sobre as influências. Suas preocupações consistiam, assim, em flagrar a originalidade, o que só poderia ser feito pelo rastreamento das influências.

<sup>481</sup> CARVALHO, 2003, p. 12.

<sup>482</sup> HOLANDA, 1921, s/p, destaque meu.

<sup>483</sup> HOLANDA, 1996a, p.72-73, destaques do autor.

partir da segunda metade do século XIX. Neste novo paradigma, a expressão, na arte, torna-se a manifestação de um componente subjetivo,<sup>484</sup> remontando à revolução romântica do final do século XVIII, a qual constituiu, conforme se afirmou anteriormente, a base imediata do expressionismo moderno.<sup>485</sup> Por essa via, é possível perceber uma relação entre a manifestação da expressão na arte moderna, o movimento romântico e um componente de subjetividade, transmutado em linguagem.

Márcia Gonçalves, num artigo intitulado “A recusa da teoria da *mimesis* pelas teorias estéticas nas viradas dos séculos XVIII e XIX e suas consequências”, aponta, de maneira rápida, as linhas de força que, configurando o Romantismo, levaram a um questionamento da *mimesis* tradicional. Não se trata de uma discussão fácil, dependente de um entendimento da filosofia de Kant.<sup>486</sup> Segundo a autora, o que Kant denominou “intuição intelectual” – e que seria em princípio impossível –, foi apropriado pelos românticos e transformado em mecanismo de criação, algo que se configurou como a própria revolução estética do romantismo, movimento que “[...] reinterpreta a arte como a abertura constante para o sentido infinito [...]”.<sup>487</sup> Julio Esteves, ao discutir a questão da (im)possibilidade da *intuição intelectual* no pensamento de Kant, encontra uma brecha por onde esta se faria possível no pensamento do filósofo alemão:

[...] um entendimento intuitivo seria aquele que poderia reunir num só ato essas duas funções [intuição e conceitos] que, para nós, exigem o concurso de duas faculdades distintas. Com efeito, um entendimento intuitivo seria capaz de fornecer ele próprio instâncias para seus conceitos e, reciprocamente, já receberia objetos em sentido próprio na intuição por si mesma.<sup>488</sup>

É essa junção que os românticos idealizam para a sua criação artística, apoiados no pensamento de Fichte. O infinito que se dá no particular, na experiência sensível, pelo sensível – se esta operação nega a possibilidade de alcançar o infinito, ela seria, paradoxalmente, a única forma de alcançá-lo: seria a *apreensão imediata de um objeto na sua absoluta singularidade*, algo que Kant só conceberia como possível para um ser como Deus.

---

<sup>484</sup> Cf. DUARTE, 2001, p. 91.

<sup>485</sup> Cf. LYNTON, 2000, p. 29.

<sup>486</sup> Márcio Seligmann-Silva mostra como se dá a apropriação, por F. Schlegel e Novalis, da “universalidade subjetiva” kantiana, instância *a priori* do belo, numa concepção de crítica e criação que vinculava a finitude da letra à infinitude do espírito (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 115-119). Sobre a gênese da *Crítica do juízo*, Cf. TERRA, 1994, p. 113-126.

<sup>487</sup> GONÇALVES, 2001, p. 296.

<sup>488</sup> ESTEVES, 2005, p. 81-82.

Isso significa que Deus seria capaz de apreensão imediata de um objeto na sua absoluta singularidade, que são as marcas definitórias da intuição, segundo Kant, apreensão essa acompanhada de conceitos que exprimiriam aquele objeto nesta sua unicidade e singularidade, uma vez que só o criador pode conhecer sua criatura em todos os detalhes singulares.<sup>489</sup>

Gerd Bornheim, ao apresentar o Romantismo em seus aspectos filosóficos, explicita o modo como Friedrich Schlegel, um dos principais teóricos do romantismo alemão, se apropriou das formulações filosóficas de Fichte para a elaboração da teoria romântica da arte. De modo bem esquemático, pode se dizer que a doutrina da ciência proposta por Fichte apresentava um Eu infinito, que poderia experimentar a liberdade, e um Eu finito, ou não-Eu, que objetivamente limitaria o Eu, de forma que este estaria sempre limitado pelo universo contingente, da necessidade, do dever-ser:

Schlegel avança um passo. Concorda com Fichte quando este afirma que a realização plena do ideal da liberdade humana não é possível. Mas, acrescenta ele, não é possível para a filosofia. E o que a filosofia não pode, visto que ela é abstrata, torna-se exequível para a arte. Se a filosofia não consegue concretizar o ideal da liberdade humana, a arte pode ao menos indicar um caminho que leve a tal concretização. De onde vem esse poder da arte? Na criação artística, o homem serve-se do sensível para dominá-lo e, através desse domínio, o Não-eu, o mundo sensível, como que se espiritualiza, se idealiza. Através da idealização que é a obra de arte, estabelece-se a unidade entre o real e o ideal. Assim, a unidade presente de modo abstrato na teoria de Fichte torna-se concreta na estética de Schlegel. Na arte, o homem aceita o mundo sensível, mas transfigurado por um sentido que lhe foi emprestado pelo espírito.<sup>490</sup>

Estão dadas as premissas para a prevalência do *eu*, da subjetividade, na criação moderna. De forma alguma o questionamento do realismo por Sérgio Buarque é aquele perpetrado pela teoria literária, conforme essa disciplina se configurou no século XX. Neste caso, o que ocorreu foi uma radicalização das teorias da lingüística moderna:

[...] passamos, com a teoria literária – ou melhor: a teoria literária é essa própria passagem –, de uma total ausência de problematização da língua literária, de uma confiança inocente, instrumental [...] na representação do real e na intuição do sentido, a uma suspeição absoluta da língua e do discurso, a ponto de excluir toda representação.<sup>491</sup>

Matizando que essa *confiança inocente, instrumental* – a que alude Compagnon – de fato dificilmente poderia ser admitida após o Romantismo, ou seja, o próprio Romantismo já é o ponto de partida desse questionamento, pode-se, todavia, concordar sobre o exagero a que

---

<sup>489</sup> ESTEVES, 2005, p. 80.

<sup>490</sup> BORNHEIM, 2002, p. 93.

<sup>491</sup> COMPAGNON, 2003, p. 126.

levaram as poéticas de fechamento (das possibilidades) da língua literária, e que criaram o que o autor denominou “tirania da língua”, negando qualquer possibilidade de representação:

[...] o fato de a literatura falar de literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem.<sup>492</sup>

Pode parecer um truísmo a afirmação acima, de que *a linguagem serve a fins que lhe são externos*, e é claro que sua problematização foge ao escopo deste estudo, mas é interessante observar que foi o questionamento da linguagem herdado de Nietzsche e das vanguardas que levou Sérgio Buarque a recusar o realismo, *mas não necessariamente a noção de representação* – o que Sérgio desejava, e que fica mais claro nos escritos dos anos 40, é a substituição da paisagem externa pelas paisagens internas, aquelas da subjetividade. A recusa de Sérgio Buarque se dirige antes à escola realista e não ao que teoricamente se definiu como *mimesis*. Sua recusa se assenta na história literária, não na moderna teoria literária: “[...] sempre reinou nessa discussão [sobre a *mimesis*] uma certa confusão entre a referência na língua e a escola realista de literatura, identificada ao romance burguês [...]”<sup>493</sup> Pois bem: a recusa de Sérgio Buarque, embora parta de uma problematização da linguagem, vai em direção ao realismo, não à (im)possibilidade da função referencial da linguagem.

Ao defender a expressão, e recusar, por cerca de duas décadas, a poética da escola realista, Sérgio Buarque estava se assentando numa visada romântica, ainda quando não a explicitasse. Quer dizer: quase não entra em discussão o porquê de o realismo estar sendo recusado, o que também é problemático, pois pode se pensar o romance realista sem o Romantismo que o precede? A esse respeito, cumpre observar o painel elaborado por Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg para o movimento romântico, quando observam que o individualismo que vai surgindo é muito importante, pois:

[...] leva, de um lado, a *uma psicologização de tudo* e, de outro, a uma caracterização cada vez mais pormenorizada, deixando de sublinhar o típico na arte para salientar o *elemento particularizante*, isto é, *o que qualifica o ser dentro do contexto social e nacional* – esse individualismo constitui por certo uma tremenda mudança de enfoque, aproximando de certa forma o Romantismo da perspectiva realista, porque o romântico já se coloca numa óptica que divisa o indivíduo dentro de seu *habitat* sócio-histórico.<sup>494</sup>

---

<sup>492</sup> COMPAGNON, 2003, p. 126-127.

<sup>493</sup> COMPAGNON, 2003, p. 126.

<sup>494</sup> ROSENFELD e GUINSBURG, 2002, p. 269, destaques meus.

Trata-se, na valorização por Sérgio Buarque da poesia de Manuel Bandeira e de outros autores afins, de uma escolha informada pela história literária e pelo critério de *uma arte de expressão nacional*. Aqui cumpre fazer um breve excuroso pelo ensaio de Robert Wegner sobre *Raízes do Brasil*. Um dos eixos de argumentação que o estudioso apreende na obra diz respeito ao que Sérgio Buarque denomina de “nossa revolução”, o último capítulo, a qual operaria de maneira lenta e sem alarde, desde meados do século XIX, em direção à urbanização e à constituição do Estado moderno.<sup>495</sup> Podemos avançar a hipótese de que uma concepção de mesma matriz norteou Sérgio Buarque na afirmação da autonomia da literatura brasileira, ao lançar as bases, nos seus ensaios do decênio de 1920, do que entendia como necessário à constituição dessa autonomia, à revelia de esquemas pré-determinados ou das regras de um programa.

Cumprir observar que não se pretende discutir aqui o estatuto de que os diferentes críticos se serviram, ao longo da série literária, para caracterizar o que seja a literatura brasileira. Vale dizer: o estatuto da literatura brasileira não será posto em questão neste estudo, não obstante sabermos que esse questionamento tornou-se corriqueiro nos estudos contemporâneos. Para a geração crítica de Sérgio Buarque, e mesmo para a que se lhe seguiu, esse estatuto não estava em questão, ou antes, o que estava em questão era justamente o modo como se poderia alcançar o que se entendia – e ainda se entende – por literatura brasileira. Vale aqui a observação de Roberto Ventura:

Para escrever as diversas “histórias da literatura brasileira”, publicadas ao longo do século passado [XIX], seus autores afirmaram, antes de tudo, a existência de seu objeto, a literatura nacional. Sem obras literárias de certa originalidade ou autonomia, com tema, estilo e expressão próprios, tais histórias perderiam sua razão de ser.<sup>496</sup>

Nesse ponto Sérgio Buarque teve um posicionamento quase sempre polêmico, divergindo de boa parte de seus pares, pois ele acreditava que a literatura nacional *ainda* estava por se constituir, conforme expõe no ensaio de 1926. O que interessa depreender é que, desde o seu primeiro ensaio, o crítico dá mostras de um critério de eleição que o nortearia em sua atividade: não é o elemento externo, ou exterior, ou horizontal, mas o que se volta para dentro, ou vertical, que diferenciará, seguindo sua enunciação, a literatura brasileira das demais.

---

<sup>495</sup> WEGNER, 2000, p. 29.

<sup>496</sup> VENTURA, 1991, p. 17.

Nesse sentido, talvez se pudesse afirmar que Sérgio Buarque estaria refinando o *estilo tropical* de Araripe Júnior,<sup>497</sup> ao matizar – e paulatinamente abandonar – as noções de raça e natureza, substituindo-as pela *expressão da subjetividade* no plano mais amplo da cultura, que se consubstanciaria na expressão do nacional. Continuará informado pela confluência entre crítica e história literária, mas recusará as premissas estéticas do *naturalismo* na apreciação das obras. Como isso encontra expressão em seus exercícios críticos? De que forma sua leitura da poesia e do romance produzidos no Brasil seria permeada por essa confluência entre talento individual, subjetividade e expressão do nacional?

O primeiro artigo que Sérgio Buarque dedica a Manuel Bandeira já sinaliza uma escolha crítica e um posicionamento: entre os poetas em atividade, a escolha recai sobre Bandeira. A primeira coisa que Sérgio vislumbra na poesia de Manuel Bandeira é a ideia do “artista desinteressado”, e isso após fazer alguns circunlóquios em torno de falas sobre arte de Teófilo Gautier, Gustave Flaubert e Aldo Palazzeschi. Deste, anota:

Foi Palazzeschi [...] que como nenhum outro, talvez, usou de uma poesia compreendida como simples capricho, como mera efusão de um estado lírico qualquer que este seja, sem nenhum escopo, sem nenhuma razão de ser em relação com os valores sociais correntes. No Brasil, quem se acha mais precisamente nesses casos é, sem dúvida, Manuel Bandeira, o poeta de *Carnaval*.<sup>498</sup>

A poesia de Manuel Bandeira “[...] é, antes de tudo, sua e só sua [...] Por alguns de seus poemas, por todos eles, pode-se dizer de Bandeira que cabe bem [...] entre os verdadeiros autores.”<sup>499</sup> O poema “Baladilha arcaica” encontra-se entre aqueles que o crítico distingue como marca dessa originalidade:

Quem senão ele poderia ter escrito, por exemplo, para só falar de sua última obra, a magnífica “Baladilha arcaica”, o sentimental “Poema de uma quarta-feira de cinzas”, o “Sonho de uma terça-feira gorda”, em que o verso livre foge a todas as regras consuetudinárias e mesmo aquele belo “Rimancete”, embora lembre um pouco Antônio Nobre?<sup>500</sup>

Sérgio Buarque evita *A cinza das horas*, em que o penumbrismo é a nota dominante, e a melancolia, amarga. Em *Carnaval*, essa melancolia aparece temperada pelo humor fino,

---

<sup>497</sup> “Araripe Jr. recuperou a natureza americana como fonte de inspiração de novos conteúdos e de formas distintas de escrita, ao abordar o ‘estilo tropical’ de Aluísio de Azevedo.” (VENTURA, 1991, p. 29).

<sup>498</sup> HOLANDA, 1996a, p. 142.

<sup>499</sup> HOLANDA, 1996a, p. 143.

<sup>500</sup> HOLANDA, 1996a, p. 143.

corrosivo, daí por diante uma das marcas da poesia de Manuel Bandeira, e parece ser isso o que agrada ao crítico. Tomando-se a “Baladilha arcaica”, por exemplo, percebe-se a diferença de tratamento dado ao tema medieval da donzela enclausurada (e que em Alphonsus de Guimaraes encontrou formulação no poema “Ismália”, por exemplo). Aqui a nota é sensivelmente moderna, no sentido de um arcaísmo, ou tradição, incorporado, assimilado, produzindo uma nova dicção:<sup>501</sup>

### **Baladilha arcaica**

Na velha torre quadrangular  
Vivia a Virgem dos Devaneios...  
Tão alvos braços... Tão lindos seios...  
Tão alvos seios por afagar...

A sua vista não ia além  
Dos quatro muros que a enclausuravam,  
E ninguém via — ninguém, ninguém —  
Os meigos olhos que suspiravam.

Entanto fora, se algum zagal,  
Por noites brancas de lua cheia,  
Ali passava, vindo do val,  
Em si dizia: — Que torre feia!

Um dia a Virgem desconhecida  
Da velha torre quadrangular  
Morreu inane, desfalecida,  
Desfalecida de suspirar...

Este humor, pontuando vida e obra de Manuel Bandeira, vai aparecer num poema a ele dedicado por Ribeiro Couto, seu companheiro de geração e de penumbrismo, não necessariamente de Modernismo, um poeta e contista admirado por Sérgio Buarque. O poema foi compilado por Alexei Bueno na seleção que fez da poesia “pré-modernista”, para a coleção *Roteiro da poesia brasileira*, e consta como publicado em 1924, em *Poemetos de ternura e melancolia*. Os versos acusam uma dicção moderna, e captam com bastante acuidade o perfil desse poeta tão singular que foi Manuel Bandeira:<sup>502</sup>

---

<sup>501</sup> BANDEIRA, 1993, p. 96.

<sup>502</sup> BUENO, 2007, p. 171. A esse respeito, a coletânea *Melhores poemas de Ribeiro Couto* também traz o poema, e informa que os *Poemetos de ternura e melancolia* foram compostos entre 1919 e 1922, o que justificaria a inclusão de Ribeiro Couto numa coletânea pré-modernista. Mas é polêmico. Cf. COUTO, 2002, p. 27-41.

### A canção de Manuel Bandeira

Já fui sacudido, forte,  
De bom aspecto, sadio,  
Como os rapazes do esporte.  
Hoje sou lívido e esguio.  
Quem me vê pensa na morte.

O meu mal é um mal antigo.  
Aos dezoito anos de idade  
Começou a andar comigo.  
E esta sensibilidade  
Põe minha vida em perigo!

Já sofri a dor secreta  
De não ser ágil e vivo.  
Mas, enfim, eu sou poeta.  
Tenho nervos de emotivo  
E não músculos de atleta.

As truculências da luta!  
Para estas mãos não existe  
O encanto da força bruta.  
... Nada como um verso triste  
— Verso, lágrima impoluta...

(O bem que há num verso triste!)

O primeiro registro crítico de Sérgio Buarque voltado especificamente para a apreciação de uma obra poética é o comentário que fez do livro *Era uma vez...*, de Guilherme de Almeida, por meio de quem, como haveria de afirmar no referido depoimento de 1952, entrou em contato com a “literatura moderna”. O comentário, datado de 1921, é entusiástico. Adotando uma perspectiva comparatista, surge, todavia, uma dificuldade com o rótulo “futurista”, de onde Sérgio Buarque conclui que o epíteto não caberia ao poeta, sendo ele antes “apenas um original, um raro”; mas vê nele inconfundíveis sinais de modernidade, no que concerne à forma poética e às escolhas temáticas.<sup>503</sup>

Nesse mesmo período, ao se transferir para a capital federal, Sérgio Buarque entra em contato com um poeta que, em termos de futurismo, não fazia coro ao movimento: Manuel Bandeira. Sérgio Buarque não hesitou em ver no poeta pernambucano o iniciador do movimento modernista. No primeiro artigo que escreve sobre Manuel Bandeira, o que mais destaca em sua obra é a originalidade, no sentido de não ser possível rastrear-lhe as influências. Tratava-se, assim, de uma originalidade distinta daquela vislumbrada em

---

<sup>503</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 133.

Guilherme de Almeida: neste a originalidade vinculava-se à dificuldade de encontrar um rótulo para sua poesia, por isso a adjetivo “raro”, no sentido de diferente; em Bandeira, à apreensão da presença de uma dicção poética própria. Daí o comentário de que na poesia de Bandeira haveria *um pouco dessa melancolia muito brasileira*.<sup>504</sup> Ou seja: a dicção de Bandeira não só seria própria como acusaria alguma coisa de nacionalidade.

No que tange a essa dicção própria, o juízo é confirmado pelos exegetas posteriores da obra de Bandeira. É o caso de Davi Arrigucci Jr. No estudo mais conhecido que dedicou à poesia de Manuel Bandeira, *Humildade, paixão e morte*, pergunta-se o crítico: “Que significou para esse grande poeta, *introdutor das formas da poesia moderna no Brasil*, a poesia?”<sup>505</sup> Uma pergunta importante, pois sinaliza a necessidade de entender o que é a moderna poesia brasileira, pelo menos em sua forma mais elementar.

Arrigucci Jr., entre os muitos torneios linguísticos de seu estudo, chega a uma aproximação: “[...] o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla inovadora e moderna, uma vez que persegue uma *elevada emoção poética* através das palavras mais simples de todo dia.”<sup>506</sup> Essa elevada emoção poética é a *melancolia* que Sérgio Buarque vislumbrou, cuja dicção seria a linguagem emprestada do chão do cotidiano (ou seja, aí também haveria a possibilidade de se entrever a *nota nacional*), cuja transfiguração pela emoção poética ensejaria a noção de poesia como *revelação, alumbramento*: “O processo de passagem, delicado e sutil, de um dado factual para a esfera lírica supõe uma *afinidade profunda* entre o poeta e o aspecto da realidade mais próxima a que se liga.”<sup>507</sup>

Ao que Sérgio Buarque intuiu na poesia de Manuel Bandeira como *melancolia à brasileira*, Arrigucci Jr. confere uma explicitação conceitual. O Modernismo significou para Bandeira a possibilidade de aderência a temas de sua realidade imediata, levando a uma descida de tom do penumbrismo de *A cinza das horas*, a “[...] uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas de antemão considerados poéticos.”<sup>508</sup> Nesse sentido, é inseparável da renovação da matéria literária (a vida de relação, o cotidiano), o aprimoramento do verso livre, significando uma “[...] aproximação ao prosaico e à realidade misturada do cotidiano. [...] A principal característica desse novo meio era precisamente sua estrutura mesclada onde se misturam

---

<sup>504</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 142.

<sup>505</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p. 14, destaques meus.

<sup>506</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p. 15, destaques meus.

<sup>507</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p. 52, destaques meus.

<sup>508</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p. 53.

poesia e prosa.”<sup>509</sup> Haveria, assim, uma organicidade do verso livre no projeto poético de Manuel Bandeira de aproximação do prosaico, do coloquial: “É claro que esse deslocamento do foco de interesse literário para o prosaico e a vida de todo dia fazia parte de um contexto mais amplo, dominado pela preocupação com a *realidade brasileira*.”<sup>510</sup>

Entre nós, a busca do prosaico não é, na maioria das vezes, uma crítica de estereótipos da vida moderna e do avanço da reificação, mas, ao contrário, *um meio de descoberta de ângulos novos da realidade brasileira*, encobertos no processo histórico que gerou o atraso econômico-social do país.<sup>511</sup>

Sérgio Buarque via em Manuel Bandeira, no primeiro escrito que lhe dedicou, a consecução de uma forma artística efetivamente moderna, embora isso não fique explicitado em sua argumentação, ao contrário do que acontece nos excertos críticos destacados acima. A presença da melancolia estaria ligada à efusão de estados líricos que se transfiguram em poesia. Trata-se, assim, de uma abordagem temática, visto que Sérgio Buarque, exercitando seu veio comparativo, havia publicado pouco antes o denso ensaio “Os poetas e a felicidade”, em que defendia a tese problemática de que o tema da morte, nos poetas brasileiros, não atingia a mesma dimensão trágica que nos pares europeus.

Assim, Sérgio Buarque teria encontrado em Manuel Bandeira o que não havia apreendido nos poetas brasileiros de que tinha conhecimento até então, ou com o olhar com que os enxergava até então (para não esquecer sua *virada vanguardista* em 1921): *a melancolia*. É uma hipótese a ser trilhada. Talvez por isso o entusiasmo imediato com sua obra. Em adição, a forma despreziosa com que essa obra (em contraste com o preciosismo verbal então vigente) dava expressão ao lirismo constituiria um indício indubitável de modernidade.

No que concerne a esse aspecto, o primeiro escrito que Sérgio dedica a Manuel Bandeira inicia discutindo a teoria da arte pela arte, e Bandeira ganharia em densidade justamente por remeter ao *clown*, como figura do artista desinteressado. Novamente o debate contemporâneo é importante na apreensão dessas questões, visto que Sérgio Buarque, já informado pelas vanguardas, se posiciona contra a submissão da arte a fins que não sejam aqueles ligados à *expressão*. Mas ao mesmo tempo não descarta da questão do nacional, que informa suas escolhas.

---

<sup>509</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p.55.

<sup>510</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p.55, destaques meus.

<sup>511</sup> ARRIGUCCI JR., 1990, p.57, destaques meus.

Retomando a primazia conferida por Sérgio Buarque a Manuel Bandeira como *iniciador do movimento modernista*,<sup>512</sup> cabe a questão: por que Manuel Bandeira e não Guilherme de Almeida iniciador do movimento modernista, se Sérgio Buarque falava no calor da hora, e se era Guilherme de Almeida quem estava efetivamente empenhado na difusão das novidades artísticas, enquanto Bandeira havia preferido não se envolver diretamente com o movimento – e se a poesia de ambos apresentava, na visão do crítico, originalidade?

Nesse aspecto, cumpre observar que o movimento modernista não poderia ter um iniciador, por ter sido resultado de um empenho coletivo, de um esforço coletivo de renovação. Ou seja, a afirmação de Sérgio Buarque indica antes suas preferências estéticas, de leitor. Aqui, como parêntese, vale lembrar que a própria crítica consagrou o nome de Manuel Bandeira como um dos principais representantes da renovação modernista, enquanto Guilherme de Almeida não conseguiu se livrar da pecha de acadêmico e passadista.

Ou seja, Sérgio Buarque percebeu com acuidade os traços de renovação e modernidade da poesia de Manuel Bandeira, associando-a ao Modernismo então em plena efervescência. A originalidade, a dicção própria, associada à melancolia, foi fundamental para Sérgio Buarque eger – sem alarde – Manuel Bandeira como *seu poeta modernista* – enquanto Oswald de Andrade apregoava pelos jornais Mário de Andrade como *seu poeta futurista*.<sup>513</sup>

Do que se pode depreender que o Modernismo trouxe para a crítica uma tensão que criava dificuldades, especialmente em se tratando de uma atividade de militância, como foi o caso de Sérgio Buarque. Na fase da revista *Estética*, Sérgio Buarque voltaria a se ocupar de Manuel Bandeira, por conta da publicação de suas *Poesias*, em 1924, reunindo *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*. Já então as tensões haviam se tornado mais flagrantes em torno da criação, e não demoram a surgir as dissidências. A iniciativa da revista *Estética* foi justamente a constatação da necessidade de que a crítica do Modernismo se fizesse de dentro do movimento, conforme afirmou Pedro Dantas (pseudônimo de Prudente de Moraes, neto) na apresentação da edição fac-similada da revista:

Órgão nacional do movimento modernista, em sua segunda fase, *Estética* propusera-se duas metas principais: apresentar o modernismo antes em seus trabalhos de reconstrução que de demolição, deixando implícitas ou em segundo plano as contestações dos valores superados; e exercer a crítica do movimento de que participava, partindo do pressuposto de que só o próprio modernismo tinha condições para discutir e criticar suas proposições

---

<sup>512</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 115.

<sup>513</sup> Cf. BRITO, 1997, p. 223-227.

e suas obras, tão completa era, fora de seus quadros, a incompreensão das suas técnicas e de seus fins.<sup>514</sup>

Assim, é de notar que Sérgio Buarque, no contexto da militância modernista, assimilou *uma concepção de crítica como algo que se vinculava estreitamente ao processo de criação*. A própria preocupação com a crítica revela essa afinidade. Essa noção, todavia, mostra-se então diluída pelas próprias demandas combativas do movimento. No plano da poesia, as escolhas do crítico sugerem uma predileção pelos motivos da melancolia.

No primeiro número da revista *Estética*, Sérgio Buarque publica o artigo “Romantismo e tradição”, comentário de um estudo do crítico inglês Middleton Murry sobre o tema.<sup>515</sup> Sérgio inicia pela retomada de um debate passado na França, que questionava a importância do Romantismo para a tradição literária daquele país. Uma das variantes daquele debate atribuía ao Romantismo não o papel de interrupção desagradável, a ser expurgada, da tradição clássica, mas a consistência de constituir-se numa tradição própria. Neste ponto, Sérgio passa a falar de outra polêmica, passada em solo inglês, entre os críticos T. S. Eliot e Middleton Murry, e que teria contribuído para a vitória daquele ponto de vista. Na verdade, Sérgio Buarque apresenta apenas a posição de Middleton, resumindo o artigo deste publicado na revista *Criterion*.

Segundo Sérgio, a tese de Middleton seria a seguinte: o Romantismo teria emergido com a revolução epistemológica operada na consciência do homem pelo Renascimento, que deslocou a religião da posição central que ocupava no imaginário medieval, colocando o homem em seu lugar, o qual afirma então sua independência espiritual em relação a uma autoridade espiritual externa. Assim, a consciência moderna começa a pesar sobre o homem, que passa a mover-se em torno de um paradoxo, entre um conhecimento exterior, objetivo, limitado, e um conhecimento interior, subjetivo, aparentemente ilimitado, paradoxo do qual a moderna literatura, desde o Renascimento, teria se ocupado. A obra de Shakespeare é citada como expressão desse paradoxo.

Nesse dilema, o conhecimento do mundo exterior, regido pela necessidade, é equiparado à racionalidade, ao domínio das leis de causa e efeito, em que impera o determinismo e não há liberdade, enquanto o conhecimento do mundo interior seria irracional, imediato. Para o crítico inglês, antes de ser um problema moral, esta seria uma questão religiosa, que não comportaria uma solução intelectual, pois não há como conciliar as

---

<sup>514</sup> DANTAS, 1972, p. XII.

<sup>515</sup> Embora o artigo não seja assinado, Prudente de Moraes, neto, em resenha no mesmo n.º da revista *Estética*, informa, na p. 104, que o texto é de autoria de Sérgio Buarque.

exigências da necessidade às demandas da liberdade. Ao equacionar o paradoxo em termos de religião, a solução encontrada só pode ser uma solução mística, e a literatura aparece como um sucedâneo das religiões dogmáticas; daí decorre o apelo ao irracional, endossado por Sérgio Buarque na recensão que faz do texto inglês. Mas é de notar que a questão é a mesma posta pelos primeiros românticos ao teorizarem sobre a ironia romântica: apenas neste caso não há fuga do dilema pelo irracional, mas sua transposição para o universo da criação. Conclui Sérgio Buarque, reiterando a visada do crítico e justificando a relação proposta entre Romantismo e tradição:

Toda a época em que domina a chamada consciência moderna é, pode-se dizer, uma época romântica. O curto período a que geralmente damos esse nome não é mais que um pequeno segmento de uma grande curva: romantismo dentro do romantismo.<sup>516</sup>

O que está em discussão aqui não é a validade ou não da tese de um romantismo que remontaria ao Renascimento, mas o modo como Sérgio Buarque se apropria de certa teoria do Romantismo. Sendo este o primeiro texto em que Sérgio se debruça sobre a questão, indica por outro lado as relações latentes entre Modernismo e Romantismo. Na ótica de Sérgio Buarque, o Modernismo seria um novo segmento da curva acima citada, retomando a tradição romântica. Muitos de seus embates com Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade, que se dão a partir do surgimento de *Estética*, dizem respeito a essa concepção. No caso de Alceu Amoroso Lima, por exemplo, é interessante frisar como no texto que Sérgio Buarque lhe dedica, em 1928, este é exatamente o mote que o move: o contraste entre uma atitude religiosa incompatível com a disponibilidade exigida pela modernidade.

Isso nos explica muito sobre a hesitação do Sr. Tristão de Athayde, as oposições que ele se empenha em vencer, a sua fraqueza e também — por que não? — a sua vaidade. Ele compreendeu bem claramente que a solução final de todas essas antinomias só nascerá de nossa fidelidade a um plano de existência superior e transcendental. Em outras palavras: que só poderá ser uma solução religiosa. A todo instante encontramos nas páginas de seu livro desses acenos indecisos a uma justificação transcendente, dessas exigências de absoluto, desses apelos, enfim, ao “elemento espiritual”, à “mística criadora”, que virá fundir e elevar os aspectos contraditórios de nossa existência. Esse recurso a uma justificação espiritual não é inédito, dele compartilha toda uma classe de pensadores novos com os quais o autor destes *Estudos* apresenta importantes afinidades. É um processo que não deixa de evocar a fórmula que presidiu à elaboração das grandes *Summas* medievais. Apenas com esta diferença que nelas o que existia era uma fé em busca de suas justificações, de suas razões — *fides quaerens intellectus* — quando, no caso presente, será antes uma inteligência que quer se apoiar numa base emocional.<sup>517</sup>

---

<sup>516</sup> HOLANDA, 1996a, p. 200.

<sup>517</sup> HOLANDA, 1989, p.112-113.

Epistemologicamente, a solução apontada para o paradoxo da consciência, naquele momento de 1925, se faria pela via do irracional. Pois essa demanda pelo irracional na fatura das obras – norteadas, como se viu, por uma concepção essencialmente romântica do fazer artístico – defrontou-os com um modo mais ordenador de conceber a cultura. No ensaio “Poesia e crítica” há um recuo no que concerne ao surrealismo no plano da criação e da crítica, mas não no que diz respeito aos fundamentos que regeram sua eleição no contexto de 1924-1925. Esses fundamentos dizem respeito a uma recusa, no texto de 1940, ao que Sérgio denomina de “[...] intelectualismo excessivo, em que as idéias suplantam violentamente os fatos, em que os conceitos forjados da realidade substituíram-se à realidade.”<sup>518</sup>

Identificada a vertente de fundo romântico da abordagem, vejamos agora como fica a leitura da poesia de Manuel Bandeira, conforme foi colocado anteriormente – o ensaio de Sérgio Buarque, em co-autoria com Prudente de Moraes, neto, sobre o volume de *Poesias* recém-publicado de Manuel Bandeira, reunindo seus três primeiros livros. O segundo artigo de Sérgio Buarque dedicado à poesia de Manuel Bandeira apresenta uma particularidade: vem logo a seguir à crítica, também assinada em parceria com Prudente de Moraes, ao livro *Estudos brasileiros*, de Ronald de Carvalho, com a precedência de Prudente de Moraes.

A crítica é ferina, feita com a liberdade que desejavam os diretores da revista, e acaba não sendo bem recebida. Na apreciação que fazem do livro de Ronald de Carvalho, os autores deixam entrever um argumento tipicamente nacionalista, que se coaduna com a apreciação que Sérgio Buarque faz da poesia de Manuel Bandeira. Trata-se da avaliação dos poetas parnasianos, em que discordam da visão de que Alberto de Oliveira seria *o mais nacional, aquele que mais inteiramente soube traduzir os encantos de nossa terra*, o que seria *um ponto de vista visivelmente falso*: “O nacionalismo de um artista é subjetivo e não objetivo. Está no espírito e não no ambiente que cria. Portanto, se Bilac foi o mais lírico e o mais amoroso, foi também o mais brasileiro.”<sup>519</sup>

É de notar, de ambos os lados em contenda, um desconhecimento mais amplo da poesia brasileira: trata-se apenas de disputas de leitura em torno do cânone, e do fato de Ronald de Carvalho desconsiderar o próprio movimento modernista como um elemento renovador da *crítica* e da *criação*. Pois é evidente que um poeta simbolista como Pedro Kilkerry já possuía o domínio do verso livre, embora sua dicção subjetiva estivesse ancorada em tintas

---

<sup>518</sup> HOLANDA, 1996a, p. 272.

<sup>519</sup> HOLANDA, 1996a, p. 205.

decadentistas – mas sem dúvida modernas. É o que se pode perceber no poema a seguir, a par do elemento metalinguístico (“Olha-me a estante em cada livro que olha”):<sup>520</sup>

### **É o silêncio...**

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa.  
Olha-me a estante em cada livro que olha.  
E a luz nalgum volume sobre a mesa...  
Mas o sangue da luz em cada folha.

Não sei se é mesmo a minha mão que molha  
A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa.  
Penso um presente, num passado. E enfolha  
A natureza tua natureza.  
Mas é um bulir das cousas... Comovido  
Pego da pena, iludo-me que traço  
A ilusão de um sentido e outro sentido.  
Tão longe vai!  
Tão longe se aveluda esse teu passo,  
Asa que o ouvido anima...  
E a câmara muda. E a sala muda, muda...  
Afonamente rufa. A asa da rima  
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda  
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.  
Cresce-me a estante como quem sacuda  
Um pesadelo de papéis acima...

.....

E abro a janela. Ainda a lua esfia  
Últimas notas trêmulas... O dia  
Tarde florescerá pela montanha.

E oh! minha amada, o sentimento é cego...  
Vês? Colaboram na saudade a aranha,  
Patas de um gato e as asas de um morcego.

Um detalhe importante: dentre as opiniões contestáveis que os autores destacam no livro de Ronald de Carvalho, uma delas seria, no capítulo voltado às artes plásticas, a omissão, ou melhor, a negação de que *os negros tenham dado provas de excelência nessas artes*. Talvez o principal reparo ao livro de Ronald de Carvalho, feito pelos autores, é que ele tenha perdido a oportunidade de *atualizar a história literária brasileira segundo os ponteiros da hora modernista*, algo que Oswald de Andrade, ao teorizar sobre a renovação da poesia brasileira, começa a propor mais fortemente a partir de 1924, com seu *Manifesto da Poesia*

---

<sup>520</sup> RICIERI, 2007, p. 181-182.

*Pau-Brasil*, em que delega à geração modernista (futurista) um trabalho ciclópico: “Acertar o relógio império da literatura nacional.”<sup>521</sup>

Diz Oswald de Andrade: “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.”<sup>522</sup> Mais adiante: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.”<sup>523</sup> Parece-nos que os autores subscreveriam o último enunciado e o remeteriam sem maiores problemas ao livro de Ronald de Carvalho.

Voltando à apreciação da poesia de Manuel Bandeira, o poeta seria, ao contrário, a própria hora modernista, pela qual os outros buscariam se afinar. Assim, o segundo artigo de Sérgio Buarque dedicado a Manuel Bandeira abre com uma espécie de retrospectiva, visando contextualizar a importância da obra de Manuel Bandeira no cenário modernista: “O ano de 1917 significa para a nossa literatura alguma coisa mais que uma data de promessas e pouco menos que uma época de realizações brilhantes.”<sup>524</sup> Mais uma vez é ressaltada a nota original da poesia de Bandeira – o requinte depravado e histérico de *Carnaval* não rompe com o furor místico de *A cinza das horas*, anotam os autores, mas alcança o ineditismo: “Nunca se viu num poeta nosso esse *refinamento selvagem* que demonstram quase todos os poemas de *Carnaval*.”<sup>525</sup> Mas também não houve condições para que tal poesia se desenvolvesse. A expressão *refinamento selvagem* diz muito do que Sérgio Buarque e Prudente de Moraes, neto buscavam então na poesia: uma *emoção transfigurada cuja expressão não traísse a emoção*.

O comentário, breve, restringe-se ao aspecto temático, incidindo na melancolia, que se traduziria na imagem da máscara não retirada na quarta-feira de cinzas. A abordagem repete o mote do texto de 1922, mas com um diferencial: há uma tentativa de apreender o processo de criação:

O carnaval é um motivo quase forçado, mas o poeta ri de um riso diferente do que expõem os outros homens. “Fez por parecer alegre. Mas o sorriso se lhe transmudou em rito amargo.” O riso ainda não passa de um disfarce. Mas esse poeta que a certa altura chega a exclamar: “E eu, vagabundo sem idade,/ Contra a moral e contra os códigos”, nunca encontrará outra solução para melhor exprimir suas exaltações. Ainda e sempre é, sob qualquer disfarce, *na máscara que ele não retirou na quarta-feira de cinzas, que nos aparece sua fisionomia*. É impossível não sentir que se a sua tristeza surge fantasiada de

---

<sup>521</sup> ANDRADE, 1990, p. 44.

<sup>522</sup> ANDRADE, 1990, p. 43.

<sup>523</sup> ANDRADE, 1990, p. 45.

<sup>524</sup> HOLANDA, 1996a, p. 207.

<sup>525</sup> HOLANDA, 1996a, p. 208, destaques meus.

cores bizarras é sempre o seu *sentimento profundo* – e esse sentimento é sempre *melancólico* – que recebe o *imprimatur* da consciência do artista.<sup>526</sup>

Está aí captada, com notável concisão, toda a tragicidade da poesia de Manuel Bandeira, “*A vida inteira que podia ter sido e que não foi*” de seu belo “Pneumotórax”,<sup>527</sup> e que constituiu o principal impasse da crítica: como separar a fisionomia do poeta do *imprimatur* dado pela consciência do artista? Questão já discutida no capítulo anterior, acerca dos impasses da crítica ante a figura do autor. A máscara não retirada na quarta-feira de cinzas oferece a fisionomia, que remeteria ao *sentimento profundo*. Assim, talvez seja lícito pensar que o Romantismo, para Sérgio Buarque, num primeiro momento, serviu tanto a fins ideológicos quanto estéticos, ainda que filtrado por este componente. Isso permite acomodar o modo irônico com que Sérgio Buarque inicia um artigo de 1926 em que elogia o livro *Pathé-Baby*, de Alcântara Machado, já aqui referido.<sup>528</sup>

O que se pode perceber, de imediato, é o rechaço da “cor local” romântica, e a predileção por um modo de *exprimir* mais profundamente o *estilo nacional*, que seria aquele de Manuel Bandeira. A melancolia, no caso, leva ao desdobramento da subjetividade, e quanto mais subjetiva a obra, mais afinada à expressão profunda do estilo nacional. Assim, num primeiro momento, o Romantismo em Sérgio Buarque alia-se a uma percepção do nacional como instinto que se plasmava em obras de inegável qualidade estética. Nessa mesma direção vão os elogios a Ribeiro Couto, seja na prosa, seja na poesia, afinado com Manuel Bandeira na melancolia das imagens e na apreensão do prosaico, do cotidiano.<sup>529</sup> E aqui cabe referir um trecho belíssimo do já citado ensaio de Gottfried Benn, focalizando as relações entre palavra, poesia e nação:

A palavra é o centro criador do espírito, centro no qual enterra suas raízes e, direi ainda mais, as enterra no espírito da própria nação: quadros, estátuas, sonatas, sinfonias são internacionais: a poesia, nunca. Podemos definir a poesia como o intraduzível. A consciência prolifera nas palavras; a consciência transcende as palavras. “*Esquecer*”: que significam essas letras? Nada, nada que se possa compreender. Mas a consciência ressoa nessas letras, através delas se dirige a um determinado destino: e essas letras, colocadas uma ao lado da outra, ressoam acústica e emotivamente dentro de nós. É por isto que *oublier* não é jamais *esquecer*. Nem *never more* com suas duas sílabas iniciais graves e fechadas seguidas do taciturno e fluente *more* (no qual ressoa para nós “das Moor” e para os franceses “la Mort”) é *nimmermehr* (jamais), “never more” é mais belo. *As palavras*

<sup>526</sup> HOLANDA, 1996a, p. 208, destaques meus.

<sup>527</sup> BANDEIRA, 1993, p.128.

<sup>528</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 219.

<sup>529</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 150-151, “Jardim das confidências” [*O Mundo Literário* (RJ), julho de 1922]; HOLANDA, 1996a, p. 222-223, “Um homem na multidão: Ribeiro Couto” [*Revista do Brasil* (SP), setembro de 1926].

*marcam mais profundamente que seu próprio conteúdo.* Por um lado são espírito, por outro possuem a essencialidade das coisas da natureza.”<sup>530</sup>

A poesia, ao contrário de outras manifestações artísticas, por ter como material a palavra, a língua, traria a nação em seus interstícios, já que *as palavras marcam mais profundamente que seu próprio conteúdo.* Essa visada permite apreender os caminhos que Sérgio Buarque trilhou na poesia de Manuel Bandeira.

Nesse sentido, o ensaio de 1940, “Poesia e crítica”, é importantíssimo na delimitação do que Sérgio Buarque passa a entender como atividade e função da crítica, quando a assume efetivamente como uma profissão regular, e já distanciado das querelas do Modernismo. O primeiro passo do ensaio é questionar a separação entre poesia e crítica, e o alvo é o Surrealismo, que teria proclamado o antagonismo entre as “duas manifestações literárias”, na expressão de Sérgio Buarque, num viés assumidamente romântico. O crítico estaria assim revendo posições assumidas no debate intelectual modernista, no que concerne à criação artística:

A verdade é que o primeiro passo da crítica está na própria elaboração poética e os seguintes estão nos reflexos que o produto de semelhante elaboração vai encontrar no público. Nessa reação do público há uma parte apreciável de recriação.<sup>531</sup>

Essa concepção da crítica como um momento da criação, e da recepção (crítica) como etapa de recriação, está em consonância com a ironia romântica, que formalmente consiste na limitação do impulso criador pela atividade crítica, cuja consciência assoma no texto. Daí a recusa ao componente irracional do Surrealismo. O melhor crítico seria o criador, visão que a literatura moderna consagrou.

O artigo seguinte no *Diário de Notícias* é justamente dedicado a Manuel Bandeira, a propósito da publicação de suas *Poesias completas* – reunindo *Cinza das horas*, *Carnaval*, *Ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, *Estrela da manhã* e *Lira dos cinqüent’anos* –, e constitui, por assim dizer, um desdobramento das proposições do texto anterior, “Poesia e crítica”. É interessante assinalar o interesse sempre renovado com que Sérgio Buarque se debruçou sobre a obra de Manuel Bandeira, tornando-se uma referência fundamental na fortuna crítica do poeta. O texto de 1940 servirá de base para o estudo “Trajetória de uma poesia”, que integra a

---

<sup>530</sup> BENN, 1985, p. 8, destaques meus.

<sup>531</sup> HOLANDA, 1996a, p. 272.

“Fortuna crítica” da *Poesia completa e prosa* de Manuel Bandeira, pela Editora Nova Aguilar.<sup>532</sup>

O texto de 1940 sobre Bandeira é sensivelmente melhor que os anteriores. Sérgio Buarque é incisivo ao comentar as qualidades do poeta, situando-o no contexto modernista como uma voz dissonante: “Desde *Cinza das horas* Manuel Bandeira aparece como uma voz diferente e destoante, que perturba nosso concerto literário.”<sup>533</sup> E repete o mote do texto de 1921, sobre Manuel Bandeira ser iniciador do Modernismo, matizando-o:

Muitos [modernistas] procuraram afinar a voz pela dele e todos lhe reconheceram o mérito da primazia. Arrastado quase insensivelmente ao movimento partido de um grupo de moços de São Paulo [...], ele se conservou essencialmente a mesma figura singular e única.<sup>534</sup>

Sérgio defende a ideia de que a poesia de Bandeira apresentaria algo de imponderável, resistente à análise e interpretação, concepção similar à que observou na obra de Dante Milano. Esse algo a mais seria o próprio mistério da criação, entendida como uma atividade submetida ao escrutínio do intelecto. Sua poesia se dirige a “regiões mais obscuras e menos exploradas da alma”, o que permite Sérgio Buarque aproximar a poesia de Manuel Bandeira de “algumas tendências do simbolismo francês, precisamente as tendências que menos influíram sobre nossa poesia.”<sup>535</sup> Sérgio Buarque atribui o lirismo de Bandeira a “fontes misteriosas e íntimas, exigindo para realizar-se condições especiais que não podem se forjar arbitrariamente.”<sup>536</sup> A discussão tenta apreender os meandros da criação, e é nesse sentido que se entende a afirmação categórica de Sérgio Buarque, já quase ao final do ensaio, em que se

---

<sup>532</sup> Cf. BANDEIRA, 2009, p. CL-CLXIII. Nesta referência, encontra-se a indicação da primeira publicação deste texto de Sérgio Buarque integrando uma coletânea de Manuel Bandeira: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, p. XV-XXX. Era, na verdade, a Introdução, conforme informa o próprio Sérgio Buarque em *Cobra de vidro*, onde esse estudo está publicado, na “Nota à 2ª edição, publicada em 1978: “Conservam-se aqui sem mudanças os textos já inseridos na 1ª edição de *Cobra de vidro*, que reúne trabalhos escritos e publicados em várias épocas, principalmente nos anos de 1940-1941, quando o autor teve a seu cargo a secção semanal de crítica literária do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Houve uma mudança apenas, e esta execução diz respeito ao estudo da obra de Manuel Bandeira que nela saiu com o título de ‘O Mundo de um Poeta’ e agora aparece em versão muito mais extensa, com o nome de ‘Trajetória de uma Poesia’: a mesma serviu de introdução às obras completas de Bandeira (*Poesia e Prosa* – 2 volumes) publicados em 1958 pela editora José Aguiar Ltda., do Rio de Janeiro.” (HOLANDA, 1978, p. 9). Trata-se do artigo “Trajetória de uma poesia” (HOLANDA, 1978, p. 29-44).

<sup>533</sup> HOLANDA, 1996a, p. 276.

<sup>534</sup> HOLANDA, 1996a, p. 276-277.

<sup>535</sup> HOLANDA, 1996a, p. 277.

<sup>536</sup> HOLANDA, 1996a, p. 277.

percebe o fundo romântico de suas formulações, em consonância com os postulados do ensaio “Poesia e crítica”:

O mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita a sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se de modo sempre imprevisto, coordenadas às vezes por uma obscura faculdade cujo mecanismo nos escapa. [...] É ilusório, apesar de tudo, pretender assentar a poesia de Manuel Bandeira em um princípio criador que se fundasse no delírio e na incoerência. Esse princípio explicaria quando muito uma parte de sua originalidade. A outra parte é feita precisamente de qualidades de lucidez, de faculdades de discriminação que, no mesmo grau, ele não partilhe, talvez, com nenhum poeta brasileiro de seu tempo.<sup>537</sup>

Assim, ficam assentados dois eixos para o processo de criação: um advindo de um componente “misterioso”, que seria o impulso lírico, cultivado no próprio contato com a tradição poética, e que escaparia às tentativas de análise por parte da crítica, e outro racional, vinculado à presença da crítica no processo de criação. Essa ambivalência constitui, com variações, o princípio norteador da poesia inaugurada pelo Romantismo. Voltando ao texto sobre Manuel Bandeira, é interessante observar como Sérgio Buarque mapeia a emergência de sua poesia no contexto modernista e como tem absoluto domínio de suas feições mais marcantes.

E se seu esforço renovador, sua *mensagem*, como então se dizia, significou alguma coisa para nós, a verdade é que ele não obedecia a nenhum programa definido e não se prendia a compromissos. Ninguém foi menos militante, ninguém menos antiacadêmico [...] apesar de uma técnica extremamente cultivada, ele não visa o efeito exterior, e muitas vezes não se dirige tanto ao sentimento, ao “coração” como a regiões mais obscuras e menos exploradas da alma.<sup>538</sup>

Pelos dois últimos traços destacados, não visar um efeito exterior e explorar regiões insondáveis e obscuras é que Sérgio Buarque afirma que a poesia de Manuel Bandeira se aproxima de certas tendências do simbolismo francês, precisamente as que menos influência teriam exercido na lírica brasileira, conforme já sinalizado. Para melhor explicitar o que deseja dizer, Sérgio Buarque recorre ao recurso da comparação, colocando sob escrutínio a poesia de Ronald de Carvalho, e é de um didatismo exemplar. Ambos foram igualmente educados na tradição clássica e ambiciosos de novos ritmos:

---

<sup>537</sup> HOLANDA, 1996a, p. 280-281.

<sup>538</sup> HOLANDA, 1996a, p. 277.

Em ambos a vontade de reagir contra os moldes tradicionais tem raízes na aspiração romântica da liberdade total, embora em Ronald de Carvalho esse desejo de liberdade não exclua uma composição amigável com o gosto, o “bom gosto” da poética oficial e parnasiana. “Cria teu ritmo e criarás o mundo!”, exclamou ele em um de seus belos *Epigramas irônicos e sentimentais*. Na realidade, a revolução que apregoava exprime-se quase toda em tal verso. A coisa menos “poética” que nos apresenta no seu livro de poesias “modernistas”, o célebre “cheiro de capim melado”, foi o extremo de ousadia a que chegou nesse terreno e marcaria para ele o limite a que era lícito chegar-se em matéria de gosto. Em Manuel Bandeira, a mesma ânsia libertadora não conhecia fronteiras.<sup>539</sup>

Em apoio de seu argumento, Sérgio Buarque cita então o célebre poema “Poética”, de *Libertinagem*. Podemos entender a asserção da ausência de fronteiras pelo amplo espectro de liberdade que Manuel Bandeira conseguia obter em sua criação – pois é claro que fronteiras sempre existem. O que Sérgio Buarque parece querer dizer é que Manuel Bandeira de fato ultrapassou os limites que se lhe impunham à criação, enquanto Ronald de Carvalho era, por condição, limitado. Isso fica mais evidente na sequência:

Mas essa maior ou menor ênfase na rebelião contra as formas consagradas, as formas convertidas em fórmulas, não é suficiente para estabelecer a distinção entre os dois poetas, definindo assim a poesia peculiar de Manuel Bandeira mesmo entre seus companheiros de ideias. Para Ronald de Carvalho, poesia é principalmente estilização. Ele estiliza a natureza, de preferência a natureza já domesticada, já “estilizada” dos parques, das quintas, das praças ajardinadas. Um besouro passa zunindo, uma araponga canta, um raio de sol cai reto sobre a relva, tudo tão providencialmente, tudo no instante exato em que tais coisas se fazem necessárias ao poeta para determinar o ambiente lírico. A surpresa, mas a surpresa provocada, é um dos principais elementos com que joga essa arte. Tudo é preparado para o momento decisivo, tudo “posa” como diante de um fotógrafo. [...] Ronald é um colorista. Entre ele e o mundo exterior intervém apenas a vontade de estilização, pura operação da inteligência.<sup>540</sup>

Trata-se da descrição de um poeta descritivo, ou melhor, de um poeta que não assimilou de fato as inovações da poesia moderna, conforme já discutidas, especialmente se se levar em conta o que fala Gottfried Benn no ensaio citado no Capítulo 4. Ronald de Carvalho seria o poeta dominical que ele cita como exemplo, pura exterioridade e decoração nos versos. Sérgio Buarque cita também Guilherme de Almeida, mas com menor ressalva, sobretudo porque este “[...] compõe musicalmente. O ritmo interior de sua poesia é uma caprichosa música, que a dança das palavras acompanha.”<sup>541</sup> Herdeiro, assim, da tradição simbolista, daquela que mais afetou a lírica brasileira (para manter o paradigma proposto por Sérgio Buarque). Outros

---

<sup>539</sup> HOLANDA, 1996a, p. 278.

<sup>540</sup> HOLANDA, 1996a, p. 279.

<sup>541</sup> HOLANDA, 1996a, p. 279.

nomes Sérgio Buarque prefere não citar, e aí não deixa de ser curioso notar como Mário de Andrade fica de fato na sombra. Por outro lado, a eleição de Manuel Bandeira por Sérgio Buarque, desde a primeira hora modernista, é uma forma de lançar luz sobre essas sombras:

Seria bom ampliar o confronto, estendendo-se a outros poetas igualmente expressivos de sua geração, a geração que se manifestou mais ativamente com o “modernismo”. Mas com esses Manuel Bandeira apresenta divergências menos pronunciadas e menos profundas. Em todo caso menos importantes para quem tente caracterizá-lo.<sup>542</sup>

Ronald de Carvalho, ao contrário, seria, sob muitos aspectos, seu antípoda na poesia. A considerar também a polêmica em torno de seus *Estudos brasileiros*, Ronald de Carvalho teria muito pouco de modernista. E como Sérgio Buarque enfim o caracteriza, a Manuel Bandeira, ou melhor, à sua poesia?

Ele é tudo menos um colorista. O mundo visível pode fornecer as imagens de que é feita sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se de modo sempre imprevisito, coordenadas às vezes por uma *obscura faculdade* cujo mecanismo nos escapa. É *escapa talvez ao próprio poeta*. Essa faculdade, resistente a qualquer análise e que constitui um de seus traços mais pessoais, permite-lhe abordar os temas vulgares e até prosaicos de maneira perfeitamente simples, permanecendo em tais casos inconfundível e só aparentemente imitável. É o que explica muitas vezes seu hermetismo, se assim se pode dizer, principalmente quando as imagens que o ferem nos parecem distantes e sem relação possível entre si.<sup>543</sup>

Se se recordar aqui as etapas do “processo de criação” conforme expostos no citado artigo de Gottfried Benn, no Capítulo 4, se perceberá o quanto de coincidência há, principalmente na sugestão de que ao próprio poeta esse processo escapa – como a imagem do navio que atraca no porto sem timoneiro. Por que Sérgio Buarque estaria focalizando a poesia justamente pelos seus processos de criação, e não mais pela questão temática, como fez em seus primeiros escritos? Porque quanto mais se pudesse provar a autenticidade dessa criação, no caso de Manuel Bandeira, mais Sérgio Buarque estaria próximo do que disse Machado de Assis no seu “Instinto de nacionalidade”. Uma literatura – e uma crítica – não se faz sem criação, no sentido forte do termo. Sérgio Buarque percebe (e persegue) isso na poesia de Manuel Bandeira. Isso se evidencia num comentário, aparentemente *en passant*, em que Sérgio Buarque cita um trecho das *Crônicas da província do Brasil*, de Manuel Bandeira:

---

<sup>542</sup> HOLANDA, 1996a, p. 280.

<sup>543</sup> HOLANDA, 1996a, p. 280, destaques meus.

As imagens raramente obedecem em seus poemas a uma *escolha*. As coisas triviais, quotidianas, podem valer mais para ele do que as escolhas vistosas. E isso não por simplismo voluntário, mas certamente pela convicção de que há nelas *mais importância, maior interesse poético*. É essa convicção que ele próprio chegou a sugerir em uma de suas *Crônicas da Província do Brasil* quando criticou, com razão, certa atitude literária de nossos escritores: “Falamos de certas coisas brasileiras como se as estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais quotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais.”<sup>544</sup>

Sérgio Buarque completa dizendo que esse imponderável germe criativo obedece no entanto ao rigor da aplicação no estudo da poesia, da técnica do verso. Quer dizer: Sérgio Buarque enfatiza bem a presença de uma consciência artística, de um rigor, que seria seu outro componente de *originalidade*. E é justamente no aprofundamento dessas questões, num sentido mais analítico, que se concentra a segunda parte do texto, não publicada em jornal e preparada exclusivamente para figurar, junto com a outra, como *Introdução* da poesia e prosa do poeta pela Aguilar, quando então Sérgio Buarque se detém, a partir dessas premissas, na análise mais detida dos poemas de Manuel Bandeira, com um caráter mais ilustrativo.<sup>545</sup>

Na alusão que faz às *Crônicas da província do Brasil*, aparece o contraste, já assinalado na poesia de Ronald de Carvalho, entre a mera exterioridade e o que se torna matéria de *interesse poético*. A ênfase na criação, associada a essa noção de interioridade, assinala as escolhas que o crítico faz em sequência a esse texto sobre a poesia de Manuel Bandeira.

Primeiramente, dedica um escrito a uma *biografia romanceada* do olvidado poeta romântico Paulo Eiró, biografia a que Sérgio Buarque faz várias ressalvas, destacando, no entanto, o poeta que enlouqueceu precocemente, cuja poesia se distinguia “[...] pelas notas de serena e harmoniosa objetividade que singularizam toda a sua obra poética. [...] Ninguém se ressentiu menos do que ele do bovarismo romântico.”<sup>546</sup> Mais uma vez, a nota vai em direção à originalidade, pois Sérgio Buarque tenta mesmo justificar a impessoalidade pela doença. E encerra seu texto citando uma composição de Paulo Eiró que acusa uma nota subjetiva: “A lembrança dessas intermináveis caminhadas está fixada em um poema onde a *tonalidade subjetiva* é mais aparente do que em muitas de suas produções mais características.”<sup>547</sup>

---

<sup>544</sup> HOLANDA, 1996a, p. 281, destaques meus. Trata-se da crônica “Mário de Andrade”. Cf. BANDEIRA, 2009, p. 500.

<sup>545</sup> Cf. HOLANDA, 1996c, p. 399-411.

<sup>546</sup> HOLANDA, 1996a, p. 286. “A vida de Paulo Eiró” [*Diário de Notícias* (RJ), 13 de outubro de 1940].

<sup>547</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 288-289, destaques meus. Segue a primeira estrofe do poema referido: “Sou peregrino – os vestígios / Sem conta do meu bordão / Atrás de mim se apagaram / No livro do coração; / Não guardo memória alguma / Que fora guardar em vão.”

A esse texto segue-se uma apreciação da poesia de Fagundes Varela, a propósito de uma biografia do poeta de autoria de Edgard Cavalheiro, e Sérgio Buarque faz a dada altura uma distinção importante, que diz respeito a suas próprias escolhas, como crítico:

Nada mais ilusório [...] do que considerar o jogo das influências como uma espécie de química literária, em que a ação simples e fortuita de um ou mais escritores possa ter importância cabal. Parece-me evidente, ao contrário, que as influências em literatura nunca se exercem arbitrariamente. Como explicar de outro modo que a do byronismo, com o sentido que veio a adquirir essa palavra, se fizesse sentir tão intensamente sobre certa geração de poetas brasileiros, quase sem tocar Portugal, e que mesmo no Brasil fosse mais sensível em São Paulo do que no Recife, bem cedo conquistado pelas preocupações sociais da poesia hugoana?<sup>548</sup>

Desenha-se aí uma estranha geografia da literatura brasileira, que vai se fazer ouvir com toda a força na oposição que se desenha na década de 1930 entre o romance social, de cunho regionalista, e o romance intimista, ambientado via de regra nos centros urbanos, discussão que alcançou parte do Capítulo 1 deste estudo. Sérgio Buarque não dedicou artigos a Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, embora tenha feito alusão a esses autores *en passant*, quando comentava o romance intimista. No escrito seguinte, que pouco tem a ver com literatura propriamente, “Política e letras”, a reprimenda ao romance social vem logo na abertura do texto:

A predileção pelas existências *truncadas* e *oprimidas* tem sido apontada como traço característico do *moderno romance brasileiro*. Toda a nossa atual prosa de ficção não passa em regra de histórias de malogros. No fundo isso é inevitável pelas próprias circunstâncias em que a obra de arte costuma agir sobre o público. O malogro é esteticamente mais sugestivo, tem maior conteúdo emocional e efeito literário mais seguro que o êxito.<sup>549</sup>

Nada poderia ser tão mal alinhavado quanto a segunda parte do raciocínio, acerca do público. No entanto, a primeira parte procede, e Sérgio Buarque mesmo a justifica:

Em realidade o bem-estar, o sucesso, a doçura de viver, a tranquilidade satisfeita nunca foram materiais de primeira ordem para a criação literária de nenhum país. E não há simples preconceito na recusa dos romancistas (e poetas) em apegar-se a esses materiais com sistemático afã. [...] Nada mais especioso, em realidade, do que procurar nas obras de artes esses conceitos simplistas e ruidosos, essas fórmulas pretensamente saudáveis que podem servir de bandeira para uma boa orientação da sociedade. De resto não nos

---

<sup>548</sup> HOLANDA, 1996a, p. 293. “Fagundes Varela” [Diário de Notícias (RJ), 20 de outubro de 1940].

<sup>549</sup> HOLANDA, 1996a, p. 298, destaques meus. “Política e Letras” [Diário de Notícias (RJ), 17 de novembro de 1940].

faltam razões para desconfiar da excelência de muitas fórmulas semelhantes, mesmo fora do mundo dos romances.<sup>550</sup>

Quase no final do artigo, na verdade um comentário sobre três publicações distintas das áreas de história e sociologia, Sérgio Buarque fornece uma pista do título escolhido para o escrito, “Política e Letras”: “O problema da unidade nacional, o ‘*mistério da unidade brasileira*’ [...] constitui um tema sempre empolgante para o estudioso de nossa história e de nossa vida social.”<sup>551</sup>

Talvez intrigado com esse *mistério*, Sérgio Buarque vai dedicar uma série de escritos em sequência a *histórias de malogros*, mas envolvendo *desastres íntimos*. Primeiramente, o curioso e oportuno “A filosofia de Machado de Assis”, em que analisa com acuidade singular a obra machadiana, ao comentar um estudo de Afrânio Coutinho dedicado ao autor, opõe-lhe reservas explícitas. Sérgio Buarque então brinda o leitor com este achado:

Comparado ao de Pascal, o mundo de Machado de Assis é um mundo sem começo, sem Paraíso. De onde uma insensibilidade incurável a todas as explicações que baseiam no pecado e na queda a ordem em que foram postas as coisas no mundo. Seu amoralismo tem raízes nessa insensibilidade fundamental. A lei moral nasce de uma demagogia caprichosa e insípida, boa para confortar a vaidade humana. Nossos atos não têm um fim determinado e *o espetáculo que oferece a agitação dos homens dá a mesma sensação que dão os discursos de um doido*. De onde também esse fato que, para a interpretação da obra de Machado de Assis, tem suma importância: seu mundo não conhece a tragédia. Ou melhor, nele, o trágico dissolve-se no absurdo e o ridículo tem gosto amargo.<sup>552</sup>

Sem medo de divergir de quem quer que seja – no caso, de um iniciante Afrânio Coutinho – o ensaio é de 1940 – ou de dizer o que pensa, Sérgio Buarque faz uma interpretação de Machado de Assis que certamente não desagradaria, ainda hoje, à crítica especializada do autor. Mais adiante reitera a visada: “Na ideia de um mundo absurdo – não trágico, mas absurdo – somado a esse sentimento de penúria encoberto pela ironia, é que, segundo me parece, devem ser procuradas as origens do *humour* de Machado de Assis.”<sup>553</sup>

E segue então falando do romance: deixa de lado temporariamente a poesia para falar da ficção. “Romance metropolitano” inicia justamente aludindo às duas feições que o romance brasileiro assumiu na década de 30: “O diálogo que ainda perdura entre nossos romancistas regionais, ou assim chamados, e os partidários de uma novela de pura introspecção [...] não

---

<sup>550</sup> HOLANDA, 1996a, p. 298.

<sup>551</sup> HOLANDA, 1996a, p. 303, destaque meu.

<sup>552</sup> HOLANDA, 1996a, p. 308-309, destaques meus. “A filosofia de Machado de Assis” [*Diário de Notícias* (RJ), 22 de dezembro de 1940].

<sup>553</sup> HOLANDA, 1996a, p. 311.

teve forte repercussão este ano. Isso porque 1940 foi sobretudo um ano de poesia.”<sup>554</sup> Não escapa que o argumento sobre o romance é atrelado à poesia. “Notas sobre o romance” é um curioso artigo em que voltam à baila as duas tendências, a regionalista ou social e a intimista ou psicológica:

O considerável prestígio do romance estritamente regional, do romance documento sociológico, do romance que delicia à maneira de uma reportagem de sensação, foi talvez o fato dominante em nossa literatura no último decênio. Não sei se nos achamos em vésperas de assistir a um correspondente descrédito do gênero, mas não me surpreenderia se assim sucedesse. Os dramas e paisagens que nos proporcionam tais romances já servem para satisfazer certo gosto pelo *exótico* e pelo fantástico, no fundo inseparável do prazer que deve oferecer qualquer romance, mas que pode fatigar com a repetição insistente. [...] É um problema inquietante o de saber até que ponto vários desses escritores regionalistas seriam bem-sucedidos se colocados perante assuntos menos sugestivos para a imaginação do leitor, e que exijam mais engenho e arte. Não há dúvidas de que alguns suportariam a prova. Penso em José Lins do Rego, por exemplo. E sobretudo em Graciliano Ramos e Rachel de Queirós.<sup>555</sup>

Juízo direcionado a uma escolha: a uma *tradição* que remonta a Proust, Dostoievski e Machado de Assis, citados no artigo, enquanto Graciliano Ramos é mal lido pelas lentes do regionalismo. Mas a questão final procede, bem como o apelo ao exótico como uma forma de fixar-se na exterioridade. Comparando as anotações de Émile Zola e de Dostoievski, que dariam pistas para a fatura de suas obras, Sérgio Buarque anota:

É fácil perceber que os dois métodos se relacionam fundamentalmente a duas concepções de existência, a duas *filosofias*, que no romance moderno raramente vêm associadas em uma síntese, mas são, ao contrário, responsáveis por duas orientações distintas da literatura de ficção.<sup>556</sup>

No escrito seguinte, “À margem da vida”, Sérgio Buarque fala sobre o romance *O desconhecido* (1940), de Lúcio Cardoso, dedicando uma longa introdução acerca das razões do êxito do romance sociológico, numa panorâmica de âmbito mais geral.<sup>557</sup> Por exemplo, no trecho a seguir:

---

<sup>554</sup> HOLANDA, 1996a, p. 313. “Romance metropolitano” [*Diário de Notícias* (RJ), 29 de dezembro de 1940].

<sup>555</sup> HOLANDA, 1996a, p. 320-321, destaques meus. “Notas sobre o romance” [*Diário de Notícias* (RJ), 16 de fevereiro de 1941].

<sup>556</sup> HOLANDA, 1996a, p. 320.

<sup>557</sup> Cf. HOLANDA, 1996a, p. 322-323. “À margem da vida” [*Diário de Notícias* (RJ), 2 de março de 1941].

[...] o prestígio até hoje atual desse tipo de romance é até certo ponto explicável pela ação de forças características do século: a popularização crescente dos estudos sociais e o interesse cada vez maior pelos problemas da vida coletiva, contrastando com o *individualismo indisciplinado da era romântica*.<sup>558</sup>

Sérgio Buarque argumenta então que uma das mais fecundas alternativas a esse ideal literário (o paradigma *realista*) seria “[...] compensar a ausência ou insignificância do mundo ambiente, tornando cada personagem o centro de seu próprio mundo, de um mundo frequentemente ilógico e irreal se o julgarmos pelos nossos padrões cotidianos.”<sup>559</sup> E que o meio mais praticável para criar *personagens de exceção* seria “[...] a exploração minuciosa dessas regiões profundas da alma onde cada indivíduo, por ínfimo que seja, pode sentir-se singular e único.”<sup>560</sup>

Nada mais expressionista que tal intento e a novela *O desconhecido*, de Lúcio Cardoso. Situando Lúcio Cardoso numa espécie de movimento de reação, ainda que discreto, ao romance *sociológico*, afirma que o mundo que rodeia os personagens de seu romance é como um eco deles: “[...] o autor parece mobilizar seus recursos para estimular no leitor um desses *estados excepcionais* cuja produção parece *função própria da poesia, mais que do romance*.”<sup>561</sup> Sérgio Buarque conclui dizendo que Lúcio Cardoso “[...] não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais.”<sup>562</sup>

No artigo “Um homem dentro do mundo”, Sérgio Buarque fala do esquecido Oswaldo Alves e seu romance *Um homem dentro do mundo* (1940),<sup>563</sup> cuja trama e desfecho prenunciam algo de Clarice Lispector. Esse parece ser um exemplo do intimismo visado por Sérgio Buarque, na medida em que inicia o escrito justamente retomando o artigo anterior, o comentário sobre Lúcio Cardoso, afirmando algo bem curioso:

Aos que o censuram pelo seu irrealismo, ou melhor, pela obstinação com que fecha os olhos à vida quotidiana [...], a esses poderá ele [Lúcio Cardoso] responder que a evasão do quotidiano – o quotidiano que era um território proibido para seu personagem – é em *O desconhecido* apenas mais ostensiva do que na obra de muitos outros autores aparentemente conformados com o mundo e com o século. A verdade é que ele busca refúgio no mistério exatamente como outros se abrigam no pitoresco dos quadros regionais. Nem mais nem menos. A rigor os dois processos equivalem-se e correspondem à vontade de abandonar um mundo que a “civilização” descoloriu, retirando-lhe a

---

<sup>558</sup> HOLANDA, 1996a, p. 322, destaques meus.

<sup>559</sup> HOLANDA, 1996a, p. 322.

<sup>560</sup> HOLANDA, 1996a, p. 323.

<sup>561</sup> HOLANDA, 1996a, p. 324, destaques meus.

<sup>562</sup> HOLANDA, 1996a, p. 326.

<sup>563</sup> HOLANDA, 1996a, p. 327-331. “Um homem dentro do mundo” [*Diário de Notícias* (RJ), 9 de março de 1941].

capacidade de comover fortemente a sensibilidade ou de excitar as imaginações. Bem diverso é o caso desse surpreendente romance que nos manda de Minas Gerais o senhor Oswaldo Alves e sobre o qual eu gostaria de chamar a atenção.<sup>564</sup>

Num argumento bastante sinuoso em que toma a defesa do romance de Lúcio Cardoso, parece que há a busca, por parte de Sérgio Buarque, de uma forma de intimismo que não seja a do delírio, conforme toda a terminologia empregada no escrito dedicado ao romance *O desconhecido*. O pitoresco das paisagens externas equivaleria ao exagero das paisagens internas das personagens de *O desconhecido*, título aliás bastante sugestivo. Às paisagens externas, Sérgio Buarque prefere as interiores, exageradas ou não. No caso de *Um homem dentro do mundo*, sai-se do universo semidelirante de *O desconhecido* para o espectro e os fantasmas da angústia e da solidão de *Um homem dentro do mundo*:

O que julgo importante assinalar [...] é que dentro de nossa literatura nacional – literatura de ficção, bem entendido – poucas vezes se tentou com tanta insistência, com tamanha segurança, a *expressão de certos estados de alma raros e fugitivos* que por sua própria natureza parecem querer escapar à descrição na prosa coerente e discursiva que convém a uma novela. [...] Mas é principalmente a *algumas experiências poéticas* e das mais audaciosas que se pode assimilar com mais justeza a obra do sr. Oswaldo Alves.<sup>565</sup>

A narrativa em questão pretende, segundo o crítico, *exprimir a tragédia de uma alma solitária*,<sup>566</sup> sendo Cristiano, o protagonista, *um solitário nato, solitário por injunções da própria natureza*.<sup>567</sup> Mais importante é a forma com que Sérgio Buarque arremata seu escrito: “E creio que essa obra [*Um homem dentro do mundo*] é das que poderão enriquecer definitivamente nosso patrimônio literário, quando o que nela é hoje apenas ideia confusa ou tendência deliberada se tenha convertido em *sentimento* e em *instinto*.”<sup>568</sup>

O engenho do crítico na fusão entre subjetividade e natureza (*instinto*) é operado de tal forma que faz ecoar a *formação gradual de sentimentos* de seu artigo “Originalidade literária”, e o sentimento íntimo do “instinto de nacionalidade” machadiano. Certamente são escolhas que não se podem negligenciar. Se *Um homem dentro do mundo* não chega a ter metade da importância que Sérgio Buarque nele entrevê, a orientação em direção à abordagem intimista leva Sérgio Buarque a dedicar o escrito seguinte ao fraco romance de

---

<sup>564</sup> HOLANDA, 1996a, p.327-328.

<sup>565</sup> HOLANDA, 1996a, p.328, destaques meus.

<sup>566</sup> HOLANDA, 1996a, p.329.

<sup>567</sup> HOLANDA, 1996a, p.330.

<sup>568</sup> HOLANDA, 1996a, p.331, destaques meus.

Gilberto Amado, *Inocentes e culpados* (1941).<sup>569</sup> Em todos esses textos, Sérgio Buarque discute a questão da oposição entre romance de cunho social e romance psicológico, intimista. O escrito seguinte, já de 1941, dedica-se ao volume de Contos de Ribeiro Couto, *Largo da matriz & outras histórias* (1940):<sup>570</sup> “Em realidade toda construção de tais contos parece calculada com precisão para suscitar uma atmosfera lírica [...]”.<sup>571</sup>

Não é casual que se esteja dando destaque a essa aproximação entre poesia e romance intimista que o crítico faz, na certa por faltar-lhe instrumental teórico mais adequado para analisar uma linhagem romanesca que fugia ao episódio; mas também, seguindo suas próprias pistas, essa aproximação responderia à demanda pelo nacional plasmado na subjetividade. Contrariando todas as expectativas advindas de sua formação, Sérgio Buarque de Holanda não faz análises sociológicas das obras que elege, nem elege obras que possam suscitá-las mais diretamente.

Em um outro escrito de 1941, “A propósito de *Sereia verde*”, dedicado à obra de Diná Silveira de Queiroz, Sérgio Buarque volta ao debate entre literatura intimista e de cunho social.<sup>572</sup> Entre este escrito e o citado anteriormente, há um escrito em homenagem a Antônio de Alcântara Machado, “Cavaquinho e Saxofone”, título de um volume póstumo de crônicas do autor;<sup>573</sup> um escrito dedicado à obra *O missionário*, de Inglês de Souza, que seria menos naturalista que outras obras da mesma quadra e estilo;<sup>574</sup> por fim, um interessante escrito dedicado a Jean Genet, “O beija-flor e o leão”, sobre cuja obra escreve o significativo trecho:

E se pretendêssemos isolar caprichosamente, no caso de Genet, a contribuição puramente literária, não sei como elucidaríamos satisfatoriamente as razões de seu êxito. Esse êxito depende, em parte considerável, do fato de este escritor, com sua carreira notória de criminoso, ter podido viver realmente certos problemas morais dos mais agudos de nossa época e que a outros só foi dado conhecer da arquibancada.<sup>575</sup>

Nota-se um espaçamento maior entre os artigos: era o crítico caminhando já em direção à ausência de seis anos, em que atuaria como bissexto, até retomar novamente as atividades

---

<sup>569</sup> HOLANDA, 1996a, p. 332-339. “Inocentes e culpados” [*Diário de Notícias* (RJ), 23 de março de 1941].

<sup>570</sup> HOLANDA, 1996a, p. 340-343. “Contos” [*Diário de Notícias* (RJ), 30 de março de 1941].

<sup>571</sup> HOLANDA, 1996a, p. 341.

<sup>572</sup> HOLANDA, 1996a, p. 366-369. “A propósito de *Sereia Verde*” [*Diário de Notícias* (RJ), 2 de novembro de 1941].

<sup>573</sup> HOLANDA, 1996a, p. 344-349. “Cavaquinho e saxofone” [*Diário de Notícias* (RJ), 6 de abril de 1941].

<sup>574</sup> HOLANDA, 1996a, p. 350-358. “Inglês de Souza: *O missionário*” [*Revista do Brasil* (SP), maio de 1941].

<sup>575</sup> HOLANDA, 1996a, p. 362. “O beija-flor e o leão” [*Diário de Notícias* (RJ), 28 de agosto de 1941].

regulares como crítico literário em 1948. Cumpre notar, como já se disse, que há textos desta quadra ausentes da compilação feita por Antonio Arnoni Prado, como os dois escritos dedicados à questão da autoria das *Cartas chilenas*, de todo modo um debate nacionalista, como se verá na conclusão deste estudo.

Em todos os casos abordados sob o “marcador” romance ou narrativa, nessa sequência de textos que se segue à avaliação da poesia de Manuel Bandeira, o que pontifica é a predileção pela subjetividade, ou pelas paisagens interiores, e por essa razão esses escritos estão sendo analisados num capítulo dedicado à poesia, pois eles representam, no romance, escolhas e ponderações correlatas àquelas feitas sobre a poesia aqui avançadas. Eles corroboram o que Sérgio Buarque buscou na poesia de Manuel Bandeira, o modo como a subjetividade nela se plasma e a relação disso com a expressão da própria nacionalidade.

Essa relação esteve no cerne do surgimento da Estética como disciplina filosófica cujo objeto é a arte. Terry Eagleton contextualiza seu surgimento nos primórdios da constituição da classe burguesa em território alemão, em meados do século XVIII, na luta política contra o Absolutismo. Visando elementos políticos e sociais subjacentes ao surgimento da disciplina, Eagleton, ao situá-la como discurso sobre o sensível, arrola como pressuposto, em seus diferentes teóricos, a existência de uma comunidade de indivíduos livres capazes de sentirem-se como membros de uma coletividade:

Das profundezas de uma sombria e tardia autocracia feudal, surgia a visão de uma ordem universal de sujeitos livres, iguais e autônomos, obedecendo a nenhuma lei senão a que eles próprios se davam [...] O que está em questão aqui é nada menos que a produção de um tipo inteiramente novo de sujeito humano – um que, como a *obra de arte*, descobre a lei na *profundeza de sua própria identidade livre*, e não em algum poder externo opressor.<sup>576</sup>

No ensaio de Terry Eagleton, o elemento estético decorre, e ao mesmo tempo reflete, a emergência de uma nova ordem social, conhecida de todos, a ordem burguesa – esta requer *um tipo inteiramente novo de ser humano*, e a contrapartida desse novo homem é a própria obra de arte – ambos se fundamentam epistemologicamente no particular, na própria descoberta de uma identidade, um contorno que distingue um particular de outros particulares e da própria totalidade.<sup>577</sup> O que interessa extrair dessa teorização é como uma articulação entre o estético e o ideológico se deu de forma muito similar no pensamento de Sérgio

---

<sup>576</sup> EAGLETON, 1993, p. 21, destaques meus.

<sup>577</sup> São bastante conhecidos os estudos de Michel Foucault acerca da virada epistemológica que foi o surgimento de sujeito moderno, por exemplo, em *As palavras e as coisas*.

Buarque nos anos de 1920 e 1940 – movida por fins diversos, mas tendo por horizonte utópico uma comunidade de indivíduos livres capazes de se irmanarem na construção da nação.

Na altura de 1949, Sérgio Buarque dedica um artigo, intitulado “Mar enxuto”, ao livro de *Poesias* (1948) de Dante Milano, poeta contemporâneo aos modernistas mas que pouco teria recebido de suas propostas inovadoras. Nem por isso Sérgio Buarque deixa de apontar as qualidades de sua poesia. De passagem, note-se que Sérgio Buarque é um dos poucos que se debruçaram sobre a obra de Milano, figurando seu texto “Mar enxuto” como prefácio da 3ª edição do referido livro de *Poesias*. Sobre a obra de Milano Sérgio Buarque afirma:

Nada, nos seus versos, se assemelha profundamente ao que foi escrito entre nós nestes vinte e trinta anos. E nada os aproxima das formas e das receitas cuja sobrevivência justificou a revolução modernista. [...] A verdade é que Dante Milano sempre se conservou rigorosamente à margem de inovações que pouco lhe ofereciam de atraente, a ele que bebeu em fontes antigas e puras. Tradutor admirável de extensas passagens da *Divina comédia*, sua linguagem poética, aprimorada na familiaridade com os italianos do Trezentos e do Quinhentos, com o lirismo camoniano, com as experiências do Simbolismo e do pós-Simbolismo, não tinha certamente o que perder, mas também não tinha o que ganhar, da vizinhança imediata daqueles revolucionários. Em 1922 seria poeta formado e, se não me engano, já autor de algumas peças que compõem o presente volume [*Poesias*].<sup>578</sup>

Mediante um jogo sutil de argumentação, Sérgio Buarque ressalta as qualidades da poesia de Milano. Dentre estas, faz menção à ironia romântica. Sugere que o poeta não cai nas armadilhas convencionais na busca de expressar o inefável: a busca de uma suposta expressão poética não maculada pelos prosaísmos da linguagem – o alvo de sua argumentação são os poetas da “geração de 45”, com a qual dialogou. Trata-se, assim, da possibilidade de apreender um diálogo que Sérgio Buarque então mantinha com seus pares no entendimento do fenômeno poético, críticos e criadores:

Bem pode acontecer alguma vez que a necessidade de manifestar o inefável se faça subitamente presente [...]. Apenas, já que nenhum artifício vocabular dirá aquele inefável, parece inútil e presunçoso recorrer aos meios de que outros se servem abundantemente para garantir um máximo de concentração e intensidade à linguagem poética: conjurar as articulações e transições prosaicas; a “prosa” da poesia; o “platonismo”; a heresia didática; recorrer à imaginação irônica, oposta à ironia romântica; usar largamente de símbolos pessoais ou expressões plurivalentes ou ambíguas.<sup>579</sup>

---

<sup>578</sup> HOLANDA, 1996b, p. 96. “Mar enxuto” [*Diário de Notícias* (RJ), 6 de março de 1949].

<sup>579</sup> HOLANDA, 1996b, p. 97.

A alusão aos *meios de que outros se servem abundantemente* indica, na eleição do crítico, que esses meios não garantem a presença da poesia: conjurar o prosaico, o platonismo, o didatismo não bastaria para dar expressão ao que se convencionou chamar “poesia”. Haveria um algo mais na poesia – um inefável – que escaparia ao receituário corrente: “Como julgar ver expresso, seja diretamente, em formas corpóreas e tangíveis, seja por meio da vã ‘poeira das palavras’, aquilo que pela própria natureza é inacessível ao mundo das aparências?”<sup>580</sup>

Esse escrito permite recompor um arco de leituras críticas que remontam ao movimento modernista. Mais especificamente, o que se busca é apreender uma *trajetória de leitura de poesia* em que o Romantismo assoma como referência crítica e teórica, investigando de que forma Sérgio Buarque, em diferentes fases, instrumentalizou os preceitos da crítica romântica.

Como se sabe, um dos atributos da poesia moderna, inaugurada com o Romantismo, foi a inscrição de uma subjetividade crítica e irônica, no sentido de uma auto-limitação do impulso lírico de criação. Dentro desse novo paradigma estético, o poeta incorpora o crítico, à feição de Baudelaire, e a atividade criadora assume uma inconfundível feição irônica. Na apreciação que faz da poesia de Dante Milano, Sérgio Buarque revela-se um refinado leitor de poesia, exercício que aprimorou na condição de leitor assíduo da poesia moderna, num primeiro momento, e da poesia clássica, confluindo com sua profissão de historiador (vindo a se tornar um dos principais pesquisadores da poesia produzida no Brasil no período colonial). E não é difícil apreender na poesia de Milano, timbrada por forte melancolia, o componente irônico que Sérgio aponta, como no breve poema “Vazio”<sup>581</sup>:

Este céu que leva ao fim de tudo,  
Eternidade vista num momento,  
Olhar imenso de consolo mudo,  
Aparência que lembra o esquecimento...

Há um jogo de contrastes que aponta para algo fugidio, que se deixa captar apenas momentaneamente: “Eternidade vista num momento”. Isso faria do poeta um “náufrago do sonho universal”<sup>582</sup> – conforme imagem de outro de seus versos –, cuja esperança se coloca no infinito: “E põe sua esperança no infinito, / Devastada planície, mar enxuto”.<sup>583</sup> As

---

<sup>580</sup> HOLANDA, 1996b, p. 97.

<sup>581</sup> MILANO, 1948, p. 31.

<sup>582</sup> MILANO, 1948, p. 97.

<sup>583</sup> MILANO, 1948, p. 113.

imagens, os oximoros, constituem a inscrição irônica no poema, que tem na imagem do infinito inalcançável uma de suas mais contundentes expressões.

A ironia romântica consiste no paradoxo da busca e desistência do todo, do absoluto, dimensionando-o na arte. Ocorre uma autolimitação do sujeito cognoscitivo pela sua própria consciência, que admite a dualidade sujeito-objeto como constitutiva de qualquer processo de conhecimento: o sujeito sabe-se limitado, e inscreve nessa limitação o processo de criação, como uma forma de tentar superá-la. Na formulação de Ronaldo de Melo e Souza:

A concepção fichteana do sujeito como dobra que se desdobra em eu-sujeito e eu-objeto ou espectador e ator do mesmo drama gnosiológico perpassa a revolução fundamental a que Friedrich Schlegel submete o conceito de ironia. Schlegel se credencia como principal teórico da ironia romântica, sobretudo porque a define como princípio de construção da poesia moderna em verso ou em prosa. A ironia que se caracteriza como romântica, no sentido do romantismo de Jena, postula o primado teórico da contradição e da inconclusividade do discurso genuinamente poético.<sup>584</sup>

Na ironia romântica, a contradição é consentida. Assim, “mar enxuto”, expressão que Sérgio Buarque extrai de um dos versos de Dante Milano para intitular seu artigo, sugere uma escolha feliz não só por aproximar crítica e criação, mas por indicar, de forma condensada, a inscrição, na poesia de Milano, da ironia romântica. Isso sugere, por outro lado, um crítico bastante atento ao seu instrumental, pois, se alude a um infável de que se ocuparia a poesia, descarta qualquer conotação mística em que poderia incorrer a abordagem. O crítico parece querer resguardar a irredutibilidade da poesia a outros discursos. A poesia de Milano remeteria a uma “esperança de poesia”, cujo alcance equivaleria a “saber reter a sombra que escapa.”<sup>585</sup> Estamos assim nos antípodas de um formulário vinculado a exercícios de texto, que, ao objetivarem demais a análise poética, descaracterizariam o próprio poético. O enunciado, novamente, é dirigido à *nova crítica*:

De nenhum lirismo se pode dizer, melhor do que deste, que corresponde bem à definição célebre: emoção lembrada na tranquilidade. E cabe mais dizer que nesta poesia – e por que não em toda poesia genuína? – a forma se associa estreitamente ao pensamento e há identidade plena entre o que ela é e o que ela diz. Não importa, assim, tentar distinguir os dois momentos, segundo querem alguns doutrinadores modernos, muito agarrados ao que chamam supersticiosamente de “texto”, já que tais momentos não são em realidade separáveis. Dante Milano está longe de ser, como se diria, um poeta de idéias, posto que suas “idéias” não sobrevivem impunemente a qualquer espécie de paráfrase em prosa. Em outras palavras, seu pensamento é de fato sua forma.<sup>586</sup>

---

<sup>584</sup> MELO e SOUZA, 2005, p. 129.

<sup>585</sup> MILANO, 1948, p. 121.

<sup>586</sup> HOLANDA, 1996b, p. 99.

Ou seja: a poesia é algo mais do que aquilo que os discursos da crítica querem fazer dela. Esse algo mais só o poeta pode alcançar, e cabe à crítica comentar, sem buscar disciplinar. Percebe-se aí também certo embate entre crítica e teoria. Se a teoria está inscrita no poema, como não instrumentalizá-la em primeiro plano? No caso da poesia de Dante Milano, esse algo mais se configura no poema como ironia, donde a inseparabilidade entre pensamento e forma.

Ao situar no cenário moderno a poesia de Dante Milano, Sérgio faz menção ao movimento modernista, cuja revolução não teria afetado na essência o fazer poético do autor. Mas foi justamente no contexto do modernismo que Sérgio Buarque se iniciou como crítico literário. O reconhecimento do distanciamento de Milano em relação aos arroubos modernistas é, no presente da enunciação crítica, indício de que o próprio crítico começava a enveredar por caminhos diversos dos que vinha trilhando até então.

## VI. EPÍLOGO: “MISSÃO E PROFISSÃO” – UM CONTRAPONTO À VISADA ROMÂNTICA

No ensaio “Missão e profissão”, publicado em 1948 por ocasião de um novo retorno às atividades regulares de crítica literária,<sup>587</sup> Sérgio Buarque de Holanda faz uma série de observações que são importantes para a apreensão de seu pensamento crítico naquele momento. Primeiramente, uma crítica à cultura como ornamento, retomando um dos argumentos centrais de *Raízes do Brasil*: o ofício das *belas letras* estaria conduzindo a concepções puristas do fazer literário, o que enseja por parte de Sérgio Buarque uma crítica ao *formalismo* da geração de 45. Segundo a ótica que Sérgio Buarque parece discernir entre seus contemporâneos, a profissão do escritor estaria se confundindo com um patriciado: o escritor visto como um ser aureolado, eleito: as supostas qualidades de erudição são tomadas como “uma espécie de padrão superior de humanidade.”<sup>588</sup> Há um questionamento da dita missão dos intelectuais, a que Sérgio Buarque contrapõe a ideia de profissão:

As virtudes que não de representar em grau eminente aqueles privilegiados são as mesmas que se encarnam tradicionalmente nas profissões liberais e em certos empregos públicos: profissões e empregos que não sujam as mãos e não degradam o espírito, por conseguinte se colocam hierarquicamente acima dos ofícios tidos por desprezíveis em uma sociedade oriunda de senhores e escravos.<sup>589</sup>

O crítico mostra que continua a escrever – e entender sua profissão – com o mesmo vigor combativo de antes, apenas contendo o veio polemista por uma maior disciplina da linguagem:

Esta moderna encarnação da doutrina de que o escritor é uma criatura eleita e em tudo excepcional foi, em certo sentido, reforçada pela predição de certos teóricos que imaginam ter encontrado súbita e milagrosamente a chave capaz de abrir a porta de todos os mistérios da existência. Para esses simplificadores, os problemas universais podem ser facilmente resolvidos graças a meia dúzia de fórmulas precisas e de meridiana clareza. Se nem todos os podem ver, é que tiveram os olhos vendados, sem dúvida, por mesquinhos interesses de classe, tornando-se, conscientemente ou não, os servos de algum imperialismo implacável. Se o intelectual tem, com efeito, alguma sagrada missão a cumprir, será esta a de elucidar os que não sabem ver por inocência e denunciar os que não querem ver por conveniência. Para os que assim pensam, todos os escritores não de

---

<sup>587</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1948.

<sup>588</sup> HOLANDA, 1996b, p. 35.

<sup>589</sup> HOLANDA, 1996b, p. 36.

mobilizar-se espontaneamente em benefício de alguma causa, e isso em nome da dignidade profissional. O patriciado converte-se dessa forma em milícia.<sup>590</sup>

Defendendo uma postura mais chã para o trabalho intelectual – que perfaz o crítico – e recusando o excesso de formalismo, afirma que é necessário reconhecer o contrário, isto é, “[...] reconhecer que a atividade literária e cultural tem seu campo particular.”<sup>591</sup> Trata-se adicionalmente de uma concepção renovada do trabalho de crítica literária. O crítico faz um diagnóstico importante do momento então vivido e seus reflexos no âmbito da produção cultural:

No momento atual em que nada concorre para limitar nossas incertezas, faz-se necessário terreno menos instável. E por isso o simples ideal negativista já proporciona poucos encantos [...] Mas justamente o sentido positivo que vai aparentemente empolgando as gerações atuais há de definir-se menos por fins de antemão determinados do que pela maneira de chegar a eles [...] A cega adesão às doutrinas salvadoras, não por convicção profunda, mas pelo empenho em fugir às inseguranças do presente, também é fonte de negações.<sup>592</sup>

Propondo uma revisão do Modernismo, afirma que seu *slogan* foi enganador para quem viu o movimento de fora: “O que agora se impunha não era tanto uma *liberdade de*, como uma *liberdade para*. Quanto a isso não se iludem [...] as figuras mais expressivas do movimento, mas a generalidade deixou de compreender a distinção sutil e, por fim, submeteu-se ao acalanto da palavra mágica.”<sup>593</sup> E reconhece que o momento do Modernismo passou, pedindo o momento presente maior disciplina intelectual, tanto no campo da criação quanto no pensamento em geral, quando afirma a necessidade das disciplinas feitas de inquirição metódica, dentro de uma perspectiva mais científica, no sentido da investigação paciente e deliberada. Mas pergunta-se até que ponto poderiam incorporar-se a elas *os valores próprios da imaginação*, quer dizer, a criação literária. Trata-se, sem dúvida, de uma reflexão nova no pensamento de Sérgio Buarque, certamente decorrente de seu ingresso paulatino na Universidade, onde vislumbra a possibilidade de *uma orientação nova em nossa vida intelectual*:

Comparado ao que era há seis anos, o panorama de nossa atual literatura já parece comportar melhor aquelas disciplinas. [...] Não faltam indícios [...] de que poderá significar o ponto de partida de uma orientação nova em nossa vida intelectual, e tão significativa e fecunda quanto o foi o movimento modernista de 22. Orientação que não

---

<sup>590</sup> HOLANDA, 1996b, p. 36-37.

<sup>591</sup> HOLANDA, 1996b, p. 37.

<sup>592</sup> HOLANDA, 1996b, p. 38-39.

<sup>593</sup> HOLANDA, 1996b, p. 38, destaques do autor.

se limitaria, é verdade, à literatura em sentido estrito, mas procuraria abranger outros setores da atividade espiritual.<sup>594</sup>

E nesse contexto de revisão entra em cena seu interesse pela literatura colonial. No ensaio intitulado "Literatura colonial",<sup>595</sup> um pouco anterior a "Missão e profissão", havia sido formulada uma *crítica a um modo dito positivista de conceber a história literária*, endereçada a Silvio Romero e Ronald de Carvalho, acusando *critérios ideológicos (políticos) de sistematização literária*. Seriam critérios por demais extra literários.

Quanto a isso, é curioso que no artigo imediatamente anterior na compilação de Antônio Arnoni Prado, mas publicado um ano antes, "A França bizantina",<sup>596</sup> o crítico associou muito estreitamente o movimento das ideias, os acontecimentos políticos e a emergência de determinados estilos literários, marcando, assim, uma posição no debate intelectual de então, opondo-se a posições ditas aristocráticas. Sérgio Buarque recorre a elementos políticos na argumentação, e faz uma interessante aproximação entre Barroco e Romantismo, como épocas que teriam suscitado reações classicizantes, como a do pensador comentado, Julien Benda.

Na crítica feita em "Literatura colonial" a certos modos de leitura dos textos anteriores ao Romantismo há uma evidente *perspectiva histórica*: "Restaria saber se a simplificação assim obtida representa efetivamente um lucro do ponto de vista da História"<sup>597</sup> Por seu turno, ocorre uma *crítica ao nacionalismo romântico, em sua leitura projetiva do período colonial*:

E dado que a verificação de sentimentos nativistas em autores que escreveram antes da Independência possa ajudar a compreender a formação de nossa literatura colonial, ainda cabe perguntar se essa mesma verificação não se torna com frequência aleatória, dependente de impressões fortuitas e que oscilam ao sabor das inclinações pessoais de cada um.<sup>598</sup>

Sérgio Buarque é enfático, alertando para o "[...] risco de deformar o passado para subordiná-lo a noções e paixões próprias do presente."<sup>599</sup> Neste aspecto, talvez a ênfase se voltasse para o momento presente, no sentido de certa perspectiva nacionalista. A esse respeito, é interessante a proposta do ensaio "Gosto de sedição", de Thiago Lima Nicodemo,

---

<sup>594</sup> HOLANDA, 1996b, p. 39.

<sup>595</sup> HOLANDA, 1996a, p. 384-389. "Literatura colonial" [*Diário de Notícias* (RJ), 14 de dezembro de 1947].

<sup>596</sup> HOLANDA, 1996a, p. 378-383. "A França bizantina" [*O Estado de São Paulo*, 14 de julho de 1946].

<sup>597</sup> HOLANDA, 1996a, p. 385.

<sup>598</sup> HOLANDA, 1996a, p. 385-386.

<sup>599</sup> HOLANDA, 1996a, p. 386.

em que o autor discute o posicionamento de Sérgio Buarque e Manuel Bandeira, na altura de 1941, num debate acerca da autoria das *Cartas chilenas*, e a conotação político-ideológica que esse debate encerrava. Ou seja, talvez uma situação análoga se verificasse no final da década, acerca de disputas em torno do nacionalismo dos textos coloniais. Sérgio Buarque opõe nativismo e consciência nacional, tornando-se muito interessante o último parágrafo: entre os neoclássicos, não foi o sentimento de diferença, mas de pertença ao mundo ocidental que moveu os debates sobre a busca de autonomia.<sup>600</sup>

Se o texto "Literatura colonial" traz uma forte crítica à perspectiva romântica, ele no entanto mantém pontos de contato com a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Nesta obra, Candido afirma: "Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus".<sup>601</sup> Sem dizer explicitamente que eles já tinham uma consciência nacional, Antonio Candido diz mais ou menos o mesmo. No seu ensaio, Sérgio Buarque fala em consciência nacional como algo tardio, mas pouco expressivo, ao contrário do nativismo. A consciência nacional, nesse sentido:

[...] pode ter surgido [...] nos últimos tempos do período que nos ocupa, entre certos indivíduos de exceção, e seria arriscado presumir que chegou a cristalizar-se em alguma forma de expressão literária. [...] O nativismo que vemos expresso em numerosos episódios de nossa história colonial, este deve ter nascido, ao contrário, já no século da conquista e com o primeiro mazombo.<sup>602</sup>

Ou seja, ao contrário de Antonio Candido, Sérgio Buarque seria mais reticente em suas afirmações acerca do nacionalismo dos árcades. Ele parte de uma perspectiva de subordinação da literatura brasileira em relação à europeia: "Galho da literatura portuguesa, a brasileira da fase colonial não pode ser arbitrariamente separada da moldura que naturalmente lhe corresponde."<sup>603</sup> Já Antonio Candido estende essa noção de "galho" à literatura brasileira árcade e romântica, no prefácio da *Formação*, numa perspectiva de marcada subordinação: "A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem do jardim das Musas."<sup>604</sup> No mesmo prefácio, Candido diz que, uma vez pronto, por volta de

---

<sup>600</sup> HOLANDA, 1996a, p. 389.

<sup>601</sup> CANDIDO, 2006c, p. 28.

<sup>602</sup> HOLANDA, 1996a, p.386-387.

<sup>603</sup> HOLANDA, 1996a, p.387.

<sup>604</sup> CANDIDO, 2006c, p.11.

1951, o rascunho de *Formação* foi lido por Sérgio Buarque de Holanda,<sup>605</sup> o que indica uma afinidade de concepção entre os dois autores.

No ensaio "Plágios e plagiários", de 1920, Sérgio Buarque de Holanda parece colocar em pé de igualdade os textos literários escritos em língua portuguesa, inclusive de autores brasileiros, e aqueles produzidos nas demais línguas europeias. No artigo "Literatura colonial", a ideia de subordinação e dependência se insinua. Enquanto em "Plágios e plagiários" Sérgio Buarque de Holanda não vê hierarquias, em "Literatura jesuítica", por exemplo, há um cuidado filológico na questão da atribuição de obras a Anchieta, o que implica pôr em questão a criação. A esse respeito, vale mencionar duas posições esclarecedoras, posteriores, pertencentes à mesma corrente de pensamento. Uma delas é a de Fernando Novais, no prefácio ao primeiro volume da coleção *História da vida privada no Brasil*, por ele dirigida, onde adverte para a necessidade de:

[...] evitar o anacronismo subjacente a expressões como “Brasil colônia”, “período colonial da história do Brasil” etc. Pois não podemos fazer a história desse período como se os protagonistas que a viveram soubessem que a Colônia iria se constituir, no século XIX, num Estado Nacional.<sup>606</sup>

Sérgio Buarque não chega a tanto no contexto de então, simplesmente porque estava informado pelo paradigma romântico, não obstante todos os cuidados que toma para *não deformar o passado*, como ele mesmo diz no ensaio citado. A outra voz é de Roberto Schwarz:

Este último adjetivo [nacional] é bom para datar a matéria estudada, em que a literatura brasileira está em sentido *histórico*, e não geográfico e anacrônico. Por motivos que merecem análise, nós brasileiros gostamos de nos contrapor aos portugueses, mas não ao legado colonial. Assim, temos o costume de considerar parte direta da nação tudo o que tenha ocorrido no território.<sup>607</sup>

Conforme foi observado anteriormente, na perspectiva de Sérgio Buarque a nacionalidade tinha um caráter substantivo, e portanto não lhe seria possível, então, colocá-la em questão como o fazem Roberto Schwarz e Fernando Novais. No que concerne ao ensaio “Literatura colonial”, seria interessante pensar em que medida a distinção proposta pelo autor entre *nativismo* e *consciência nacional* pode ter servido, antes, a um posicionamento no

---

<sup>605</sup> CANDIDO, 2006c, p. 12.

<sup>606</sup> NOVAES, 1997, p. 17.

<sup>607</sup> SCHWARZ, 1999, p. 49.

debate intelectual de então. Isso é sugerido pelo citado artigo “Gosto de sedição”, em que Tiago Lima Nicodemo procura apreender, a partir de uma reflexão sobre a relação entre história e crítica literária na obra de Sérgio Buarque de Holanda na década de 1940, a interlocução entre Sérgio Buarque e o poeta Manuel Bandeira acerca da autoria das *Cartas chilenas*, no processo de construção de identidade nacional pelo Estado Novo:

[...] o debate sobre as *Cartas Chilenas* continuou como um longo e importante capítulo da historiografia da Inconfidência Mineira. Do mesmo modo, o processo de construção dos heróis da Inconfidência continuou determinando as opiniões sobre os possíveis autores das *Cartas*. Este processo se intensificou cada vez mais em um período que se inicia em finais do século XIX, principalmente durante a República Velha, e vai até a primeira metade do século XX, especialmente durante o período conhecido como Estado Novo. Durante este período, cada vez mais a Inconfidência Mineira e as *Cartas Chilenas* foram sendo revestidas de uma aura de mito fundador da nação.<sup>608</sup>

Sérgio Buarque e Manuel Bandeira teriam entrado no debate no intuito de rever a imagem fantasiosa construída acerca de Tomás Antônio Gonzaga, no sentido da construção romântica de vultos da pátria, dos heróis da *Inconfidência Mineira*, “[...] capítulo fundamental da história comprometida com a construção da identidade nacional.<sup>609</sup> O nacionalismo era uma tendência muito forte então. Trata-se, portanto, de uma nova contenda, mas que também pode ser vista como um desdobramento daquela empreendida na defesa do romance intimista, relacionada, como se viu, à apreciação pelo crítico da poesia de Manuel Bandeira. Por todas as frentes em que se colocava, Sérgio Buarque parecia estar empenhado no delineamento dos contornos da literatura nacional.

Se nos anos de 1920 importava a arte de *expressão nacional* e nos anos de 1940 as escolhas críticas de Sérgio Buarque recaíram sobre autores e obras focados na subjetividade, sem esquecer os embates em torno do formalismo da *nova crítica* (estes já no final da década), o que está em foco aqui é o historiador preocupado com o estudo das fontes, mas imbricado ao crítico literário na medida em que focaliza a história literária, aquela que vem antes do Romantismo, e que passa a interessar-lhe já no início da referida década.

De forma bastante peculiar, Sérgio Buarque de Holanda e Manuel Bandeira estão profundamente irmanados acerca do tipo de literatura que desejam para a nação. Possíveis contradições de Sérgio Buarque no ensaio “Literatura colonial” se pautariam por uma ambivalência de sua posição de crítico literário, informado pela tradição romântica, e de historiador, preocupado com o desvelamento da construção ideológica dos vultos da pátria.

---

<sup>608</sup> NICODEMO, 2004, p. 40.

<sup>609</sup> NICODEMO, 2004, p. 42.

Ou seja, ele tenderia a relativizar a visada romântica que veria nos árcades precursores dos românticos. Caberia ainda pensar se os poemas localistas que figuram na *Antologia de poetas brasileiros da fase colonial* por ele organizada não representariam para o autor antes exemplos de “nativismo”, em vez de uma “consciência nacional”.

Considerando que Sérgio Buarque foi desde o início um crítico afeito ao particular, recusando posições dogmáticas e formalismos excessivos, caberia pensar de que forma seus escritos sobre a literatura colonial, a que dedicou uma parte expressiva de seus estudos, incidem ou não no anacronismo apontado por Fernando Novais. Em *A nação e o paraíso*, João Hernesto Weber afirma:

O ponto nodal da nacionalidade é a criação do Estado nacional. Isto é, seria com a criação do Estado nacional brasileiro, que instituiu a “nação”, que se tornaria possível [...] proceder-se à pesquisa dos indícios, existentes já no passado, dessa nacionalidade [...] é absolutamente gratuito especular-se sobre uma possível “consciência nacional” por parte dos brasileiros, e mais ainda sobre uma concepção que busca teorizar sobre a nacionalidade dos textos literários produzidos por autores nascidos no Brasil, antes da ruptura do pacto [colonial].<sup>610</sup>

Vale recordar um trecho do ensaio “Perspectivas”, de 1925: “Todos os nossos conhecimentos procedem, ao contrário, subordinando o singular ao universal e utilizando-se para esse efeito de um sistema de seleção em que só se tem por essencial o que há de constante em uma dada série de objetos.”<sup>611</sup> Está aí presumida a noção de *nação*, a que se subordinariam os particulares estudados.

---

<sup>610</sup> WEBER, 1997, p. 28

<sup>611</sup> HOLANDA, 1996a, p.216.

## REFERÊNCIAS

### 1. Textos e Fontes de Sérgio Buarque de Holanda:

CATÁLOGO do Fundo Sérgio Buarque de Holanda. Campinas, SP: Siarq, 2002. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/siarq/pesquisa/guia/catalogo\\_sbh\\_publicacao.pdf](http://www.unicamp.br/siarq/pesquisa/guia/catalogo_sbh_publicacao.pdf)>. Acesso em: 23 ago. 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Homeopathias. *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano XV, nº 41, 8 de out. de 1921. Siarq/Unicamp - Acervo Sérgio Buarque de Holanda - Série Produção Intelectual / Subsérie Atividades Jornalísticas (Pi 20 P12).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Missão e profissão. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4ª seção, 22 de agosto de 1948, p. 1. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A um leitor escandalizado. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4ª seção, 13 de fevereiro de 1949, p.1, cols. 4 e 5. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Em torno da “Semana”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2ª seção, 17 de fevereiro de 1952a, p. 4. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Depois da Semana. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2ª seção, 24 de fevereiro de 1952b, p. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Depois da Semana – II. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2ª seção, 2 de março de 1952c, p. 3 e 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Trajetória de uma poesia. In: \_\_\_\_\_. *Cobra de vidro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 29-44.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 7-35.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Um escândalo que jamais se repetirá. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de fevereiro de 1982, Ilustrada, p. 47.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Entrevista com Sérgio Buarque de Holanda. In: LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e modernismo*: revista trimestral. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 171-180. Entrevista concedida a Maria Célia Leonel.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Uma entrevista. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, p. 102-109, 1987. Entrevista concedida a Richard Graham.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Tristão de Athayde. In: \_\_\_\_\_. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização e introdução Francisco de Assis Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 111-115.

HOLANDA, Sérgio Buarque de; MORAES, neto, Prudente de. Ideias de hoje. “Modernismo não é escola: é um estado de espírito”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Org. e intr. Francisco de Assis Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 70-74. Entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã* (RJ).

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. Estudos de crítica literária I, 1920-1947. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. Estudos de crítica literária II, 1948-1959. Organização, introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Modernismo, tradicionalismo, regionalismo. In: SENNA, Homero. *República das letras: 20 entrevistas com escritores*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996c, p. 109-119. Entrevista concedida a Homero Senna.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Literatura nova de São Paulo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 145-147.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *...Il faut des barbares*. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 37-39.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. São Paulo. In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 137-139.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Encontros*. Org. Renato Martins. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Carta a Raul Lima*. Arquivo Raul Lima - Pasta Sérgio Buarque de Holanda - AMLB/FCRB.

HORCH, Rosemarie Érika. Bibliografia de Sérgio Buarque de Holanda. In: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Arquivo do Estado; Instituto de Estudos Brasileiros, 1988, p. 119-156.

2. Textos sobre Sérgio Buarque de Holanda:

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Singularidade e multiplicidade de Sérgio. . *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, p. 86-87, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

ATHAYDE, Tristão de. No limiar dos cruzamentos. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, p. 118-121, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

AVELINO FILHO, George. As raízes de “*Raízes do Brasil*”. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, p. 33-41, set. 1987.

BANDEIRA, Manuel. Sérgio, anticafajeste. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, p. 90-91, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

BARBOSA, Francisco de Assis. Verdes anos de Sérgio Buarque de Holanda: ensaio sobre sua formação intelectual até *Raízes do Brasil*. In: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado: Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1988, p. 27-54.

BARBOSA, Francisco de Assis. Introdução. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização e introdução por Francisco de Assis Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 11-35.

BRAGA, Rubem. O Dr. Progresso acendeu um cigarro na Lua. In: \_\_\_\_\_. *Recado de primavera*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 154-157.

CAMILO, Vagner. O aerólito e o zelo dos neófitos: Sérgio Buarque, crítico de poesia. *Revista USP*, São Paulo, n. 80, fev. 2009. Disponível em: <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-99892009000100013&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892009000100013&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 15 dez. 2010.

CAMPOS, Haroldo. Da crítica antecipadora: evocação de Sérgio Buarque de Holanda. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 289-298.

CANDIDO, Antonio. Amizade com Sérgio. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 6, p.132-133, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

CANDIDO, Antonio. Sérgio, o radical. In: *Sérgio Buarque de Holanda: vida e obra*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Arquivo do Estado: Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1988, p. 63-65.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Organização e introdução por Francisco de Assis Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 119-129.

CANDIDO, Antonio. A visão política de Sérgio Buarque de Holanda. In: \_\_\_\_ (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 81-88.

CANDIDO, Antonio. Um trabalhador intelectual. *Jornal da USP*, São Paulo, ano XV, n. 601, 17-33 jun. 2002. Disponível em: <[www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp601/pag12.htm](http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp601/pag12.htm)>. Acesso em: 10 jun. 2008.

CANDIDO, Antonio. Conto de duas cidades. In: CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *Perfis buarqueanos: ensaios sobre Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina: IMESP, 2005, p.9-16.

CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. *Raízes do Brasil, 1936: tradição, cultura e vida*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

CARVALHO, Marcus Vinicius Corrêa. *Outros lados: Sérgio Buarque de Holanda, crítica literária, história e política (1920-1940)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

CHAVES, Ernani. *Raízes do Brasil e Nietzsche*. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, n. 37, p. 52-55, ago. 2000.

CHAVES, Ernani. O historicismo de Nietzsche, segundo Sérgio Buarque de Holanda. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 397-412.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Pequena biografia de Sérgio Buarque de Holanda. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 6, p. 6-7, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

EUGÊNIO, João Kennedy. Um horizonte de autenticidade. Sérgio Buarque de Holanda: monarquista, modernista, romântica (1920-1935). In:\_\_\_\_. MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy. *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: EdUerj, 2008, p.425-459.

EULÁLIO, Alexandre. Antes de tudo um escritor. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, p. 134-141, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

IGLÉSIAS, Francisco *et al.* *Sérgio Buarque de Holanda*. 3. Colóquio da UERJ. Rio de Janeiro. Imago Ed., 1992.

MILLIET, Sérgio. À margem da obra de Sérgio Buarque de Holanda. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 6, p. 96-99, 1987. (Número especial dedicado a Sérgio Buarque de Holanda)

MONTEIRO, Pedro Meira. *A queda do aventureiro: aventura, cordialidade e os novos tempos em Raízes do Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

MONTEIRO, Pedro Meira. Sergio Buarque de Holanda e as palavras: uma polêmica. São Paulo, *Lua Nova*, n. 48, p. 145-159, 1999.

NICODEMO, Thiago Lima. Gosto de sedição: Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e a autoria das *Cartas chilenas*. *Revista de História*, São Paulo, n. 151, p. 29-51, 2. sem. 2004.

NICODEMO, Thiago Lima. *Urdidura do vivido: Visão do paraíso e a obra de Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1950*. São Paulo: Edusp, 2008.

NOVAIS, Fernando. Comentário à comunicação de Antonio Candido. In: IGLÉSIAS, Francisco *et al.* *Sérgio Buarque de Holanda: 3. Colóquio da UERJ*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 105-109.

PÉCORA, Alcir. A importância de ser prudente. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 23-27.

PRADO, *Raízes do Brasil e o modernismo*. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 71-80.

ROCHA, João Cezar de Castro. O exílio como eixo: bem-sucedidos ou desterrados. Ou: por uma edição crítica de *Raízes do Brasil*. In: \_\_\_\_\_. *O exílio do homem cordial: ensaios e revisões*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2004.

HOLANDA, Maria Amélia de. Apontamentos para a cronologia de Sérgio Buarque de Holanda. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Edição comemorativa 70 anos. Org. Ricardo Benzaquem de Araújo e Lília Moritz Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 421-446.

IGLÉSIAS, Francisco *et al.* *Sérgio Buarque de Holanda. 3. Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro. Imago Ed., 1992.

IGLÉSIAS, Francisco. Sergio Buarque de Holanda, historiador. In: \_\_\_\_\_. *História e literatura: ensaios para uma história das ideias no Brasil*. Org. João Antonio de Paula. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 117-167.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cartografias do tempo: palimpsestos na escrita da História. In: \_\_\_\_ (Org.). *Um historiador nas fronteiras: o Brasil de Sérgio Buarque de Holanda*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 17-79.

VECHI, Roberto. A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento do tempo dentro e fora do cânone modernista. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001, p. 457-469.

WEGNER, Robert. *A conquista do Oeste: a fronteira na obra de Sérgio Buarque de Holanda*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

WEGNER, Robert. Modéstia, perseverança e boemia: Sérgio Buarque de Holanda na Universidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 149, p. 43-54, abr./jun. 2002.

WEGNER, Robert. Latas de leite em pó e garrafas de uísque: um modernista na universidade. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 481-501.

WHELING, Arno. Notas sobre a questão hermenêutica em Sérgio Buarque de Holanda. In: MONTEIRO, Pedro Meira; EUGÊNIO, João Kennedy (Orgs.). *Sérgio Buarque de Holanda: perspectivas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008, p. 387-396.

### 3. Bibliografia geral

ABREU, Alzira Alves. As mudanças na imprensa brasileira: 1950-1970. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 467-480.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto*. 1924/36. Organização Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002, p. 253-280.

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. Org., introdução e notas Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 2001.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Carta sobre a literatura brasílica. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v. 1. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 23-42.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v. 1. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 489-497.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica*. v. 2. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 68-73.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: \_\_\_\_\_. *O cacto e as ruínas*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 7-89.

ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962, p. 11-19.

ASSIS, Machado de. Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962, p. 129-149.

BENN, Gottfried. Problemas da lírica. Trad. Fábio Weitraub. Rio de Janeiro, *Cadernos Rioarte*, Ano I, n.3, p.4-11, 1985. Texto disponível para download no seguinte endereço: <<https://letrasusdownload.wordpress.com/2010/11/04/texto-problemas-da-lirica/>>.

BUENO, Luis. Guimarães, Clarice e antes. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 249-259, 2001.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_ (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 7-22.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: \_\_\_\_ (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1999, p. 7-48.

BOSI, Alfredo. As letras na primeira república. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *O Brasil republicano: sociedade e instituições (1889-1930)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 319-347. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 3, v. 9)

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 75-111.

BOUDON, Raymond. Ação. In: \_\_\_\_ (Dir.). *Tratado de sociologia*. Trad. Teresa Curvelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 27-63.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. O crítico impressionista. In: \_\_\_\_\_. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979, p. 61-81.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRUNEL, P. et. al. *A crítica literária*. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CANDIDO, Antonio. Nos limites do possível. *Veja*, São Paulo, n. 371, p. 3-6, 15 out. 1975. Entrevista concedida a João Marcos Coelho.

CANDIDO, Antonio. Plataforma da nova geração. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 237-250.

CANDIDO, Antonio. Um impressionismo válido. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 45-50.

CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira*. 3.ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a, p. 87-93.

CANDIDO, Antonio. Crítica e memória. In: \_\_\_\_\_. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b, p. 33-42.

CANDIDO, Antonio. O ato crítico. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a, p. 147-165.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a, p. 27-46.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b, p. 117-145.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 1750-1880*. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006c.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4.ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006d.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao realismo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. Brasil 1870-1914: a força da tradição. In: \_\_\_\_\_. *Pontos e bordados*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p. 107-129.

CEIA, Carlos. Crítica impressionista. In: \_\_\_\_ (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 173-218.

CROCE, Benedetto. A “literatura comparada”. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Trad. Sônia Baleotti. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 60-64.

COUTINHO, Afrânio. *Correntes cruzadas*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1953.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Becca, 1999.

DANTAS, Vinicius. Direções. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 15-30.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Hermenêutica e narrativa. In: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. XI-XXIII.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Os contrabandistas do pensamento - impasses da crítica literária brasileira no final do século XIX. *Revista Letras*, Curitiba, n. 55, p. 29-54, jan./jun. 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Tradução Marise M. Curione; tradução dos poemas Dora F. da Silva. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 1991.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução de António Fernandes Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagem, 1992, p. 29-87.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 165-172.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: SENAC Editora, 2006.

GEIGER, Amir. A conversão contramoderna de Alceu Amoroso Lima. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 39-71, 2005.

GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante: elementos melancólicos em Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina*. O barroco e o pensamento sobre letras e artes no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. Poesia e Pré-Modernismo. In: CARVALHO, José Murilo *et al.* *Sobre o Pré-Modernismo*. Rio de Janeiro: FCRB, 1988, p. 49-61.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. 1 CD-ROM.

- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo Branco. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 1999.
- LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 53-77.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LIEPENIENS, Wolf. *As três culturas*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.
- LIMA, Alceu Amoroso. Adeus à disponibilidade (Carta a Sérgio Buarque de Holanda). In: \_\_\_\_\_. *Adeus à disponibilidade e outros adeuses*. Rio de Janeiro: Agir, 1969, p. 15-20.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ/UCAM, 1999.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.) *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura. São Paulo: LR Editores, 1983, p. 103-161.
- LUCAS, Fábio. *O poliedro da crítica*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.
- MELO e SOUZA, Ronaldes de. Fichte e as questões da arte: a filosofia de Fichte e a poesia moderna. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). *A arte em questão: questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 126-157.
- MELO NETO, João Cabral. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MORAES, neto, Prudente. Mário de Andrade – *A escrava que não é Isaura* – São Paulo, 1925. *Estética*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 309-319, 1974. Ed. fac-similada.
- MORAES, neto, Prudente. Entrevista com Prudente de Moraes, neto. In: LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Estética e modernismo: revista trimestral*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 180-189. Entrevista concedida a Maria Célia Leonel.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada. História, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

NOBRE, Renarde Freire. *Perspectivas da razão: Nietzsche, Weber e o conhecimento*. Belo Horizonte: Argumentum Editora, 2004.

NOVAIS, Fernando A. Condições da privacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Melo (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 13-39. (História da vida privada no Brasil, I)

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 51-79.

OLIVEIRA, Francisco de. Intelectuais, conhecimento e espaço público. In: MORAES, Denis (Org.). *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 55-67.

PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 64-80.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa, Edições 70, 2006.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução, organização e notas Oscar Mendes, com a colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

REIS, Vera Lúcia dos. *O perfeito escriba: política e letras em Alceu Amoroso Lima*. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 261-274.

SILVA, Maurício. *A Héliade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca*. São Paulo: EdUSP, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: BORNHEIM, Gerd *et al.* *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1987, p. 111-145.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, crítica e crítica como arte. Acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. São Paulo, *Discurso*, n. 20, p. 115-136, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. A crítica literária no jornal. In: \_\_\_\_\_. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SOUZA, Nabil Araújo de. Do conhecimento literário: ensaio de epistemologia interna dos estudos literários (crítica e poética). Dissertação (Mestrado em Estudos Literários: Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Literatura. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 20 out. 2010.

SUSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: \_\_\_\_\_. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SUSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. *O Globo*, 24 abr. 2010. Disponível em: <[oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp](http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp)>. Acesso em: 12 mai. 2010.

TEIXEIRA, Ivan. Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. *Revista USP*, São Paulo, n. 57, p. 138-159, mar./mai. 2003.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

TERRA, Ricardo Ribeiro. Kant – juízo estético e reflexão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 113-126.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2007.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*, vol. III: a transição. São Paulo: Herder/USP, 1971.

WINOCK, Michel. *O século dos intelectuais*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2000.

ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 97-132.

#### 4. Obras:

- ALVES, Oswaldo. *Um homem dentro do mundo*. 2. ed. São Paulo: Global, 1985.
- AMADO, Gilberto. *Inocentes e culpados*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Volume único. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BUENO, Alexei (Org.). *Roteiro da poesia brasileira: Pré-modernismo*. São Paulo: Global, 2007.
- CARDOSO, Lúcio. *O desconhecido e mãos vazias: novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- COUTO, Ribeiro. *Melhores contos*. Seleção Alberto Venâncio Filho. São Paulo: Global, 2002.
- COUTO, Ribeiro. *Melhores poemas*. Seleção José Almino. São Paulo: Global, 2002.
- COUTO, Ribeiro. *A cidade do vício e da graça*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Contos reunidos*. Organização Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Pathé-Baby*. Belo Horizonte: Garnier, 2002. Edição fac-similar.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Contos reunidos*. São Paulo: Ática, 2002.
- MARTINS, Luís. *Noturno da Lapa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MILANO, Dante. *Poesias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Sabiá; INL, 1948.
- RICIERI, Francine (Org.). *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007.
- QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.