

4.

Tensões Modernistas

No terceiro e último capítulo desta tese, focaremos o nosso interesse nas diferentes contribuições dadas por Alceu Amoroso Lima à tumultuada História do Modernismo brasileiro. Para muitos analistas e historiadores da nossa literatura, Alceu foi o principal crítico literário modernista. Outros, talvez querendo fazer justiça, afirmam que dois nomes foram (e continuam sendo) insuperáveis para se compreender este movimento tão complexo das nossas letras: Alceu e Mário de Andrade.

Sem querer fazer qualquer tipo de polaridade ideológica e estilística entre os dois intelectuais, não é nada interessante analisar e mapear este movimento cultural de mil faces elegendo apenas uma vertente – amorosiana ou marioandradiana. Ambos se divergem em muitos momentos, porém complementam a nossa pesquisa com as diversas diferenças e semelhanças no proceder crítico e artístico. Por isso, ao longo deste capítulo, falaremos muito de Amoroso Lima e sua obra, mas também mostraremos as inúmeras vozes dissonantes e contrárias aos seus postulados teóricos, especialmente Mário de Andrade.

4.1.

Entre Brigas e Conferências

Como já falamos, Alceu começou sua atividade crítico-intelectual em 1919, portanto, três anos antes da efervescência futurista ter explodido em São Paulo, cujo epicentro foi a Semana de Arte Moderna em 1922. Entretanto, Amoroso Lima deve ser situado num outro contexto sociocultural: o Rio de Janeiro no final da sua *Belle Époque*. É lá que encontramos o jovem Alceu recém saído do seu período de formação acadêmica, ávido em participar dos debates e embates ideológicos que fervilhavam na imprensa da antiga capital republicana. Voltando alguns anos, temos Alceu lembrando dos primeiros momentos do século XX:

Com 1902, abertura do século, surge a vontade de renovação, embora mais tarde se vá verificar que esse século se iniciara sob a influência do século anterior. As palavras euforia, alegria, satisfação, otimismo vão dominar esse período. Euforia traduzida pelo novo século, pela consolidação da República, das finanças públicas, do progresso material do Brasil, tão bem representado pela frase que se fez famosa na época: “O Rio civiliza-se”. [...] Os últimos anos de 1910 e 1914 representaram o fim da doçura de viver, da felicidade da vida. Daí a não existência de um sentimento de geração¹ que só vai surgir vagamente a partir de 1914, definido por uma palavra que seria o grande divisor de águas, a palavra que marcaria a segunda fase da nossa geração, a palavra *inquietação*, que hoje se transformou em *angústia*, com a qual se exprime todo um novo conceito de vida. (Lima, 1973, p.60)

Toda transição de século, de milênio, enfim, término e início de novas eras provocam um duplo e paradoxal sentimento: a vontade de fazer algo novo e a insegurança de se viabilizar o mesmo. A força do novo é sempre perceptível nas diferentes manifestações sociais e artísticas, onde o desejo de abandono dos antigos modelos sempre prevalece. Foi assim na Literatura Brasileira, muitos queriam renovar, mas sem saber direito como e tampouco por onde se deveria começar. Em outros textos, Alceu afirma que houve uma vulgarização do termo “modernista”, este virou justificativa, graça e pecado de várias manifestações literárias que, de modernistas, tinham pouco ou praticamente nada.

¹ A respeito desta questão das gerações, Alceu afirma nas suas *Memórias Improvisadas*: “O meu conceito de geração é o mesmo de Francisco Ayala, quando o define como uma comunidade de espírito, de sensibilidade, de atitudes, de preocupações, de problemas, de traços estilísticos gerais – sem prejuízo do estilo particular e demais notas da personalidade individual de cada um dos seus membros”. (Lima, 1973, p.69)

A outra força igualmente forte diz respeito à insegurança, ou mesmo ao medo de se pensar e fazer o novo acontecer. Tal fato fica mais sintomático quando se trata do Modernismo, estilo que desde os seus primeiros passos no Brasil foi marcado por inúmeros sectarismos e blocos ideológicos, cada um reivindicando a sua razão ou demonstrando os seus medos expressionais e estéticos. Um excelente exemplo de tal fato se deu com a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Segundo os seus biógrafos, a pintora nunca mais foi a mesma após esta experiência artisticamente traumática.

Todavia, a euforia típica da *Belle Époque* cedeu lugar ao ceticismo percebido durante e após a Primeira Guerra. A intelectualidade caiu em si e percebeu que o mundo estava se unindo, pela primeira vez, para se autodestruir. Tal fato não passou despercebido pelas classes pensantes daquele momento, que trataram de expressá-lo das mais diferentes formas; a principal delas, como afirmou o próprio Alceu, foi a inquietude.

Tal sentimento é perigoso, provoca diferentes rupturas com as verdades previamente observadas e defendidas. A inquietude leva o ser à fragmentação dos argumentos, das opiniões, das ideologias, criando fissuras e deslocando a visão de mundo da pessoa para os sintomáticos entre-lugares comportamentais. É uma fatigante busca pela completude do espírito, na qual percebemos os efeitos das boas e más experimentações. A angústia é simplesmente uma consequência natural desta ebulição espiritual e existencial.

Desta forma, Alceu deu os seus primeiros passos rumo à idéia de modernidade estético-literária, isto é, teve as primeiras demonstrações acerca da natureza do movimento, como ele mesmo lembra:

Foi através de Graça Aranha e de Ronald de Carvalho que se operou a minha aproximação com o Modernismo, embora de um modo independente e à distância, pois nunca frequentei meios literários. [...] O Modernismo ia representar uma ruptura com a literatura anterior. Em primeiro lugar um insurreição dos jovens, da nova geração contra o domínio dos velhos, daquilo que chamo de a gerontocracia literária. Era a época em que dominavam os valores consagrados. Em seguida ia ser um movimento de consciência de uma nova geração contra a inexistência de geração dominante nos primeiros vinte anos do século. (Lima, 1973, p.68)

Em várias entrevistas Alceu reiterou o fato de que era independente em relação aos meios literários, mantendo-se à distância dos mesmos. Tal afirmativa é um tanto duvidosa e até mesmo paradoxal, pois como já vimos nos capítulos anteriores, o meio intelectual católico era um grupo em si, com suas dinâmicas e formas de sobrevivência

artística e até editorial. Que o diga o arsenal gráfico das editoras e livrarias católicas, já comuns nesta época, bem como a longuíssima trajetória da revista *A Ordem*, que atravessou décadas e era publicada pelo Centro Dom Vital. Isto era participar de “capelas”, como ele mesmo costumava afirmar.

Quanto ao grupo da revista *Festa*, é verdade que Alceu nunca fez parte dos seus conselhos diretor e editorial, mas tal fato não o impediu de participar e atuar através de vários artigos e resenhas publicados naquele órgão, todos em conformidade com a proposta estética e ideológica da revista. É tão certo afirmar que Alceu tinha os seus meios de convívio, que ele próprio afirmou que preferia um “Modernismo espiritual”:

Pouco antes de 1924 eu estava interessado em encontrar na revolução modernista uma marca de espiritualidade. Havia um grupo, como já lembrei, de que faziam parte Cecília Meireles, Tasso da Silveira, Andrade Murici, Barreto Filho e outros, a que chamei de espiritualista. [...] Com o Modernismo coincidiram as minhas inquietações de ordem espiritual. Ao retornar ao Brasil, depois de demorada permanência em Paris, vinha imbuído das idéias de Bérghson, do seu espiritualismo evolucionista, de seu vitalismo criador... Daí procurar no Modernismo alguma coisa que correspondesse a essas minhas novas tendências. Certa vez cheguei a escrever qualquer coisa nesse sentido, falando de *dimensão mística*. Indo a São Paulo encontrei-me com Mário de Andrade, em sua casa, presente Antônio de Alcântara Machado. Mário, com quem sempre mantive muito boas relações, interpelou-me: “O que é que você entende por dimensão mística?” Já por essa época ele havia abandonado o catolicismo. (Lima, 1973, p.144)

Por aí percebemos a decisiva tomada de rumo por parte de Alceu. Mesmo afirmando não ter participado de grupo algum, fica claro a inserção do crítico nesta dimensão modernista classificada por ele mesmo como espiritualista. Verdade seja dita, Alceu nunca alimentou desentendimentos com quaisquer agrupamentos de escritores ou pensadores. Ao contrário de um Oswald de Andrade, Amoroso Lima nunca deu muita importância, nunca levou muito a sério as brigas e fofocas do meio literário brasileiro. Neste sentido, ele de fato sempre se manteve à distância, nunca comprou briga de ninguém por causa de direcionamentos literários, nunca deixou de falar com um ou outro por conta das opiniões estéticas e ideológicas divergentes.

As únicas brigas de Alceu foram por conta de opiniões religiosas, como aquelas quando foi reitor da Universidade do Distrito Federal, no sentido de demitir professores que contrariassem os principais aspectos da doutrina católica. Ou então seu eterno desentendimento com Gustavo Corção, um dos principais representantes do Catolicismo ultraconservador, co-fundador com Plínio de Oliveira da TFP (Tradição, Família e Propriedade), entidade da extrema direita católica. As brigas com Corção se

intensificaram na medida em que Alceu se afastava daquela proposta de Catolicismo conservador à qual ele se converteu, adquirindo uma postural reconhecidamente liberal em relação à política e à religião.

Alceu teve diferentes relações dentro do Modernismo brasileiro, manteve contato com os ideólogos e representantes de cada corrente, procurando ouvir e conhecer um pouco de cada. Certamente, isto fazia parte do seu programa enquanto crítico literário, já que ele constantemente afirmava que o crítico deveria conhecer bem o objeto antes de analisá-lo. Tal fato pode ser demonstrado pela amizade mantida com os chamados primitivistas ou antropófagos, ideologicamente opostos ao que Alceu defendia enquanto Modernismo. No trecho a seguir, podemos sentir este clima em relação a dois importantes nomes:

Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto, fundadores da revista *Estética*, foram as figuras dominantes do Modernismo no Rio. Manuel Bandeira, apesar de pernambucano e carioca de adoção, na realidade não se filiou a qualquer desses grupos. Bandeira foi, como o disse Mário de Andrade, São João Batista do Modernismo, e por isso mesmo solitário, como Agripino Grieco na crítica. (Lima, 1973, p.70)

Primeiramente, surgem as figuras de Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto (cognominado por Mário de Andrade como Prudentinho ou Prudentico) e Manuel Bandeira. Três importantes figuras que estiveram distantes ideologicamente do grupo espiritualista, que tinha maior prestígio na Capital Federal. Na verdade, esses três foram importantes como espécie de “ponte” de contato entre Rio e São Paulo.

Prudente de Moraes Neto soube usar do prestígio de ser neto do ex-presidente da República, tinha contatos poderosos nos meios aristocráticos cariocas, e assim fazia circular as idéias futuristas que vinham de São Paulo. Manteve um extenso contato epistolar com Mário de Andrade, sempre comungando das mesmas propostas quanto à literatura, principalmente poesia. Com Manuel Bandeira, foi jurado várias vezes dos Salões de Arte promovidos pela Escola Nacional de Belas Artes.

Foi por causa de Sérgio Buarque de Hollanda que *Klaxon* foi bem divulgada e vendida no Rio de Janeiro. Sérgio fazia inúmeras peregrinações pelas livrarias ou mesmo apresentando a revista “boca a boca”, inclusive, numa de suas passagens pelo Largo da Carioca, encontrou Lima Barreto completamente bêbado e caído num dos bancos da praça, foi Sérgio quem levou Lima ao hospital para a sua derradeira internação.

Em 1929, Alceu escreveu a Sérgio uma extensa carta que ficou conhecida como “Adeus à Disponibilidade”. Nela, Amoroso Lima comentou acerca de um artigo crítico escrito por Sérgio a respeito da primeira edição dos *Estudos*, livro no qual Alceu compilou os artigos de Crítica Literária por ele escritos para *O Jornal*, entre 1919 e 1920. Esta carta foi publicada e ficou conhecida como uma espécie de separação, de fissura entre os dois Alceus – o agnóstico e o católico militante. O trecho a seguir demonstra bem essa situação:

Seu espírito, tão penetrante nos entretons do ser, não estará como todo o mundo moderno, impregnado em excesso de cartesianismo e de kantismo? Você aceita, como dogma da realidade, como forma da verdade, o que foi de início, em Descartes, um processo de pesquisa e só mais tarde se converteu em dissociação fundamental, que Kant levou, depois, a suas conseqüências lógicas e o mundo moderno a suas conseqüências absurdas. Descartes, Kant e em geral toda a filosofia moderna fundaram sobre o homem o que o bom senso nos leva a fundar em princípios impessoais e ultra-humanos. Toda a evolução do pensamento moderno, desde o século XVII, se tem feito no sentido de antropomorfizar o universo, reduzir a verdade ao nosso espírito (pois o ceticismo moderno, que invadiu todos os terrenos, inclusive o da ciência, não é mais que o individualismo absoluto). (Lima, 2001, 171)

De certa forma, Alceu nesta epístola antecede todo o seu programa intelectual pós-conversão (foi escrita em 1929). Salienta que Sérgio sofre dos males da sua geração: o indiferentismo religioso, o agnosticismo e a excessiva crença em valores efêmeros, principalmente o “filosofismo cego”, para usar uma expressão muito querida do guru Jackson de Figueiredo. Alceu tocou num espinho filosófico-teológico sempre recorrente àquela geração: “reduzir a verdade ao nosso espírito”.

Para a Doutrina Católica, nesta antropomorfização do universo, o Homem moderno tinha a tendência de reduzir seus valores ao campo puramente palpável e visível das experiências negando, desta maneira, qualquer possibilidade de metafísica, de busca de valores transcendentais e sensíveis. Por isso ele prefere as *verdades* pela *Verdade*, o efêmero pelo Eterno, a parte pelo Todo e todas as demais maiúsculas que simbolizassem o Divino, como ele afirmou num outro momento da mesma missiva:

O necessário, porém, creio eu, é compreender que o mal é esperar por algum sistema. O erro é pensar que a realidade se prende em qualquer sistema humano apenas, ou em qualquer ausência sistemática de um sistema qualquer. [...] As novas gerações adoram o vir-a-ser, quando eu creio que deve existir uma opção necessária pelo ser. Adoram as coisas no tempo, quando sustento o dever de não nos deixarmos vencer pelo tempo. Optam pela subordinação do indivíduo à massa, quando vejo a necessidade de salvar o indivíduo. (Lima, 2001, p.170)

Ou seja, o erro humano é acreditar em qualquer coisa criada pelo próprio Homem. É um postulado da Igreja, e por conseguinte do próprio Alceu, que a condição humana é atravessada na sua essência pela experiência da finitude e do passageiro. Ora, Deus é justamente o oposto, a plenitude da eternidade e, por isso mesmo, algo seguro e imutável que não se relaciona às vicissitudes humanas. Alceu tinha uma opção claramente ontológica, no sentido de defender a individualidade do “ser”, e não vê-lo dissolvido na coletividade da massa.

Ora, se analisarmos bem os principais manifestos modernistas, percebemos constantemente uma clara opção pelo coletivo, isto é, o Modernismo sempre foi visto como um movimento expressivo das massas febris, e não individualista. Lembrando o Manifesto Futurista, de Marinetti, é interessante notar que os parágrafos começam com *Nós pretendemos, Nós afirmamos, Nós queremos, Nós glorificaremos, Nós destruiremos* e outros *Nós*. Ou então o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, no qual encontramos expressões deste tipo: *Estamos fatigados, Queremos a Revolução Caraíba, Nunca fomos catequizados* ou então *Fizemos Cristo nascer na Bahia*. Enfim, é a primazia do coletivo sobre o individual, postura completamente contrária às propostas ontológicas de Alceu e da própria Igreja. Daí compreendermos as admoestações de Amoroso Lima a Sérgio Buarque de Hollanda. Décadas depois, Alceu relembrou as suas motivações quando escreveu a tal carta a Sérgio:

No meu *Adeus à disponibilidade* de 1928 não houve nem um afastamento deliberado dos companheiros de geração modernista, nem uma simples “coincidência de momento”. [...] Tudo isso não como um abandono do passado mas apenas como uma mudança na hierarquia dos valores. [...] Tratava-se de adeus a uma *atitude* e não de um adeus aos *companheiros* de atitude, a maioria dos quais também disponíveis, no sentido da irresponsabilidade gideana como um estágio final da vida. Se a carta foi dirigida a Sérgio Buarque de Hollanda, com quem tanto antes como depois do “Adeus” sempre mantive as relações mais cordiais e de admiração, se a ele é que dirigi a carta, o fiz não só como resposta à sua crítica prévia à minha conversão, mas principalmente para mostrar que a minha ruptura era com uma atitude e não com uma geração. (Lima, 1973, p.96).

Alceu deixou bem claro o que significava dar adeus às diversas disponibilidades. Tratava-se, antes de tudo, de dar adeus ao seu agnosticismo, à falta de sentido para a vida da qual ele e sua geração foram vítimas, como ele próprio várias vezes afirmou. O medo de Sérgio Buarque de Hollanda e de outros intelectuais era que a conversão de Alceu pudesse ser sinônimo de fanatismo e perseguição intelectual, como de fato aconteceu com algumas figuras daquele momento, lembrando sempre da postura combativa pós-convertido de Jackson de Figueiredo, o Cangaceiro da Igreja, como era

chamado por muitos. Daí sua afirmação de que “Tratava-se de adeus a uma *atitude* e não de um adeus aos *companheiros* de atitude”.

Tais idéias demonstram como Amoroso Lima circulou entre os diferentes nomes e grupos modernistas, entre as mais díspares experiências estéticas e ideológicas. Uma verdade deve ser sempre ressaltada: Alceu soube dialogar com as diferenças mantendo, sobretudo, as suas opiniões e direcionamentos. Mesmo no período pós-conversão, no qual estava fortemente imbuído dos ares religiosos, ele soube conviver com as diferentes propostas modernistas. E por falar em grupos, vamos a mais alguns problemas criados pelas diferentes correntes modernistas em atividade naquele momento. As principais eram formadas por intelectuais “dinamistas” e “primitivistas”, para usar novamente aquela terminologia proposta por Tasso da Silveira na revista *Festa*. A respeito dessas diferentes expressões modernistas convivendo (ou digladiando), no Rio de Janeiro, Alceu esclarece:

Havia, então, no Rio, três grupos modernistas: o de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, Teixeira Soares, Paulo Silveira, que chamei “dinamistas”, e publicaram a efêmera revista *Movimento*. Havia o grupo “espiritualista” de Tasso da Silveira, Cecília Meireles, Henrique Abílio, Andrade Murici, Barreto Filho e outros ligados a Jackson de Figueiredo. [...] O grupo de *Estética* e em seguida da revista *Klaxon* estava tão unidos aos chamados “antropófagos” ou primitivistas. [...] Mantive sempre durante esse longo dissídio uma perfeita equidistância entre eles assim como em relação ao outro grupo paulista dos “nacionalistas” de Plínio Salgado, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo. (Lima, 1973, p.70)

Este trecho nos fornece uma idéia de como era o caldeirão literário carioca daquela época, com inúmeras possibilidades e muita retórica. Analisando este fragmento de trás para a frente, vemos que os ares integralistas de Plínio Salgado já tinham chegado à Capital, e com ele o seu braço cultural – o Movimento da Anta ou Verdeamarelista. Nesta proposta de Modernismo, tínhamos um discurso baseado no nacionalismo cultural e político, inserido no contexto de ascensão dos movimentos totalitários europeus, por isso mesmo, a literatura era considerada pelos seus ideólogos como veículo privilegiado para divulgação das suas idéias.

O outro segmento lembrado por Alceu dizia respeito ao grupo de *Festa*, ou os modernistas espiritualistas. Creio não ser necessária mais explicação a respeito deste grupo, uma vez que foi assunto do capítulo anterior. Entretanto, vale a pena aprofundarmos um pouco em relação ao chamado Grupo Dinamista, cuja própria “glória” era a presença e liderança de Graça Aranha, contestada por alguns e defendida por outros.

A origem do termo “dinamista” se encontra nos principais textos filosóficos de Graça Aranha. Este concebia o movimento modernista como uma “aceleração dinâmica” em direção ao futuro, superando a apatia, o lusitanismo e o conformismo ainda presentes na cultura brasileira, especialmente na literatura. Segundo Graça, “O espírito moderno é dinâmico e construtor. Por ele temos de criar a nossa expressão própria. Em vez de imitação, criação.” (apud Montello, 1994, p.58). Outro aspecto deste dinamismo se encontrava num dos pontos mais criticados da filosofia de Graça Aranha: a alegria do brasileiro.

Graça afirmava que o caráter do brasileiro se definia pela “alegria dinâmica” que o configurava espiritualmente, e isto faria o diferencial na universalização da nossa cultura, seria uma espécie de “porta-voz” da brasilidade, idéia esta que foi largamente ironizada por Mário de Andrade e o seu grupo. Na sua histórica conferência *O Espírito Moderno*, proferida na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924, Graça Aranha solidificou a sua crença na “perpétua alegria” do brasileiro afirmando:

Aos líricos da tristeza opomos os entusiastas da esperança. Venceremos pela alegria. Mais inteligente do que a tristeza, a alegria é a compreensão de que tudo é efêmero e exige ser realizada com vida na plenitude da força criadora. (apud Rodrigues, 2003, p.37)

Para Oswald de Andrade, tal postulado não era Filosofia, mas “filosofice”, ressaltando-se o “f” minúsculo. A referida conferência caiu como uma bomba nos meios intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, criando logo duas trincheiras pró e contra, abertas através de vários artigos de jornal.

Como o ano era 1924, o fogo escandaloso da Semana de Arte Moderna ainda fumegava nos meios literários paulista e carioca. Por esta razão, a figura de Graça Aranha ainda era bem vista entre os futuristas e futuros antropófagos da paulicéia desvairada, uma vez que Graça imprimira todo o seu apoio e prestígio de acadêmico e diplomata renomado àquele evento. Amigo pessoal de Paulo Prado, foi graças à interferência deste, inclusive pagando um milionário cachê, que Graça pisou no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, pronunciando a conferência de abertura intitulada “A emoção estética na Arte Moderna”.

Para falar a verdade, Graça Aranha e muitos que participaram da tal Semana, ainda não compreendiam bem o que era Arte Moderna. Isto sem dizer na constante confusão terminológica entre os termos modernista e futurista. Só defendiam que algo precisava ser feito para “tirar as letras brasileiras do marasmo”, palavras suas na referida

palestra. Como diplomata, Graça Aranha possuía uma invejável experiência de viagens e períodos nos quais viveu no exterior, especialmente em Paris e Londres.

Foi colaborador direto, como secretário particular, de Joaquim Nabuco na organização da III Conferência Panamericana. Era um espírito instruído e que sempre buscava novidades. Este, particularmente, era um aspecto sempre lembrado por Alceu Amoroso Lima. Alceu foi amigo de infância e juventude do filho mais velho de Graça, Temístocles Graça Aranha, e por isso mesmo gozou de um certo convívio pessoal e familiar com o autor de *Canaã*. Alceu sempre comentou a respeito de uma viagem a Paris, em 1913, na qual encontrou-se com Graça Aranha e o filho no Hotel Ritz. Foi lá, durante um chá no *Mezzanine des Étoiles*, que o velho Graça pediu que Alceu, ao retornar ao Brasil, fundasse no Rio de Janeiro um grêmio literário com o nome de *Centro Goethe*, para irradiação das idéias vanguardistas que pululavam na Cidade Luz. Interessante ressaltar o caráter totalmente paradoxal, do ponto de vista cultural e literário, de um Centro de nome Goethe para propagar as novidades vanguardistas do Modernismo.

Foi este Graça Aranha que queria mudanças literárias, mesmo sem saber direito como fazê-las, que desembarcou no Porto de Santos rumo ao Anhangabaú para proferir o discurso de abertura da Semana de 22. Por essas razões, o primeiro sentimento despertado por Graça nos paulistas foi de respeito e admiração, afinal, ele já tinha uma vasta obra literária e política publicada, destacando-se o romance *Canaã* e, principalmente, a organização da *Correspondência de Joaquim Nabuco e Machado de Assis*.

O namoro de Graça Aranha com o grupo paulista foi rápido, porém marcante, tanto que Mário de Andrade dedicou o primeiro número da revista *Klaxon* ao “mestre Graça Aranha”, palavras de Mário. Vale lembrar que o autor de *Lira Paulistana* pagou, do seu próprio bolso, esta primeira edição, que saiu em 15 de maio de 1922. Mário recebeu algumas críticas de amigos mais próximos, especialmente Manuel Bandeira e Ribeiro Couto, todavia ele foi enfático na decisão de “homenagear o homem”.

O romance entre Graça e os modernistas durou mais ou menos dois anos, logo depois o divórcio chegou de forma enfática e problemática. O principal motivo se deu com o famoso discurso *O Espírito Moderno*, no qual Graça soltou uma quantidade absurda de impropérios contra a Academia Brasileira, chamando-a de Tumba de Múmias, dentre outras locuções adjetivas.

O ano era 1924, o então presidente da ABL, Medeiros e Albuquerque, que sucedeu Rui Barbosa, declarou no seu discurso de posse a intenção de promover, mensalmente, conferências públicas sobre temas de “interesses universais”. Alguns acadêmicos discordaram, não era função da Academia promover qualquer tipo de democratização da cultura e muito menos encher os seus salões com gente que nada entendia de Literatura e Arte. Medeiros e Albuquerque não deu ouvidos, e logo tratou de criar a agenda de palestras daquele ano de 1924. Graça Aranha teve reservado o mês de junho. O circo estava armado – público, imprensa, curiosos e os próprios acadêmicos. Do seu longo texto, faço uso de algumas passagens:

A fundação da Academia foi um equívoco e foi um erro. No sentido em que comumente se entende ser uma academia, é esta um corpo de homens ilustres nas ciências, nas letras e nas artes, consagrados pelo talento e trabalhos, sumidades espirituais de uma cultura coletiva. As academias são destinadas a zelar tradições e supõem um povo culto, de que são os expoentes. Diante desse conceito, a Academia Brasileira foi um equívoco. Somos um povo inculto, sem tradições literárias ou artísticas, ou pelo menos de tradições medíocres, que seria melhor se apagassem. O fato de haver raros escritores ou artistas de primeira ordem não forma uma tradição. E é ridículo supor que as tradições são criadas pelas academias. [...] A Academia está no vácuo. Não tem função possível a exercer, segundo a tradição acadêmica. E se tem a função de regulamentar a inteligência e criar o academismo, ela é funesta. Foi o seu erro inicial. [...] A Academia será uma reunião de espectros? Nas paredes desta sala, como no túmulo das múmias, a tradição gravou para deleite dos espíritos, além da morte, o que em vida eles amaram e fizeram as suas delícias intelectuais, os versos, os dísticos dos clássicos, as glosas dos árcades, as baladas românticas, as deformações do sentimentalismo, as rinhas gramaticais. [...] Se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia (apud Montello, 1994, p.60)

Tais palavras explodiram como uma hecatombe cultural. Além do misto de revolta e paixão, pois na platéia havia quem amou e odiou essas afirmações, a Imprensa tratou de arregimentar o escândalo literário do ano, todos os grandes jornais do país publicaram, na íntegra, o texto de Graça, para deleite de alguns e revolta de outros. Foi no mínimo estranha a decisão de Graça Aranha em apresentar tais idéias, pois ele se orgulhava em ser chamado de “o último dos helenos”, isto é, o único remanescente da geração machadiana que fundou a ABL.

Tal fato é uma mentira, pois o próprio Medeiros e Albuquerque era também um dos fundadores, inclusive foi amigo pessoal de Machado de Assis. Isto sem dizer do seu principal desafeto – Coelho Neto, também um dos fundadores daquela agremiação. Além disso, Graça Aranha nunca escondeu o orgulho que tinha em pertencer ao Olimpo da Casa de Machado, tanto que nas suas conferências no exterior ele se apresentava

como representante da ABL, geralmente omitindo as suas insígnias do Itamaraty. Ou então quando organizou a correspondência de Machado e Nabuco, na qual ele claramente pensou na memória cultural da própria instituição, além, é claro, dos grandes missivistas.

Dos acadêmicos daquele momento, apenas Ribeiro Couto e Oliveira Vianna foram favoráveis às idéias de Graça Aranha. Os demais manifestaram repúdio e alguns, como Coelho Neto, cortaram definitivamente as relações com o “filósofo da alegria”, como ironicamente ficou conhecido. Talvez, o pecado de Graça foi ter falado muitas verdades de forma apoteótica e um tanto sensacionalista, para não dizer sem educação, pois disse claramente que os acadêmicos eram múmias da literatura, e as paredes da Academia chamou de túmulo de Tutancâmon. Escolheu palavras e frases fortes, de efeito oxidante na mentalidade de uma geração arraigada de francesismos e europeísmos, valores estes largamente defendidos pelo próprio Graça antes da tal conferência. Em outro momento do seu texto, Graça ataca a fundação da Academia:

O segundo erro da formação da Academia foi copiar a Academia Francesa. A imitação é uma prática brasileira. Em tudo renunciámos à energia de criar para fazermos comodamente a cópia, que mal se ajeita à nossa índole e ao nosso ambiente. Copiando a Academia Francesa, fizemos logo ao nascer ato de submissão e passamos a ser reflexo da invenção estrangeira, em vez de sermos dínamo propulsor e original da cultura brasileira. Somos excessivamente quarenta imortais, consagração exagerada para tão pequena literatura. Justificou-se o quadro forjando-se impropriamente um símile com a adoção do metro, que também nos veio da França. Insistiu-se no vício da imitação, cuja única vantagem foi tornar maior o quociente dos mortos e o divertimento das eleições mais repetido. (apud Montello, 1994, p.61)

Imaginemos a confusão armada no plenário do *Petit Trianon*, onde a o “quociente dos mortos” se fazia presente, estupefatos ante à revolta (ou coragem) do nervoso acadêmico. Mas Graça tocou em assuntos sérios, principalmente o nosso antigo vício de querer enxergar a cultura brasileira com os olhos voltados para Paris. De fato, a Academia Brasileira foi pensada como um protótipo da Academia Francesa, e não tinha como ser diferente, a França era o “umbigo cultural” da humanidade, imitá-la era sinônimo de erudição, segurança e credibilidade. O estranho é que o próprio Graça Aranha bebeu, de forma a faltar-se, desta cultura ora repudiada e execrada por ele.

Tal fato é que os demais acadêmicos não perdoavam. Foi uma chuva de artigos e pronunciamentos, dentro e fora da Academia, contra as idéias de Graça. Interessante notar que vários eventos foram realizados, como saraus e outras conferências, inclusive dentro da própria Academia, no sentido de responder às questões levantadas por Graça.

Logo formaram-se dois times: os que defendiam o diplomata e os seus opositores, estes últimos comandados por Coelho Neto e sua trupe, principalmente o crítico Gonzaga Duque, pai do preciosismo vernacular e herdeiro direto da verborragia retórica de Rui Barbosa. Graça Aranha terminou seu discurso pondo em destaque aqueles que ele considerava ser a boa safra modernista:

A Academia ignora a ressurreição que já começa, mas o futuro a reconhecerá. Ela aponta no pensamento e na imaginação de espíritos jovens. Vem na música de Villa-Lobos, que dá à nossa sensibilidade um ritmo novo e poderoso, na poesia de Ronald de Carvalho, libertador do nosso romantismo, criador do nosso lirismo, na poesia de Guilherme de Almeida, livre da natureza e das duas sugestões subalternas, na poesia de Mário de Andrade, vencedor do convencionalismo, construtor alegre do espírito verdadeiramente brasileiro, nas esculturas de Brecheret, onde objetivam dinamicamente o subjetivo, no pensamento, na crítica, na poesia, no romance de Renato de Almeida, Jackson de Figueiredo, Agripino Grieco, Manuel Bandeira, Paulo Silveira, Tristão de Athayde, Menotti Del Picchia, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade e mil jovens espíritos sôfregos de demolição e construção. (apud Montello, 1994, p.64)

Sua seleção é reveladora, pois não se pode negar um certo ecletismo de sua parte, uma vez que reuniu de Jackson de Figueiredo a Oswald de Andrade, figuras radicalmente opostas da intelectualidade brasileira. E por falar em Oswald de Andrade, este ficou revoltado com a inclusão do seu nome na conferência de Graça. Por essa razão, tratou logo de também escrever um artigo “se defendendo”, este saiu na edição do jornal paulista *Correio da Manhã*, em 25 de junho de 1924 (portanto, seis dias depois da confusão na Academia), intitulado *Modernismo Atrasado*. Deste artigo, destaco:

A conferência de Graça Aranha sobre “O Espírito Moderno” ilustrou idéias francesas com uma porção de exemplos nacionais inconseqüentes. [...] Não posso perdoar a Graça Aranha me ter posto no meio dos brilhantes renovadores subje-to-dinâmico-objetivos que com tão sacra fúria amarrotaram a Academia na sua última sessão. [...] Graça Aranha é um dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar. Leu mais duas linhas do que os outros, apanhou três idéias além das de uso corrente e faquirizado por uma hipnose interior, crédulo e ingênuo, quer impor à *outrance* os seus últimos conhecimentos, quase sempre confusos e caóticos. (apud Montello, 1994, p.160)

O estilo tipicamente oswaldiano é claramente notado, sua linguagem é direta e ácida, mas ao mesmo tempo irônica e cômica – “faquirizado por uma hipnose interior”. Na verdade, Oswald queria dar a “sua contribuição” à desordem intelectual provocada por Graça Aranha, seu temperamento não o fazia perder uma boa discórdia literária.

Daí ele se voltar contra o novo “faquir” do Modernismo brasileiro, magricela de opiniões e filosofias. Mais adiante, ele continua pondo lenha na fogueira acadêmica:

O que estraga em Graça Aranha é a monomania verbal – o foguinho literário de que ele enche a sua e a cabeça dos outros, cultivado já em *Canaã*, na abundância das coisas cacetes. Esse empolado palavrório mental que o faz passar no juízo dos crédulos por homem de supercultura, tira-lhe toda autoridade para se meter em movimentos modernistas. [...] A Academia Brasileira está pagando caro a sua incúria. Nunca estudou os fenômenos estéticos modernos. Fechada numa estreita egolatria parnasiana, usa apenas sorrir para as renovações que se anunciam em todo o mundo. Agora eis a Academia assombrada por esse espalhafatoso tiro de pólvora seca, soltado na acústica do próprio Petit Trianon. Talvez nesse grêmio, onde no entanto vivem e trabalham homens instruídos e alguns nobres escritores, pouca gente esteja nas condições de igualdade para a luta. Andam, quase todos, elegendo príncipe dos poetas, como na França dos cafés, meio século atrás. (apud Montello, 1994, p.162)

Oswald começa atacando uma das principais características de Graça Aranha: a prolixidade verbal. Especialmente em seus discursos, Graça usava e abusava de todo o seu conhecimento clássico de língua, fazendo inúmeras digressões para tratar de um assunto muitas vezes simples. Para Oswald, isto era uma espécie de mecanismo de persuasão, isto é, o acadêmico tentava convencer seu interlocutor derramando todo a sua artilharia verbal e lexical, tudo para dar um ar de superioridade intelectual.

Outro aspecto sempre lembrado pelos detratores da Academia era a sua imobilidade literária, o mundo mudava, a literatura mudava e a Casa de Machado de Assis insistia em permanecer de portas e janelas fechadas para as novidades, para os experimentalismos. Era o templo das permanências estilísticas, da manutenção do cânone sagrado da Beleza literária e artística. Para Oswald, ela estava sendo vítima de si própria, do seu fechamento infecundo, tudo isso através das atitudes espalhafatosas de Graça Aranha.

Daí justificar-se a raiva de Oswald pelo fato de Graça tê-lo citado no seu discurso, o poeta paulista via nisso uma espécie de presságio cultural, não era bom para a sua reputação vanguardista, ele que era amigo de Blaise Cendrars ser citado por um baluarte dos antigos tempos machadianos. Não! Oswald decididamente não queria aquela “honra”, a melhor forma de Graça homenageá-lo era esquecendo-o.

O grande problema entre Graça e os modernistas começou a partir deste fatídico acontecimento. A Imprensa logo espalhou que Graça era a principal autoridade do Modernismo, que era o chefe do movimento no Rio e em São Paulo. Prova disso, foram os títulos escolhidos pelos jornais quando se relacionava ao autor de *Malasarte*: Papa do

Modernismo, Santidade Modernista, Guia do Movimento, Condutor dos Moços e outros epítetos elogiosos. Não encontrei um texto no qual Graça se autodenominasse chefe de qualquer movimento, todavia, em nenhum outro escrito ele desdisse tais “cargos”. Isto é, ele nunca se autoproclamou líder do movimento, mas também jamais desmentiu a Imprensa quando assim o chamava.

Esta situação irritou o outro “Papa do Futurismo” – Mário de Andrade. Este sempre acompanhou a confusão das lideranças modernistas à distância, do alto de sua casa na Rua Lopes Chaves, em São Paulo. Tal atitude era típica de Mário, esperava as brigas acontecerem e a Imprensa criar o escândalo para depois ele emitir a sua opinião. Toda a admiração que Mário sentia por Graça Aranha ruiu de forma definitiva, e tal fato ele partilhou epistolarmente com os amigos, principalmente Manuel Bandeira, como podemos ver neste longo fragmento de uma carta enviada a Bandeira, em 07 de maio de 1925:

Manuel me parece irremediável: quando se falar do nosso movimento pro futuro o Graça aparecerá como chefe dele e diretor das nossas consciências, o que é a coisa mais inexacta e injusta que pode haver. Mas me parece irremediável isso. Dá raiva. Não porque eu pretendesse dirigir o movimento, creio que já bem provei a minha repugnância de ser diretor de consciência, não tenho coragem de assumir tanta responsabilidade porém dá raiva ver um homem aparecer de repente de longe e com a reputação que já tinha apossar-se duma coisa que ainda não sabia o que era mas que inteligente como era viu que viável, só porque tinha a esperança de que do livro dele, essa Estética da vida que é apenas uma síntese mal feita de filosofias orientais, saísse a renovação do Brasil. E como chegou no momento psicológico em que o Brasil estava com o nosso sacrifício se renovando, afeiçoou-se a essa renovação pra ser o manda-chuva dela. Quando o Osvaldo disse que o Graça desconhecia inteiramente o modernismo quando chegou no Brasil, disse a mais verdadeira das verdades. Leu o observou tudo o que estávamos fazendo, bem me lembro das palavras vagas que pronunciava ouvindo e vendo as nossas pinturas e poesia! E se apossou de tudo. Isso dói porque o sofrimento nosso embora continue a valer pelo que traz pelo Brasil foi se tornar pedestal dum homem que em nada nos influenciou. Em nada. Detesto o Graça. Graça querendo fazer do brasileiro um tipão alegre por... teoria filosófica e integração no Todo Infinito, com uma incompreensão inteirinha do homem brasileiro que ele não observou, contrariando a psicologia natural desse homem, fazendo da alegria um preconceito. (apud Rodrigues, 2003, p.38)

Mário foi bem claro no seu raciocínio, a pseudo-liderança de Graça Aranha o irritava profundamente, bem como a sua filosofia da alegria. Segundo o polemista, esta teoria fornecia o diferencial do homem brasileiro, levando-o à universalização e posterior transcendência, introduzindo-o num “Todo Infinito”, no Universo. Todas essas idéias de Mário ele colheu no *Espírito Moderno*, a tal conferência problemática que a este momento já tinha sido publicada na imprensa do país inteiro.

O rancor de Mário se dava pela esperteza de Graça em se apoderar do que já existia no Brasil, já que a Semana de Arte Moderna foi uma espécie de conclusão de um processo renovador que remontava à “bélica” Exposição Malfatti, de 1917, quando a confusão modernista teve os seus primeiros passos. Isto sem dizer em certas publicações, *Paulicéia Desvairada* por exemplo, que antes da Semana de 22 já indicavam o calor do movimento que estava para estourar. Por essas e outras razões que, para Mário de Andrade, Graça Aranha foi um tremendo espertalhão, um aproveitador das idéias e inteligências dos jovens moços futuristas.

Para Mário e o grupo paulista, as idéias de Graça denotavam a sua total falta de percepção do espírito modernista e das suas dinâmicas ideológicas; ele “apadrinhou” o movimento e quis dar um credo ao mesmo, inclusive inventando um termo classificatório para a sua filosofia: Integralismo, nada a ver com Plínio Salgado. Para evitar a confusão de nomes, Mário criou um outro nome para as teorias de Graça: Integracionismo. O fato é que um ou outro significava a mesma coisa. O ódio de Mário continuou, levando-o a escrever a famosa *Carta aberta a Graça Aranha*, publicando-a no jornal carioca *A Manhã*, no dia 12 de janeiro de 1926. Desta carta-artigo, destacam-se as seguintes passagens:

Você falha como orientador porque em vez daquele que imagináramos no começo, sujeito de idéias largas, observando a época e condescendendo com o Modernismo tal como ela e ele são. [...] Você pela preocupação excessiva de si mesmo, pela estreiteza crítica a que essa preocupação o levou, está hoje sobrando em nosso despeito apenas como dogmático irritante, passador de pitos inda por cima indiscretos, e um modernista adaptado ao Modernismo apenas pelo desejo de chefiar alguma coisa. Você em Filosofia não passa dum interventor que vive abrindo portas abertas. (Rodrigues, 2003, p.40)

Em linhas gerais, podemos dizer que o texto de Mário foi pesado, o poeta não hesitou em afirmar as suas opiniões num teor duro em certas passagens. O tópico mais criticado por Mário foi a pseudo-liderança de Graça frente ao movimento. Contudo, um aspecto que Mário não citou foi que a idéia de tal liderança foi inflamada pela Imprensa, como já afirmado, e virou uma espécie de verdade que circulava pelos principais meios acadêmicos. Em outro momento da carta, Mário voltou a criticar a chefia de Graça Aranha:

É essa imposição de personalidade, essa indiscrição arrogante de si mesmo que faz você ficar pesando sobre a gente, acabou toda a função orientadora que podia ter. quis ser o marechal da mocidade brasileira, porém ficou no coronel (por onde se prova que você é bem brasileiro...): nos deu a moeda-papel que tinha, notoriedade e nome, não nos

enriqueceu com a moeda-ouro duma inteligência clarividente e dum saber de verdade. (apud Montello, 1994, p.242)

Segundo alguns relatos de quem conviveu com Graça Aranha, ele realmente impunha uma certa postura senhorial. No Itamaraty era conhecido como o herdeiro de Joaquim Nabuco, seu pai espiritual e profissional. Graça soube aproveitar bem os anos de convívio com Nabuco e formatou sua personalidade intelectual aos moldes do antigo mestre de chancelaria. Daí Mário provocá-lo, aludindo nele um certo coronelismo acadêmico, principalmente com aqueles que faziam parte do seu apostolado, lembrando que Ronald de Carvalho foi o seu principal discípulo. E o tal discurso sobre *O Espírito Moderno*? Mário deu o a sua opinião:

É por causa desse narcisismo enrabichado que o Espírito Moderno com que assustou as paredes acadêmicas, em vez de ser, como devia pelo título e pela função, uma demonstração sintética das tendências mais gerais do espírito moderno que não pertence porém ao mundo, é trabalho dogmático, pregação de teorias pessoais que só tiveram eco fraco na obra de dois outros. Em vez de exposição crítica, é litúrgica deficiente e tendenciosa porque toma por ponto de partida e de referência de juízo o integralismo cósmico e o tal do objetivismo dinâmico aplicado a Schloezer e Stravinsk, de que você se apropriou e que generalizou afobadamente por conveniência do seu materialismo. Aliás, sem citar a fonte que você conhecia perfeitamente, sei. (*Revue Musicale*, dezembro de 1923.) (apud Montello, 1994, p.242)

Mário sabia tocar em cheio na ferida dos seus desafetos, especialmente quando queria denegri-los intelectualmente, neste caso, apresenta a fonte principal da filosofia de Graça que este não expõe, mas ele Mário sabia muito bem – a *Revue Musicale*. Por isso que, para ele, o *Espírito Moderno* nada mais foi do que um escândalo num ambiente – A Academia – pouco afeito às novidades e às novas expressões. Utilizando uma expressão de Mário, foi mais uma “briga de comadres acadêmicas” do que o surgimento de um inteligente debate de idéias. Para finalizar, Mário destila as suas últimas doses de veneno temperado com muito ressentimento:

O Modernismo tem dado muitos blefes como todas as escolas e orientações. Ninguém pode culpar a uma destas os tubarões que vão de arrasto na esteira do navio. Esta imagem não se dirige pro seu caso, porém você se tornou o maior blefe do Modernismo, em vez de pro público, o foi pra nós mesmos, espécie de bala saída pela culatra e atingindo o atirador em vez da caça. Produziu uma arranhadurinha: desilusão. (apud Montello, 1994, p.243)

O *gran finale* da sua carta foi incisivo e certo, não deixou qualquer tipo de dúvida a respeito da sua opinião quanto a Graça Aranha: “você se tornou o maior blefe

do Modernismo”. Interessante ressaltar que essas cartas abertas eram normalmente publicadas na Imprensa provocando, logicamente, uma série de confusões e desentendimentos entre os sujeitos nelas arrolados. Este costume de publicar cartas teve origem na imprensa francesa do século XIX, quando o jornal *Le Figaro* costumava publicar cartas póstumas de personalidades famosas, apenas com o intuito de homenageá-las. Na segunda fase do jornal, a partir de 1854, a linha editorial adquiriu um caráter mais subversivo, polemista, foi quando as cartas abertas começaram a ser publicadas com o intuito de provocar, ou mesmo de denunciar um determinado fato, provocando quase sempre um desentendimento entre os envolvidos. A carta aberta de Mário de Andrade a Graça Aranha se encaixou perfeitamente entre esses limites.

Mas qual a finalidade de termos feito todo esse levantamento a respeito dos problemas entre Graça Aranha e o Modernismo? Primeiramente, para acompanhar e analisar o fato em si, seus desdobramentos culturais e as forças ideológicas envolvidas, procurando sentir os paradoxos de certas posturas. Num segundo momento, extraímos as diferentes opiniões contrárias à pessoa de Graça Aranha, principalmente a reação negativa de Mário e Oswald de Andrade como ícones do chamado grupo paulista. Neste terceiro e último momento, vamos levantar o posicionamento de Alceu Amoroso Lima no que diz respeito a Graça Aranha, especialmente tentando perceber as gritantes diferenças da opinião de Alceu e dos demais já analisados.

Como já era de se esperar, Alceu saiu em defesa do velho amigo. Amoroso Lima aproveitou o clima de hostilidade cultural e também deu a sua contribuição para a história do Caso Graça Aranha. Tal fato se deu com o artigo *Posição de Graça Aranha*, publicado em *O Jornal*, em fevereiro de 1926, um mês após a *Carta Aberta* de Mário de Andrade.

Alceu começou reconhecendo certos aspectos da personalidade de Graça: “Gostava de aparecer, como gostava que os outros aparecessem. Não desdenhava, absolutamente, da glória, mas não a queria só para si e sempre se alegrou com o triunfo daqueles a quem queria bem.” (Lima, 1933, p.27). Tal afirmação contribui para demonstrar a dimensão da liderança de Graça, senão do Modernismo, mas pelo menos do grupo que o seguia como guia intelectual, os principais eram Ronald de Carvalho, Renato de Almeida, Tácito de Almeida, Felipe D’Oliveira, Arthur Neiva, Silva Ramos e outros. O próprio Alceu pode ser considerado como integrante deste grupo, mas apenas na sua dimensão ideológica, já que o mesmo não participava das lutas e

contendas deste grupo. Mais adiante no seu artigo, Alceu começou a explorar a posição de Graça no seu contexto:

Fosse qual fosse, portanto, o repúdio com que mais tarde muitos de nós julgássemos dever marcar o nosso dissídio doutrinário com Graça Aranha (os pré-antropófagos, pela pena de Oswald de Andrade, poucos dias depois da conferência da Academia, acusando-o de “modernismo atrasado”; - os católicos, pela pena de Jackson de Figueiredo e mais tarde de outros, acusando-o de “individualismo pernicioso” ou “naturalismo anacrônico”) – fosse qual fosse esse abandono das extremas, folgo aqui em trazer o meu testemunho pessoal de que a renovação literária e intelectual que hoje sentimos em nossas idéias deveu a Graça Aranha o seu primeiro impulso, muito antes que aqui desembarcasse para reconquistar o Brasil e reanimar as nossas letras. Porque isso incontestavelmente ele o fez. Aproximou-se da nova geração. Não apenas pela vaidade de encabeçar um movimento, o que logo depois das primeiras escaramuças lhe fizeram notar ser inútil, pois os *novos*, queriam governar-se (ou desgovernar-se...) por si mesmos. (Lima, 1933, p.30)

É explícita a admiração de Alceu por Graça. Nas entrelinhas podemos sentir o quanto o antigo pedido de Graça, para que Alceu e seu filho fundassem no Rio de Janeiro o Centro Goethe, ainda ressoava em seu espírito. Outro aspecto que também deve ser levado em consideração é o fato de que Graça Aranha, após a sua aposentadoria, em 1916, residiu em Paris durante bons anos, e se tornou um conhecido conferencista na Sorbonne, sempre levando ao plenário teorias sobre a cultura brasileira. Foi nesta época que ele conheceu Paulo Prado, que mais tarde o convidou para abrir a Semana de 22. Ora, Alceu assistiu a várias dessas palestras, principalmente na época em que lá residiu para fazer o curso com o filósofo Bergson. Viu, na prática, o prestígio alcançado por Graça e suas idéias, a ponto de afirmar: “Ele era um chefe, um guia, um animador” (Idem). Por isso compreende-se o tom elogioso do seu artigo, como ele continua afirmando:

Procurou animar a todas as tentativas esparsas de renovação que via surgir, procurando orientá-las, sistematizá-las e enfeixá-las. Foi o que fez em 1922, em São Paulo, em 1924, no Rio. Estava lançado o Modernismo como movimento dos espíritos. Começava realmente uma nova fase para a nossa literatura. Condensavam-se os vapores que se tinham vindo acumulando lentamente pela obra de alguns insatisfeitos e pesquisadores. (Lima, 1933, p.30)

Aqui Alceu exagerou. Dizer que Graça orientou, sistematizou e enfeixou todas as tentativas de renovação literária foi, sem dúvida alguma, uma declarada hipérbole, própria de um fã assumido. Tanto mais que durante o hiato entre a Semana de 22 e a Conferência de 24, Graça não fez muito para irrigar as sementes lançadas em São Paulo. Não se tem muita notícia do que o diplomata fez, em termos de literatura, durante esse

período. Certamente um ou outro artigo de jornal, todavia uma militância digna de quem “orienta”, “sistematiza” e “enfeixa” ele não realizou.

Outra questão igualmente polêmica é que, após a Conferência de 24, Graça Aranha simplesmente colheu os frutos do escândalo, não sistematizando qualquer tipo de teoria que se dissesse modernista. A única contribuição realmente cultural na qual esteve envolvido foi a apresentação à Academia Brasileira de Letras do Projeto Graça Aranha. Dentre as várias idéias, este documento propunha a criação de um novo dicionário da Língua Portuguesa no qual não fossem contemplados estrangeirismos linguísticos, especialmente os que vinham de Portugal, que ele chamou de portuguesesismos. Outra proposta é que os concursos literários da Academia não recebessem poemas parnasianos, simbolistas e árcades, apenas modernistas. A não ser este seu projeto, que obviamente não foi aprovado pela instituição, Graça Aranha não realizou qualquer teorização a respeito do Modernismo e de suas especificidades. Por isso que o tom de Alceu neste artigo de defesa é exageradamente laudatório e até ufanista. Lembrando o famoso episódio da Conferência de 24, Alceu escreveu:

Graça Aranha teve esse gesto belíssimo, que deixou gravada para sempre, em nossa memória, aquela sessão memorável da Academia. Foi um momento realmente único, em que sentíamos nascer qualquer coisa de novo. E na hora em que, depois da conferência, vimos aproximar-se na sala de entrada, da Academia, Coelho Neto, carregado aos ombros pelos seus partidários, não hesitamos um segundo em carregar também, Graça Aranha, em nossos ombros, opondo o futuro ao passado, a nova geração à velha geração! Foi um momento de emoção inesquecível! Um momento raro de unidade plena em torno de uma renovação, de um início, de uma porta aberta para o futuro! (Lima, 1933, p.31)

Ou seja, a tal Conferência foi uma verdadeira apoteose de espíritos e idéias inflamadas, com direito a procissões e tudo, na qual em lugar de imagens tínhamos os acadêmicos nervosos, em lugar de andores tínhamos os ombros amigos que se orgulhavam em criar cicatrizes da história cultural brasileira. Tudo isso dentro do Templo maior, do Parthenon da nossa cultura que era a Academia Brasileira de Letras. E assim terminamos as metáforas religiosas!

A favor ou contra, passadistas ou futuristas, permanências ou rupturas. Todos esses pares opostos evidenciam bem o clima que reinou durante a sessão de Graça Aranha. Entretanto, foi Coelho Neto o seu copo de cicuta acadêmica. O astuto romancista maranhense liderava o grupo de tendência parnasiana e, por isso mesmo, aqueles que mais se escandalizaram com as idéias de Graça. Sua principal contribuição

ao referido evento foi o artigo *Garrafas Vazias*, que publicou n’*O Jornal do Brasil*, em 29 de junho de 1924. Começou afirmando:

O brasileirismo de Graça Aranha, sem uma única manifestação em qualquer das grandes campanhas libertadoras da nossa nacionalidade, é um brasileirismo europeu, copiado do que o conferente viu em sua carreira diplomática, apregoadado como uma contradição à sua própria obra. (apud Montello, 1994, p.143)

Coelho Neto tocou no calcanhar de Aquiles de Graça – a acusação de que o autor de *Viagem Maravilhosa* reciclava idéias e teorias anteriormente existentes e, por isso mesmo, que já tiveram o seu momento de causar qualquer tipo de impacto. E o que era pior: Graça Aranha enxergava o Brasil com lupas francesas, sob a ótica das calçadas da *Champs Elisés*, tal fato sempre foi lembrado por Mário de Andrade.

Foi justamente essa luta de gladiadores que deixou certos jovens enlouquecidos de furor nacionalista e artístico, particularmente Alceu Amoroso Lima. Por isso a bifurcação das procissões, cada qual levando o seu respectivo padroeiro – Coelho Neto ou Graça Aranha. Por essas razões que Alceu nunca mais esqueceu tal experiência, era como a inserção numa liturgia ideológica cheia de complexidades e que, por isso mesmo, despertava paixão de ambos os lados. Isto sem dizer da sensação amorosiana de estar fazendo parte, diretamente *in loco*, da História da Literatura Brasileira, ajudando a construí-la. Alceu continua seu artigo com um intrigante parágrafo:

Durou pouco, porém, a unanimidade moderna. Oswald de Andrade e Jackson de Figueiredo marcaram imediatamente os limites das suas extremas, enterrando no terreno uma lança simbólica, vermelha ou branca. E nós, ainda oscilantes, ainda envenenados por aquela mesma intoxicação de diletantismo, que o Graça nos censurava em 1913, nós fomos aos poucos fazendo a escolha do joio e do trigo e marcando por nossa vez os limites do nosso dos nossos aplausos e os motivos das nossas dissidências. (Lima, 1933, p.31)

Alceu errou em imaginar que houvesse uma “unanimidade moderna”. Nunca houve. Desde o seu início, o Modernismo brasileiro foi marcado por um profundo sectarismo, pela existência de diversos grupos e correntes, cada uma com sua ideologia e dialogando pouco com as demais. Isto sem dizer das experiências estéticas fora do eixo Rio – São Paulo, quase todas isoladas e até mesmo esquecidas em suas respectivas cidades. Enfim, devemos afirmar que houve Modernismos, e nunca um Modernismo no Brasil.

Por isso ter existido horizontes tão díspares um do outro, como foi o caso de Oswald de Andrade e Jackson de Figueiredo, estes sim eram a encarnação poética da água e do vinho com uma única semelhança: a paixão em defender as suas idéias. Tanto um como o outro abraçaram fortemente as suas ideologias, defendendo-as dos possíveis ignorantes que não as compreendiam. Alceu finalizou ser artigo com as seguintes idéias:

Graça Aranha não chegou a formar senão um núcleo muito pequeno de fiéis em torno de si. Mas a sua ação irradiou como a de nenhuma outra figura literária dos nossos dias. E só não teve mais repercussão porque logo em seguida a atmosfera social começou a toldar-se e o modernismo literário foi abafado pelo modernismo político. [...] Considerei-o e considero-o um mestre de idéias “pernicioso” para a nossa geração ou para todas as gerações vindouras, pois trouxe até nós, revestidos de prestígio do talento e da modernidade, todos os erros da geração naturalista. Mas devo dar diante dessa admirável figura que desaparece, o meu testemunho pessoal de tudo o que lhe deve a nossa geração e em geral toda a nossa literatura. Graça Aranha foi uma das mais altas figuras da nossa inteligência. (Lima, 1933, p.33)

Nada mal para aquele que foi chamado de o “blefe do Modernismo” pelo macunaímico Mário de Andrade. Afinal de contas, o artigo e as idéias do discípulo Alceu eram compactuados por muita gente, principalmente por aqueles moços que se apaixonavam pelas grandes causas defendidas por grandes homens. Neste caso, Graça Aranha correspondia perfeitamente a tais quesitos. Era um “lorde das letras e do espírito” perdido na selvageria tupiniquim do reinado de Pindorama. Daí a sua missão de vida: catequizar culturalmente determinados talentos jovens para que esses fizessem alguma mudança nas letras brasileiras.

4.2.

(Re)pensando o Modernismo

Quando pensamos nos modernismos que o Brasil produziu, uma certeza solta à nossa frente: ainda temos muito que pesquisar, muita poeira cultural ainda se esconde pelos escombros do nosso passado. Só que um problema se torna gritante: antigos cânones e certezas vão perdendo o caráter engessado que os caracterizava, dando margem para outras possibilidades e semânticas às vezes intrigantes.

É o caso da participação/contribuição de Alceu Amoroso Lima, que viveu, interagiu e produziu sua gigantesca obra ao longo deste período que chamamos de Modernismo. Amoroso Lima circulou pelos principais espaços de produção da mentalidade modernista, fazendo contato com as mais diferentes correntes que conviviam nem sempre de forma harmoniosa. Desta forma, podemos dizer que ele ajudou a “pensar” a modernidade brasileira e acompanhou as suas múltiplas manifestações e transformações. São esses aspectos que vamos explorar adiante.

Um fato importante de ser lembrado é que os primeiros anos no Modernismo brasileiro se processaram durante a década de 20, e foi justamente neste momento que Alceu passava pela sua ebulição/calefação espiritual, que o diga a sua vertiginosa correspondência de seis anos com Jackson de Figueiredo, quando ao término da mesma se solidificou o seu retorno definitivo à Igreja. Tudo contribuía para que Alceu tivesse uma profunda aversão às novidades vanguardistas, principalmente a sua formação intelectual e o tipo de convívio cultural que tinha. A este respeito, Wilson Martins deu a dica do que “salvou” Alceu para o Modernismo:

O que o salvou para a literatura e para a posteridade foi justamente a espécie de disponibilidade espiritual em que então se encontrava e que lhe permitiu encarar com simpatia aquela revolução de jovens, distinguindo lucidamente o que nela havia de necessário e, apesar das aparências muitas vezes funambulescas, de sério e até de severo. (apud Coutinho, 1997, p.592)

Superando as expectativas negativas, a conversão de Alceu não significou o seu enclausuramento intelectual. O seu “Adeus à Disponibilidade” o fazia disponível às diferentes ideologias e estéticas, porém conservando os frutos que o trabalho da conversão fizera produzir. Foi um adeus ao materialismo e à ausência de Deus, não às idéias. Por isso que teve uma participação ativa nos debates que ajudaram a dar forma

ao movimento modernista. Com isso, compreendemos as muitas lembranças desta fase heróica do Modernismo.

E nada melhor que um livro de memórias para que tais impressões viessem à tona. Quando foi publicado o seu livro *Memórias Improvisadas*, em 1973, no auge das comemorações dos seus oitenta anos, Alceu fez um excelente balanço histórico do Modernismo com a autoridade de quem vira tudo acontecer e, o mais importante, com uma larga distância no tempo, pelo menos uns cinqüenta anos em relação aos momentos por ele aludidos, o que forneceu maior flexibilidade analítica e uma privilegiada visão de conjunto. A pedido do entrevistador, Medeiros Lima, que fizesse um balanço do movimento, Alceu assim começou:

O modernismo em princípio foi a negação do marasmo, do academicismo, da subserviência à literatura portuguesa e a certo e vago cosmopolitismo. [...] Como manifestações positivas são características: 1) a afirmação da liberdade em arte, o que fez do modernismo uma espécie de neo-romantismo; 2) o reconhecimento do direito à pesquisa estética, de um estilo novo, pela ruptura com a arte poética e a vernaculidade gramatical imposta; 3) a afirmação de temas e inspirações nacionais; 4) o reflexo de movimentos análogos que se processavam no estrangeiro e que a guerra trouxe à tona, como o futurismo, o cubismo e o supra-realismo; 5) a afirmação de que o tempo é o critério de valores; 6) a procura da originalidade, o afastamento dos modelos. (Lima, 1973, p.71)

Em princípio, Alceu não disse nada diferente do que tradicionalmente se relega ao movimento modernista, principalmente numa perspectiva didática. Foram as bandeiras apresentadas e defendidas por aqueles que militaram na tal transformação da nossa mentalidade literária. Contudo, um aspecto é necessário ressaltar: “a afirmação de que o tempo é o critério de valores”.

De fato, a distância diacrônica entre a fase dos acontecimentos e o momento das lembranças, fez com que Alceu e outros críticos apresentassem interessantes análises, especialmente no que diz respeito às diferentes participações de intelectuais neste período de construção do ideário moderno em nossas letras. A este respeito, afirmou Afrânio Coutinho:

O Modernismo, de seu lado, beneficiou-se do apoio de dois nomes estranhos aos seus quadros e, por isso mesmo, tanto mais valiosos: o de Tristão de Athayde que, iniciando a sua crítica num grande jornal carioca, em 1919, já usufruía, em 1922, de certo prestígio, e o de Graça Aranha, que representava uma cabeça de ponte na Academia – precisamente o único lugar em que os primeiros modernistas nenhuma cabeça desejavam estabelecer. Mas, a presença de alguns “respeitáveis” ao seu lado dava-lhes uma sorte de “aval” de que, social e subconscientemente, tanto necessitavam. Junte-se, então, mais este

paradoxo à história do Movimento: revolução espiritual antiacadêmica por excelência, não repudiou a lisonja representada pela adesão de três eminentes espíritos acadêmicos e conservadores: Graça Aranha, Paulo Prado e René Thiollie. (Coutinho, 1997, p.592)

Certamente, este foi a primeira e principal contradição do movimento modernista brasileiro: a vanguarda e a tradição caminhando lado a lado, imbricando-se mutuamente, ora convergindo, ora divergindo. A própria organização da Semana de Arte Moderna foi prova disso. Primeiramente o espaço escolhido, o Teatro Municipal de São Paulo, que naquele momento era um dos principais monumentos da arquitetura neoclássica da capital paulista. Imaginemos o que deve ter sido a exposição organizada no saguão de entrada – as “estranhas” pinturas cubistas de Anita Malfatti e Di Cavalcante e as esculturas esquisitas de Brecheret – todas sendo devidamente ladeadas pelas imponentes colunas gregas do prédio, isto sem dizer da imponente rotunda de tendência renascentista bem ao alto.

E o que dizer de Paulo Prado, principal patrocinador do evento? Simplesmente foi um dos maiores representantes da agroindústria cafeeira, filho, neto e bisneto de antigos barões do café, um dos poucos empresários brasileiros que não faliram após a Crise de 1929. Foi Paulo Prado quem pagou o aluguel do Teatro Municipal para as três noites do evento, 13-15-17 de fevereiro de 1922, após as negociações pecuniárias feitas por René Thiollie. Ou seja, dentre os tantos aromas que circularam durante a Semana, um deles foi o do café, vindo diretamente das antigas fazendas do interior paulista com suas tradicionais famílias oligárquicas.

Sobre Graça Aranha já falamos bastante. E quanto a René Thiollie? Exploro as suas próprias lembranças:

Fui, por sugestão de Paulo Prado e Graça Aranha mais que um animador da “Semana”, fui seu empresário. Basta dizer que o Teatro Municipal me foi cedido, a mim, por alvará de 6 de fevereiro de 1922, pelo então prefeito da nossa capital, o saudoso Dr. Firmiano Pinto, que muito me distinguia com a sua amizade; consegui ainda de outro amigo meu o Sr. Dr. Washington Luiz Pereira de Souza, Presidente do Estado, que seu governo custeasse uma parte das despesas com a hospedagem dos artistas e escritores que vinham do Rio. Além disso, organizei um comitê patrocinador da “Semana”, composto dos Srs. Paulo Prado, Antonio Prado Junior, Armando Penteado, Edgard Conceição, José Carlos de Macedo Soares, Oscar Rodrigues Alves, Alberto Penteado, Alfredo Pujol e eu. (Thiollie, 1930, p.5)

Com essas palavras, entendemos o que disse Afrânio Coutinho quando afirmou que o Modernismo nasceu sob o signo do grande paradoxo: futurista por um lado, conservador por outro. E mais ainda, o reconhecimento de Alceu para quem “o tempo é

o critério de valores”, encaixa-se aqui perfeitamente. Pois apenas com o passar dos anos as revisões foram sendo feitas e as arestas ideológicas aparadas². Ainda sobre a relação passado e modernidade, Alceu forneceu uma outra idéia:

Realmente, esse primeiro período produziu mais idéias que obras. O que caracteriza o final da década de vinte a trinta são as obras que já agora representam a concretização dessas idéias. [...] Ao contrário de que muita gente pensa, passado e moderno não se repelem, mas se completam e conciliam. Foi no final da década de vinte a trinta, com o aparecimento da geração nordestina, que as obras superaram os manifestos e as idéias. [...] O que quero dizer precisamente é que a primeira vaga modernista foi mais doutrinária do que prática. Os próprios doutrinadores de então só posteriormente dariam sua contribuição definitiva às letras. Todos começaram oferecendo idéias para só depois produzirem as obras. (Lima, 1973, p.73)

Os primeiros anos do Modernismo foram marcados pela intensa circulação de idéias. A prosa praticamente inexistiu, toda a concentração estilística estava a cargo da poesia e de outros gêneros como as conferências, os artigos para a imprensa, a ensaística, entrevistas etc. Toda essa produção tinha o intuito de fomentar o debate de idéias e levantar o máximo de propostas, daí a afirmação de Alceu de que o “primeiro período produziu mais idéias que obras”. Tal opinião foi corroborada pelo crítico Wilson Martins, que comentou sobre o mesmo assunto: “O Modernismo, em sua fase propriamente revolucionária ou aguda, nada produzirá como criação, parece irremediavelmente condenado ao pitoresco e ao efêmero.” (apud Coutinho, 1997, p.591).

Outra questão que Alceu levantou e que foi muito debatida era a relação entre Tradição e Modernidade. Alguns espíritos mais aguerridos como Oswald de Andrade, caracterizavam-se em defender a existência de certo “rolo compressor do passado”, isto é, o Modernismo era inconciliável com as mentalidades canônicas. Para Oswald, vivíamos num outro momento da nossa cultura, onde deveria existir a lei do Novo.

² Já que estamos falando em revisões do Modernismo, foi interessante o que escreveu Yan de Almeida Prado, em 1972, nas comemorações dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna: “A Semana de Arte Moderna pouco ou nenhuma ação desenvolveu no mundo das artes e da literatura. Nem com extrema boa vontade pode ser comparada à Vila Kyrial de quem pouco se fala. Veio pouco depois dos esforços de Freitas Vale a favor das artes entre nós, sem o brilho e o alcance da Vila, rapidamente desvanecidos os sete dias hoje famosos, não fosse o interesse dos Andrades em mantê-los na lembrança do respeitável público. Pensar-se de modo diverso, crer que a Semana descobriu gênios e influiu na evolução das artes e das letras da Paulicéia e do Brasil, é imaginação de ingênuos, ou cálculo de espertinhos à espera de que as loas por eles dedicadas ao tal prodigioso acontecimento possam favorecê-los, como sucedeu a outros beneficiários de blefes semelhantes aos do jogo de pôquer, mirificamente dadivosos para os que sabem aplicá-los”. Disponível: http://www.portalartes.com.br/portal/semana_de_22_yan_de_almeida_prado.asp

Alceu discordava totalmente deste direcionamento, para o crítico, as duas instâncias temporais podiam se conciliar, uma enriquecendo a outra.

Para Amoroso Lima, “ser moderno” era também saber selecionar e aproveitar os valores benéficos da Tradição, e não simplesmente exterminá-la como alguns defendiam. Devia-se buscar um Modernismo de inclusão, ou seja, um estilo que se implantasse não ignorando o passado enquanto possuidor de boas e ricas experiências. Alceu defendia a idéia de que certos resquícios estilísticos não construtivos – os passadismos – deveriam ser evitados, identificados e deixados de lado, pois não contribuíam para essa nova proposta de estilo. Além de tudo, tal estilo não tinha nascido no Brasil, foi importado da Europa como todos os outros; por isso mesmo, como evitar as influências da Tradição? Sobre este tópico, Alceu escreveu:

É incontestável que o modernismo não nasceu no Brasil, como nenhum movimento dessa espécie eclodiu primeiro entre nós. É preciso não esquecer que somos uma civilização de *repercussão*, uma extensão de acontecimentos que se passam fora de nossas fronteiras. Mas, uma vez incorporados ao nosso meio, começam a sofrer a influência da contribuição nativa. Já em 1904, Marinetti fazia modernismo. Segundo a lei de José Veríssimo, chamada lei dos vinte anos, só passado esse tempo as novas idéias então em ebulição na Europa chegariam ao Brasil. (Lima, 1973, p.74)

Para Amoroso Lima, era impossível ignorarmos a Tradição, fomos moldados literariamente pelos cânones europeus, e o nosso primeiro grito de socorro e independência se deu apenas no século XX. É bem verdade que o Romantismo ensaiou certas experiências de autonomia literária, mas ainda assim o seu espírito era europeizante, o heroísmo dos nossos índios estava mais para as novelas medievais de Alexandre Herculano do que para a tradição indígena brasileira. E o que dizer do nosso mal-do-século? Todo ele bebeu nas canecas cheias de *spleen* e morte da tradição byroniana. Daí a justificativa para Alceu ter afirmado que sempre fomos (e somos ainda) uma “civilização de repercussão”. Repercutimos a Europa nos seus erros e acertos.

Outro fator importante levantado por Amoroso Lima neste fragmento diz respeito à problemática da temporalidade, da cronologia dos acontecimentos histórico-culturais. E neste caso, podemos discordar da lei de José Veríssimo, pois a mesma pode ser melhor aplicada ao Modernismo. Se olharmos pro passado distante da Literatura Brasileira, verificamos que o tempo que um estilo demorava para chegar ao Brasil era bem maior, às vezes um século, que o diga o nosso Barroco, por isso a sempre difícil

tarefa de lidar com datas. Mais adiante nas suas memórias, Alceu novamente analisou o início do nosso Modernismo:

O Modernismo não só se revestiu de características brasileiras como populares, apesar de liderado por um grupo de elite intelectual e social. Era antes de tudo uma tomada de consciência da realidade nacional através de um estímulo internacional, que era a revolução literária que vinha se processando desde o princípio do século mas que dela não se tomara aqui conhecimento, vivendo-se à sombra da Academia. (Lima, 1973, p.75)

Outra importante problemática levantada por Alceu diz respeito à inserção dos aspectos da cultura popular na produção modernista. Isto se deu especialmente na poesia, principal gênero explorado pela primeira geração. Para alguns críticos, foi o Modernismo que pesquisou e estetizou as manifestações populares, num amplo programa de valorização da cultura nacional. O principal movimento neste sentido se deu com Mário de Andrade, especialmente após o início de sua correspondência com o folclorista Câmara Cascudo.

Luis da Câmara Cascudo era descendente de uma das famílias mais ricas do Rio Grande do Norte. Nosso maior folclorista manteve uma intensa amizade com os principais nomes da literatura modernista. Monteiro Lobato discutiu com ele as primeiras páginas de *Reinações de Narizinho*. Manuel Bandeira disse-lhe uma vez que sua Pasárgada era o sertão do Seridó, no Rio Grande do Norte. Foi Mário de Andrade, no entanto, quem o tomou por confidente e manteve uma imensa correspondência com o escritor potiguar, falecido em 1986. Numa carta a Manuel Bandeira, em 13 de Maio de 1960, Cascudo escreveu ao amigo (num tom de lembrança) o que o levou a pesquisar o folclore:

Eu não achava graça no que se escrevia por aqui. Era tudo na base do “alto gabarito”. Eu achava graça mais era no trivial cotidiano. Comecei a fazer rodapés, “ronda da noite”, acompanhava a cavalo a ronda policial e ia descrever o que via, pileques e prostitutas, brigas e trapaças. O escândalo maior era ser feito por um menino rico. Depois, vieram naturalmente coisas como a Festa dos Reis Magos. Tanta coisa que Mário de Andrade não podia compreender. Pensava que eu tinha sido levado à cultura popular pela erudição. Mentira! A cultura popular é que me levou a esta. Por esta sala já passaram Juscelino e Villa-Lobos, vários presidentes, mas aqui também vieram Jararaca e Ratinho.³

Cascudo inverteu a premissa de que foi a partir de uma profunda erudição clássica que adquiriu o conhecimento da base popular. Segundo ele, o popular é que “iluminou” o erudito, fato este que seduziu o autor de *Lira Paulistana*. Mário de Andrade tomou

³ Arquivo Manuel Bandeira, Casa de Rui Barbosa, pasta 47.

contato com Cascudo por intermédio do poeta pernambucano Joaquim Inojosa, que lhe mandou o recorte de um artigo do folclorista. A partir de então, iniciaram-se a correspondência e a amizade entre os dois.

Mário viajou pelo interior de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte recuperando histórias e danças populares. Em tal viagem, Mário descobre o Brasil das danças dramáticas, dos autos que a Idade Média nos legou através da colonização portuguesa, tendo sempre como cicerone o amigo Câmara Cascudo. No prefácio da edição parisiense do *Turista Aprendiz*, o crítico francês Gilles Lapouge escreveria que esse é o momento em que os modernistas “assaltam seu país para revirar tradições, canções, lendas, a dor e os homens da terra para decifrar seus silêncios e não para colecionar índios de comédia, flechas e plumas.” (Andrade, 1983, p.6). Numa de suas inúmeras cartas a Câmara Cascudo, Mário alertou e até mesmo “direcionou” a pesquisa do amigo:

Minha convicção é que você vale muito mais que o que já produziu. [...] Você tem a riqueza folclórica aí passando na rua a qualquer hora. Você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você passa o dia inteiro lendo até dormir. Não faça escritos ao vaivém da rede, faça escritos caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mocambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo. Pare com essa coisa de ficar fazendo biografias de Solano López, conde D'Eu, coisas assim. (Andrade, 1991, p.85)

Segundo os seus biógrafos, esta carta de Mário foi fundamental na total mudança de rumos que sua atividade de pesquisador tomou dali para frente. Cascudo (ou Cascudinho, como Mário passa a chamá-lo) direcionou todo o seu interesse para a cultura popular, tornando-se um paradigma a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, utilizaram este rico manancial que ajuda a nos configurar culturalmente. Por esses aspectos percebemos a sua importância para o Modernismo, já que vários artistas se reportam a Luís da Câmara Cascudo para tirar dúvidas, enviar opiniões, pesquisar acerca do nosso folclore e, o que mais nos interessa, incluir parte deste conhecimento nas suas respectivas obras, como muito bem demonstra um estudo mais aprofundado da sua correspondência.

Desta forma, confirmamos ainda mais a premissa de que o regional pode ser também nacional e universal, principal desejo da primeira geração. Assim, entendemos as palavras de Alceu: “O Modernismo não só se revestiu de características brasileiras

como populares”. Era um tempo de redescoberta do próprio Brasil e, principalmente, da sua cultura ainda marginalizada. A “sombra da Academia” ainda era extensa, espaçosa.

Dentro desta problemática da cultura popular, um fato realmente intrigante foi a valorização, por parte dos principais ideólogos modernistas, de uma figura deveras instigante da nossa história cultural: Sílvio Romero. O crítico que arrumou tanta briga e tantos desentendimentos no passado voltava à produzir eco no meio literário brasileiro. Foi por iniciativa de Monteiro Lobato que a famosa *História da Literatura Brasileira*, que Romero publicou em 1902, recebia a sua segunda edição no final dos anos 20. O motivo do namoro entre os modernistas dos primeiros tempos e Sílvio Romero foi justamente por causa da defesa, que Romero fazia de forma intransigente, da cultura popular.

Como analisamos no capítulo anterior, Sílvio Romero repudiava o clima exageradamente afrancesado da Literatura Brasileira, especialmente da Crítica Literária então produzida no Rio de Janeiro. Além disso, o exigente crítico também valorizou muito a produção literária circulada nos Centros Literários de alguns estados, onde a cultura popular tinha larga aceitação, principalmente na poesia. Daí justificar-se o novo valor dado pelos primeiros modernistas a este pensamento de Sílvio Romero. Numa comparação mais ampla, ele encarnava alguns dos principais ideais da primeira geração modernista, particularmente o rompimento com a cultura estrangeira canonizada.

Estes aspectos levantados fornecem excelentes pistas para reconsiderarmos certas abordagens da nossa história modernista. O movimento foi extremamente lacunar, com inúmeros espaços semânticos e estilísticos que ainda hoje merecem uma boa pesquisa. Neste sentido, as reminiscências de Amoroso Lima são fundamentais, uma vez que iluminam certas nebulosidades da nossa historiografia literária. Mais uma vez, temos Alceu relembando e avaliando a primeira geração deste movimento:

A geração modernista, à qual pertenço, surgiu, assim, sob o peso de influências contraditórias. Tínhamos um pé no passado e outro no futuro. Em 1922 encontramos-nos todos diante de uma opção. Mas é claro que então não tínhamos consciência do papel que estávamos chamados a desempenhar. Não, não se tinha a menor noção da importância dos acontecimentos que se estava vivendo. Havia uma preocupação de mudança, de busca, de soluções para os problemas que nos angustiavam. E isto era tudo. (Lima, 1973, p.85)

Estas afirmações de Alceu nos permitem uma série de análises e provocações. Primeiro falemos acerca das “influências contraditórias”, do fato de que o crítico tinha

um “pé no passado e outro no futuro”, temática sempre recorrente nas suas análises memorialísticas do Modernismo. Já falamos que Alceu nasceu pra literatura numa fase paradoxal da sua vida. Após uma formação e um estilo de vida marcadamente clássicos (no sentido conservador deste termo), ele rompeu para a idéia de modernidade, ora demonstrando imensa flexibilidade ideológica, ora repetindo certos preconceitos da crítica tradicionalista.

Entretanto, esse “drama” não foi vivido apenas por Alceu. Ele foi bem claro: era um problema de geração. Por isso veremos outros casos semelhantes desta mesma situação. Um excelente exemplo se encontra no epistolário de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, ambos representaram bem toda essa confusão gerada pela permanência do passado na modernidade. Numa carta a Mário, em 03 de janeiro de 1925, Bandeira afirmou:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbauld-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada. Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente. (apud Moraes, 2001, p.175)

O que mais chama a nossa atenção é o fato de que Bandeira estava produzindo uma literatura hoje classificada como modernista. Contudo, naquele momento, o poeta não tinha qualquer noção de tal fato, ignorava totalmente a classificação crítica do seu livro, isso sem dizer na sua postura confessadamente parnasiano-simbolista e não modernista, sem sequer “conhecer essa gente”, isto é, ignorando em alguns momentos os seus contemporâneos de produção artística.

Importante lembrar que estávamos no ano de 1925, portanto, já passados três anos desde os escândalos da Semana de Arte Moderna, e ainda assim certos artistas não tinham a exata noção do seu contexto. É quando compreendemos a afirmativa de Alceu no fragmento anteriormente citado: “Não, não se tinha a menor noção da importância dos acontecimentos que se estava vivendo”. Tal falta de noção levou Mário a inquietar-se, tanto que assim expressou a Bandeira, numa carta de 18 de abril de 1925:

Uma queixa irônica e a minha definitiva repulsa do nome de moderno dado pra mim. Você compreende, Manuel, eu hoje sou um sujeito que tem muitas preocupações por demais pra me estar amolando com essas burradas de modernismo e passadismo. “Eu é

que sou moderno!” Ora, isso hoje pra mim não significa coisa nenhuma. Tenho mais que fazer. Não estou fazendo blague, não. É uma coisa que está a cem léguas de mim o modernismo. Que significa ser moderno? Ser moderno, ser antimoderno, ora bolas! Sou, isso é que é importante. (apud Moraes, 2001, p.201)

Na verdade, nem o próprio Mário sabia a definição do que era ser modernista, o movimento estava sendo construído, passava por um processo, e os nossos artistas tiveram o privilégio de participarem dessa construção, sem terem a exata noção do que estava acontecendo e do respectivo papel de cada um, somente o distanciamento temporal permitiu-nos avaliar a participação de cada um.

Alceu, enquanto crítico literário, percebeu claramente o problema da sua geração, por essa razão que escreveu o sintomático artigo *A Escrava que não é Isaura*, título homônimo ao livro de Mário de Andrade, que foi publicado em *O Jornal*, na edição do dia 26 de abril de 1925. Neste artigo, Alceu fez uma série de análises quanto às permanências de “valores passadistas” (como era comum denominar naquela época) na obra de Mário. Destacamos a seguinte passagem:

De tudo o que se depreende, sobretudo, é uma necessidade de construir, de procurar novos caminhos, sem abandonar o passado, antes procurando sempre o que há de vivo eterno nele. E isso torna o Sr. Mário de Andrade talvez o elemento mais interessante e mais valioso do atual modernismo brasileiro. Sinto que nele se embatem agora modernismo e anti-modernismo. Não no sentido de voltar, mas no sentido de superar. (apud Moraes, 2001, p.201)

Alceu foi direto ao cerne do problema: em Mário, lira e anti-lira se digladiavam constantemente. A força que o impelia à transgressão era tão forte como aquela que o puxava à conservação das tradições. Era o mesmo escritor bifurcado pela vontade de abandonar Deus e, ao mesmo tempo, com medo de ficar distante do Criador. Era o poeta que conseguiu escrever *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* e, quatro anos depois, fez surgir *Paulicéia Desvairada*, obras radicalmente opostas quanto à forma e à linguagem. Por essas considerações que concordamos com a opinião de Alceu, que percebeu que “nele [Mário] se embatem agora modernismo e anti-modernismo. Não no sentido de voltar, mas no sentido de superar”. Os comentários de Alceu receberam uma boa recepção de Mário, tanto que, em outra carta a Manuel Bandeira, do dia 07 de Maio de 1925, o poeta paulista afirmou:

O Tristão me parece mas é um psicólogo muito esperto. Ele me disse no final alguma coisa de mim que eu ainda não me dissera. Não que eu lute entre modernismo e anti-

modernismo, só que hoje não encontro mais significado pra palavra modernismo. Tenho coisas mais importantes a fazer e que pensar. Não sei mais se faço modernismo ou passadismo, faço. Já me basta esta autocrítica que me dá muito sofrimento pra ainda estar pensando se sou moderno ou não! (apud Moraes, 2001, p.208)

Com essas palavras, percebemos claramente que Mário não se importava muito em estabelecer definições técnicas que pudessem tolher o sentido artístico da sua obra, ele simplesmente “fazia”, isto é, produzia sem uma necessidade cega de sistematização metodológica, como acontece com alguns autores e críticos. Essa sua postura foi mais defendida nos anos 20, na fase dos primeiros ajustes do Modernismo. Duas décadas depois, quando ele fez algumas avaliações desta Escola, seu discurso classificatório foi bem diferente, dando a devida nomenclatura a certos artistas e respectivas obras.

“Tínhamos um pé no passado e outro no futuro”. Alceu não podia sintetizar melhor os desafios e limites da sua geração artística, era o norte e o sul se batendo dentro de cada um, às vezes um ou outro com mais força, com mais sangue estilístico. Para finalizar esse levantamento revisionista do Modernismo, Amoroso Lima forneceu as seguintes idéias:

O Movimento Modernista, tanto pelas suas fontes de inspiração como pelos elementos que o lideravam, era um movimento essencialmente estético, sem qualquer vinculação de ordem política. [...] Estavam todos muito interessados em divulgar e defender suas idéias esteticistas para se deixarem arrastar por outra ordem de considerações. (Lima, 1973, p.85)

Todas essas considerações Alceu fazia tendo como referência os produtos obtidos pela primeira geração. Esta sim, como já analisamos, teve uma atuação estritamente estética e polemista, onde produção e polêmica caminhavam juntas, uma alimentando a outra e as duas fortalecendo a nossa complexa vida literária. A vinculação com a ordem política veio mais tarde, com a próxima geração que tratou de assuntos relativos à realidade social e à política brasileira.

4.3.

Alceu e os dois Andrades

Já que estamos falando da primeira geração modernista e das suas dinâmicas destoantes, nada melhor do que analisar, sob a ótica de Alceu Amoroso Lima, o papel fundamental de duas figuras frontalmente opostas: os dois Andrades, isto é, Mário e Oswald. Alceu conheceu ambos pessoalmente. Com Mário trocou inúmeras cartas, com Oswald, trocou farpas. Com ambos, discutiu e avaliou os rumos da modernidade brasileira. Foi o próprio Alceu quem afirmou sobre este par de contradições:

Essa dupla de Andrades, sem nenhum parentesco entre si, me parecia ser a própria expressão das duas faces da nova escola. Sem negar o valor intrínseco de cada um e sem querer excluir um pelo outro, Mário me parecia ser o lado *construtivo* do modernismo. Oswald, o seu aspecto *demolidor*, agitado e agressivo. Este chegara ao modernismo através da sátira, do espírito irreverente e visceralmente revolucionário, de tudo enfim que o torna hoje muito mais influente e expressivo para as novas gerações do fim do século XX, do que Mário. Este fora ao modernismo depois de um catolicismo convicto. De uma grande curiosidade intelectual. De uma procura da verdade com seriedade e esforço. Dois temperamentos tão opostos, que em pouco uma divergência de ordem moral, mais do que um simples mal entendido, os iria separar definitivamente. Nos dois, aliás, eu via a dupla vertente do modernismo. (Lima, 1973, p.92)

Mário falou e escreveu sobre os mais diferentes assuntos, sendo exageradamente plural quanto aos seus interesses artísticos – do folclore à medicina, passando pela literatura e a música. Isso fica bem notado no conjunto da sua obra, especialmente na sua produção epistolar, diversa e sempre em expansão, sendo ainda um desafio para as críticas literária e artística. Para Alceu, ele representava o lado construtivo do movimento, suas experimentações estéticas modernistas se fizeram a partir de uma evolução em relação à Tradição.

Mário soube utilizar o que o passado artístico melhor produziu, sua filosofia de criação respeitava as experiências de outrora. Para ele, evoluir artisticamente era um exercício difícil que dependia de estudo e pesquisa, com métodos e rigores, numa constante “procura da verdade com seriedade e esforço”, não era simplesmente um “corte” abrupto em relação às práticas antigas da Arte. Daí a importância da Tradição, ela era mestra e diacronicamente testemunha dos limites e avanços do artista, das suas idas e vindas na configuração da sua obra. Por isso Alceu viu em Mário um caráter construtivo de modernidade.

Certamente, a admiração de Alceu por Mário se dava por uma profunda identificação intelectual. Com a mentalidade que tinha, Alceu dificilmente aceitava uma proposta artística que surgisse de leviandades estéticas, de experimentalismos vazios e sem razão de existir. Neste sentido, Mário com a sua personalidade de *scholar* e pesquisador, encaixava-se perfeitamente nos critérios artísticos de Alceu. Era o artista estudioso, que atravessava o rio sem se esquecer da margem anterior.

Já Oswald era justamente o contrário, era o “anti-Mário”, o “anti-Alceu”. Oriundo de uma das famílias mais ricas de São Paulo, aproveitou o que pode da fortuna que herdou do seu pai, principalmente esbanjando-a em diversas viagens que fez ao exterior. Paris era o seu destino mais certo. Lá fez amizades com figuras importantes do meio artístico, tanto que seu livro *Pau-brasil* foi lançado numa galeria parisiense. Foi em Paris que Oswald conheceu o poeta Blaise Cendrars, seu grande e amigo e parceiro em certas aventuras modernistas, como a viagem de Cendrars ao Brasil, em 1924.

Oswald tinha uma personalidade demolidora, seus desafetos diziam que tudo o que tocasse automaticamente se destruía. De grande criatividade como polemista, desde cedo soube aproveitar bem os bons efeitos de um escândalo, de um bom bate-boca literário. Foi o primeiro a defender Anita Malfatti dos ataques pessoais que esta recebeu de Monteiro Lobato, logo após a fatídica exposição de 1917. Oswald utilizou a imprensa para atacar Monteiro Lobato, chamando-o de vários adjetivos não elogiosos. Imprimia paixão em tudo que estivesse inserido, defendia suas opiniões não se importando se as mesmas ofendiam ou não outros interlocutores.

Quanto à sua visão de literatura, Oswald foi quem melhor vestiu o uniforme da vanguarda. Desde cedo se apaixonou pela noção de ruptura, de transgressão, de desafio à ordem cultural estabelecida. Se pudesse, ele mesmo quebraria os museus e as bibliotecas, como foi proposto pelo Manifesto Futurista.

Oswald era do tipo que não reconhecia nada de esteticamente interessante no nosso passado. Para ele, Tradição era sinônimo de velharia estilística, de coisa passada, por isso devia ser excluída ou até mesmo exterminada da produção artística que se dizia modernista. Oswald achava que o passado existia apenas para não repeti-lo, por isso que era passado. Seu olhar era sempre para o futuro, para o novo, para o barulho febril das máquinas e a velocidade endoidecida das grandes metrópoles. A respeito do controverso poeta e também de Mário, Alceu escreveu:

A poesia pau-brasil que Oswald lançava me parecia uma simples imitação à brasileira do movimento dadaísta de Tristan Tzara e seus companheiros, durante a Grande Guerra, a partir de 1916, na Suíça e nos Estados Unidos, já que seus principais promotores viviam exilados na França como “pacifistas” e “derrotistas”, ao passo que Mário de Andrade, procurando uma expressão lingüística realmente expressiva da *fala brasileira*, longe de se perder no movimento cosmopolita, vinha dar ao novo momento estético brasileiro o caráter de uma revolução para ficar e não apenas de um motim para efêmeros pretextos. (Lima, 1973, p.93)

Percebe-se claramente o medo de Alceu: que a poesia de Oswald alcançasse o alto nível de incomunicabilidade das manifestações dadaístas, a começar pela sua própria *Receita de um poema Dadá*. Para Alceu, a Arte devia afastar-se do *non sense*, da estética do não-dito. O verdadeiro artista deveria ter conteúdo, formação e não apenas revolta e sentimentos separatistas. De fato, Oswald de Andrade produziu inúmeros poemas com tendências claramente dadaístas, usando e abusando de experiências lingüísticas e semânticas, como o poema *Tarde de Partida*:

Casas embandeiradas
De janelas
De Lisboa
Terremoto azul
Fixado

Ou então, a forte desconstrução lingüística de alguns versos operada no poema *Brasil*:

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teretê tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!
O negro zonzo saído da fornaça
Tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Cun Cun!
E fizeram o carnaval

O tom jocoso deste último poema dá-se pelas várias onomatopéias presentes em alguns versos. Esse era o problema visto por Alceu na poesia pau-brasil de Oswald: uma versão brasileira para a falta de lógica do Dadaísmo de Tristan Tzara, que o diga o verso “Canhem Babá Canhem Babá Cun Cun!”. Já com Mário a situação era bem diferente, o tratamento era outro.

Quando Alceu fazia qualquer comentário crítico acerca de Mário, ele sempre ressaltava o caráter de pesquisador do autor de *Losango Cáqui*. Sua obra era rica justamente por isso, a sua capacidade artística estava aliada a um sério trabalho de investigação de novas formas de expressão. É por isso que Alceu cita a busca de Mário por uma “fala brasileira”, este tema foi um dos que mais aguçou a pesquisa de Mário. Novamente recorremos a uma de suas cartas a Manuel Bandeira, de 01 de Julho de 1929, com quem ele debateu longamente a respeito de uma Língua Brasileira:

Quando me senti escrevendo brasileiro primeiro que tudo pensei e estabeleci: Não reagir contra Portugal. Esquecer Portugal, isso sim. É o que fiz. Inda faz pouco, João Ribeiro me chamou à fala num artiguete sobre se escrevo brasileiro ou português (Diário Nacional). E concluía que escrevemos por mais nota forçada, português. [...] Pouco me incomoda agora que eu esteja escrevendo igualzinho ou não com Portugal: o que eu escrevo é língua brasileira pelo simples fato de ser a língua minha, a língua de meu país, a língua que hoje representa no mundo muito mais o Brasil que Portugal: enfim: a língua do Brasil. (apud Rodrigues, 2003, p.112)

Essa “língua do Brasil” foi aos poucos sendo revelada por Mário através de vocábulos e estruturas sintáticas usados por ele nos seus textos: o *pra* no lugar do *para*; *prá* e não *para a*; *prao* em vez de *para o*; *si* no lugar da conjunção condicional *se*; *milhor(es)* e não *melhor(es)*; *sube* pelo verbo conjugado *soube*; *inda* e não *ainda*; *exprimenstar* em vez de *experimentar*; as formas contractas *senvergonha*, *sencerimônia*, *trinteito*, *praquê* e *há-de*; e construções sintáticas como *a carta de você* e não *a sua carta*. Para Mário, tais usos provavam a existência do brasileiro enquanto idioma, a “fala brasileira” citada por Alceu. Numa outra carta bem longa (seis páginas) ao mesmo Manuel Bandeira, de janeiro de 1925, Mário deu outras informações a respeito do seu projeto lingüístico:

Vamos logo pra questão do brasileiro. Você compreende, Manuel, a tentativa em que me lancei é uma coisa imensa, enorme, nunca foi pra um homem só. E você sabe muito bem que não sou indivíduo de gabinete. Não posso ir fazendo no silêncio e no trabalho oculto toda uma gramática brasileira pra depois de repente, pá, atirar com isso na cabeça do pessoal. [...] Careço que os outros me ajudem pra que eu realize a minha intenção: ajudar a formação literária, isto é, culta da língua brasileira. A parte messiânica do meu esforço, o sacrificar minhas obras, escrevendo-as em língua que ainda não é língua, não é sacrifício de Jesus, é uma necessidade fatal do meu espírito e da minha maneira de amar, só isso. Mas daí se pensar, ou você, como parece pela sua carta, que estou agindo por levandade nesta questão de escrever brasileiro, vai um estirão largo, meu Manuel. Não senhor. Não sou leviano, não. Você diz por exemplo que eu em vez de escrever brasileiro estou escrevendo paulista. Injustiça grave. Me tenho preocupado muito com não escrever paulista e é por isso que certos italianismos pitorescos que eu empregava dantes por pândega, eu comecei por retirar eles todos da minha escrita de agora. [...] Não

estou escrevendo paulista, não. Ao contrário. Tanto que fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do Norte e do Sul. Não quero imaginar que o meu brasileiro – o estilo que adotei – venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro. Estudei o português e estou consciente dos meus erros em português. Ao menos da grande maioria deles. (apud Rodrigues, 2003, p.114)

Por isso se justifica a constante admiração de Alceu Amoroso Lima por Mário de Andrade, apesar das inúmeras divergências ideológicas que tiveram. Mário era o *scholar* por excelência, não era um simples poeta com tendência futurista a experimentar novas possibilidades poéticas, sem qualquer tipo de critério e razão de ser.

Esse fragmento nos dá uma boa idéia do que realmente Mário considerava ser a língua que ele estava criando, bem como a sua importância cultural. Aos poucos, ele ia construindo seu projeto, imbuído de um certo “messianismo” que era traduzido no seu desejo de contribuir para a formação culta e literária do Brasil. O poeta paulista via tal desafio como a sua missão de artista e intelectual. Ao perceber que não estava sendo compreendido por Bandeira, Mário se defende e afirma que não é leviano nessa “empreitada” lingüístico-nacionalista, e que tampouco estava escrevendo em “língua paulista”. Os erros e modismos de linguagem criados por Mário eram todos praticados conscientemente por ele, e os mesmos influenciavam na tentativa de normatização dessa nova língua.

Essa é outra diferença fundamental entre Mário e Oswald: uma espécie de metalinguagem teórica, isto é, Mário pensa e debate as suas teorias, confronta-as com as demais existentes, pede a opinião dos amigos. Já Oswald, quando pensava sobre alguma teoria, não perdia a oportunidade de também fazer alguma blague, alguma sátira, tudo regado de um certo sensacionalismo. Não era nem um pouco comedido nas atitudes e nas palavras. Voltando a Alceu Amoroso Lima e suas lembranças avaliativas quanto ao processo modernista, temos novamente o pensador católico expressando os seus juízos de valor:

O primitivismo forçado, o espírito destruidor, o antipassadismo, o sarcasmo e a preocupação de um novo esteticismo voltado apenas para o estilo verbal inspirado no destrutivismo dadaísta europeu, era o que me parecia constituir o “convencionalismo modernista” que arriscava a seriedade e a duração do próprio movimento. Não era um ataque ao movimento renovador. Pelo contrário. Era uma defesa de sua originalidade e de sua eficácia, desde que fundado em raízes e na linha de uma literatura cujo passado já criara obras magníficas. [...] Mantendo-me, como sempre, em posição marginal e isolada, procurava fazer desde então uma diferença entre o que me parecia definitivo ou efêmero nessa revolução estética. (Lima, 1973, p.93)

Mais uma vez, Alceu deixou claro o seu medo quanto ao direcionamento do Modernismo para um vanguardismo cego e radical, especialmente seguindo a tendência mais violenta do ponto de vista expressional – o Dadaísmo. O fato é que Alceu identificava todos esses perigos da vanguarda à pessoa e à obra de Oswald de Andrade, ele encarnava perfeitamente o ideal de desconstrução estilística e ideológica. Mais uma vez, Alceu fez um paralelo entre os dois Andrades:

O que ficou do Modernismo foi sem dúvida e acima de tudo a entrada a fundo no espírito, nos costumes e na linguagem do povo brasileiro que tanto Mário quanto Oswald de Andrade, tanto Raul Bopp como Cassiano Ricardo haviam trazido desde sua primeira fase. Acima de todos, como pioneiros, os dois Andrade. Um, com sua seriedade precoce, o outro com sua alacridade juvenil. Oswald com a sua irreverência. Mário com os seus escrúpulos morais e estéticos. Ambos inconformistas e politicamente revolucionários. Oswald mais radical. Mário mais equilibrado. (Lima, 1973, p.93)

E como estamos falando em avaliações do movimento modernista, Alceu contrabalanceou o papel dos dois poetas paulistas sempre como pólos opostos, como personalidades díspares que contribuíram decisivamente para a história do movimento. Entretanto, a avaliação não foi apenas de Amoroso Lima, Oswald e Mário também estabeleceram os seus conceitos avaliativos quanto à Escola literária que eles ajudaram a estabelecer. Vale a pena, para uma visão mais ampla deste movimento, perceber como ambos sentiram o Modernismo anos após o seu momento de ruptura. Para isso, exploremos primeiramente o posicionamento de Mário na sua histórica Conferência do Itamaraty, em 1942 e, num segundo momento, falemos um pouco de Oswald na Conferência de Belo Horizonte, em 1944.

No final de 1942, o jornalista Edgar Cavalheiro iniciou um audacioso projeto para o jornal *O Estado de São Paulo*: um memorial com quarenta personalidades do mundo da cultura que foram contemporâneos da geração de 22, entre eles estavam Oswald de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Di Cavalcanti, Jorge de Lima e outros. O objetivo era recolher as principais impressões de cada um no que dizia respeito aos problemas literários, políticos, artísticos e sociais daquele momento. Um consenso praticamente unânime era quanto à sensação de que o Modernismo, embora revelador de inúmeros talentos, não ultrapassou a fronteira do esteticismo. Neste afã, dois convidados não aceitaram fazer parte da publicação: Monteiro Lobato (já radicado na Argentina por causa de problemas políticos com o Estado Novo) e Mário de Andrade.

Todavia, Cavaleiro não desistiu daquele que era chamado por muitos de “o papa do Modernismo”, por isso ele insistiu muito com Mário, mas tudo foi em vão. A contribuição do poeta e crítico nos festejos culturais dos vinte anos da Semana foi de outra forma, como lembra o próprio Cavaleiro:

Com as comemorações da Semana de Arte Moderna ele foi tentado a repor as coisas nos seus devidos lugares. Escreveu três artigos para o Estado de São Paulo, nos quais historiava a famosa semana e explicava sua posição artística e humana no movimento. Pouco depois, convidado pela Casa do Estudante, reviu esses artigos, transformando-os numa esplêndida conferência que foi lida no Itamaraty a 30 de abril de 1942. Quem quer que leia essas páginas admiráveis, de uma coragem rara, verá que Mário de Andrade não fez outra coisa senão o seu testamento, isto é, que essa conferência serve perfeitamente a este inquérito, constitui a melhor resposta que poderíamos ambicionar. (Apud Teles, 1992: p.308)

Na sua Conferência, Mário admitiu que sua geração recebeu inúmeras influências futuristas e que o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa, de uma certa forma aludindo a este caráter universal da modernidade, como ele sempre gostava de afirmar. Em certo momento do seu texto, ele falou acerca da retórica da destruição praticada pelos artistas deste período: *o movimento modernista foi essencialmente destruidor. Até destruídos de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação* (Apud Teles, 1992, p. 310).

Uma das teses que Mário defendeu nesta conferência diz respeito à natureza apolítica da sua geração, isto é, esta não serviu de exemplo e inspiração para os grupos vindouros, principalmente os de 40 em diante, tão marcados no plano nacional pelas políticas do Estado Novo e, no âmbito internacional, pelos efeitos da Segunda Guerra. O poeta defendeu a idéia de que os envolvidos no debate cultural *não contribuíram muito para um amilhoramento político-social do homem*, já que no fundo eram uns *inconscientes* (Apud Silva, 2006, p.65), daí a confirmação daquele prognóstico geral dos participantes do “inquérito cultural” de Cavaleiro, quando afirmaram que as experiências de 22 prevaleceram mais no campo estético do que político.

O tom de Mário neste texto foi de uma considerável melancolia. Várias foram as razões para tal estado: a inexistência dos primeiros grupos que marcaram o início do movimento, o clima de combate vivido diretamente por Mário em relação a determinados direcionamentos artísticos e a sua situação pessoal e profissional, já que o poeta fora uma vítima direta das politicagens da Era Vargas (na sua demissão do

Departamento de Cultura de São Paulo), fato este que marcou a sua vida para sempre. Foi quando ele afirmou:

É melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado. [...] Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. (Apud Teles, 1992, p. 310)

Mas Mário sempre volta ao seu tom de mestre de gerações e aproveitou a platéia - a maioria jovens diplomatas e alguns futuros escritores - para acentuar a sua crença numa revolução de mentalidades e atitudes: *Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicos de vida, espionando a multidão passar. Marchem com a multidão.* (Apud Silva, 2006, p.65). Naquele momento, Mário encarnava o “intelectual completo”, aquele que possuía uma espécie de “função civilizatória” numa sociedade e nos seus projetos estéticos, sociais e políticos. É neste sentido que entendemos as palavras de Alceu, nas suas *Memórias Improvisadas*, sobre Mário de Andrade:

Mário, com um sentimento moral de responsabilidade, que foi sempre o seu tormento pessoal, mas também a garantia da probidade e do futuro da dupla revolução que patrocinava, a estética e a social. Esse sentido de probidade, acima de tudo e em qualquer terreno, é que me leva a concluir que o que eu via na vertente positiva do modernismo era fruto primacial da ação de Mário de Andrade. (Lima, 1973, p.94)

É esse sentimento de retidão, próprio de Mário de Andrade, que levou Alceu a possuir grande admiração pelo poeta paulista, relegando a este o sucesso da empreitada modernista. Finalizando a nossa avaliação a respeito do movimento modernista, é interessante notar o papel, também fundamental, exercido por Oswald de Andrade. O poeta pau-brasil não era apenas rebeldia vanguardista, também teve uma contribuição a dar para a história do movimento – a sua Conferência de Belo Horizonte.

Em 1944, o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, realizou a *Primeira Exposição de Arte Moderna*. Esta teve a participação de inúmeros artistas modernistas, dentre os quais Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Lasar Segall e Guignard, o curador da exposição. Além da programação plástica, o evento também contou com a participação de Oswald de Andrade que fez uma conferência intitulada *O Caminho Percorrido*, na qual foi feito um balanço dos vinte e dois anos da Semana de 22. O evento foi apelidado pela imprensa de “Semaninha de Arte Moderna”.

O texto de Oswald é um contraponto direto às idéias de Mário defendidas dois anos antes no Itamaraty. À tese de Mário de que o artista modernista se isolou numa práxis puramente estética distanciada do povo, Oswald afirma: *de 22 para cá, o escritor não traiu o povo, antes o descobriu e o exaltou [...] vede o exemplo admirável de Jorge Amado*. (Apud Silva, 2006, p.67). Reconhecimento intrigante o de Oswald quanto a Jorge Amado, já que no início dos anos 30 foi o autor de *Pau-brasil* o criador da alcunha “búfalos do Nordeste”, esta designava os romancistas cujas obras representavam as mazelas sociais nordestinas, principalmente Jorge Amado e Graciliano Ramos.

Entretanto, a principal tese de Oswald na sua apresentação seria a articulação histórica entre a Inconfidência Mineira e a Semana de 22. De acordo com o conferencista, a Inconfidência e a Semana foram antecedidas por forças revolucionárias vindas de uma *Europa subversiva e revoltada*, isto é, a Inconfidência foi tramada ideologicamente a partir das influências iluministas, com o objetivo principal de tornar o Brasil livre de Portugal. Enquanto isso, a Semana foi pensada a partir dos moldes igualmente revoltados das vanguardas artísticas, radicais e destruidores por natureza.

Um ponto de semelhança entre os textos de Mário e Oswald diz respeito a certo tom confessional que ambos utilizaram nos seus discursos. Se Mário foi um tanto pessimista quanto à eficácia de todas as propostas modernistas, Oswald foi amargo ao tratar da sua própria situação enquanto artista, principalmente no que concernia a um isolamento por parte da intelectualidade e da própria geração de 22. Durante sua conferência, Oswald fez uma amarga crítica a Alceu Amoroso Lima, ainda por conta do artigo *Literatura Suicida*, que Alceu publicara em *O Jornal*. O trecho a seguir demonstra um pouco do seu estado de total repugnância em relação a alguns representantes da geração de 22, particularmente Alceu :

Na elucidação da questão da antropofagia entra um ato de elegância do Sr. Tristão de Athayde que muito me comoveu. Antes de me referir a isso, quero fazer notar que o Sr. Tristão de Athayde está tingindo a cabeça de acaju. Esquece-se que há pouco mais de um ano desejava em grandes artigos que a Rússia fosse esmagada pela Alemanha nazista, pois seria logo em seguida posta a nocaute pelos vencedores de Cassino. Agora já vê diferente e deseja retomar a posição contrita de crítico. Mas antes dessa remada para a esquerda, o leão da Academia que Agripino Grieco chamou de “rei dos animais de farda”, ou seja, o inodoro e presidencial Sr. Múcio Leão deu à publicidade uma carta de Alcântara Machado que lhe foi piedosamente passada pelo crítico católico d’O Jornal, a fim de me xingar pela boca de um morto. Quem havia de publicar essa carta senão a ratazana em molho-pardo que é o Sr. Cassiano Ricardo? Nesse documento vem à tona o estado de sítio que proclamaram contra mim os amigos da véspera modernista de 22.

Pretendia-se que eu fosse esmagado pelo silêncio, talvez por ter lançado Mário de Andrade e prefaciado o primeiro livro de Antônio Alcântara Machado. É ele mesmo que depõe de além-túmulo. (Apud Silva, 2006, p. 69)

Esse “esmagamento pelo silêncio” foi um dos maiores dramas de Oswald no final da sua vida. Na carta a que ele se refere, Alcântara Machado falou dos motivos que o levaram a romper com o poeta da Antropofagia. Segundo Machado, Oswald *tinha tudo, menos caráter*, chegando a utilizar a *Revista de Antropofagia* para desferir difamações morais contra seus companheiros de 22, dentre os quais Mário de Andrade, Paulo Prado, Guilherme de Almeida e quase todos os poetas e escritores do Rio de Janeiro.

Foi na *Revista de Antropofagia* que Oswald deferiu diversos ataques morais a Mário de Andrade, insinuando a homossexualidade deste artista. Em diferentes artigos e notas, Oswald chamou Mário de “o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino”, ou então de “Miss Macunaíma”. Em outros momentos, para não repetir muito as expressões, Oswald dizia que Mário era “muito parecido pelas costas com Oscar Wilde”. Desnecessário dizer que Mário ficou absolutamente transtornado e se afastou definitivamente de Oswald. Este fez de tudo para reatar a amizade, porém nada surtiu efeito, em vários momentos ele disse que não “entendia o porquê” de Mário ter brigado com ele.

Segundo Lúcia Helena, no trabalho *Um caminho percorrido*, nos seus textos produzidos a partir da década de 40, Oswald de Andrade adquiriu uma sintomática “posição de combate” frente ao meio cultural que o relegou às margens do Modernismo. Nesses textos,

Ressoa o mesmo espírito em que se misturam mágoa, reavaliação, defesa e cobrança pelo que Oswald interpretava como falta de reconhecimento. [o poeta] destoa da atitude de Mário de Andrade, que em 1942, na conferência sobre a Semana de 22, desautorizara e minimizara as vantagens do afã destruidor da voragem modernista. Enquanto Mário fazia uma avaliação de rumos em que repudiava o “calor da hora”, Oswald nele insistia. (Apud Silva, 2006, p.70)

Oswald se perdeu nos seus próprios discursos - o da obra e o da vida. A crítica a partir da década de 40 o excluiu de forma contundente, seus textos não mais participavam das antologias lançadas no mercado, como foi o caso da *Apresentação da Poesia Brasileira*, organizada por Manuel Bandeira e tampouco a sua existência era lembrada nos principais meios culturais brasileiros. Em 1954, quando faleceu, estava silenciado e sua obra não era lembrada ou valorizada pela geração depois da sua. Sua

ressurreição se deu graças aos concretistas, especialmente o Irmãos Campos, que o tiraram de um definitivo esquecimento revisando sua obra e apresentando-a aos tropicalistas, que resemantizaram o conceito de Antropofagia Cultural.

Tentando encontrar uma síntese para a interpretação dos papéis que cada um exerceu dentro do Modernismo, Antonio Candido deu um palpite:

Para quem estiver preocupado com os precursores de um discurso em rompimento com a mimese tradicional, seria Oswald. Para quem está interessado num discurso vinculado a uma visão do mundo no Brasil, seria Mário. Quem construiu mais? Mário. Qual personalidade mais fascinante? Oswald. Qual individualidade intelectual mais poderosa? Mário. Qual o mais agradável como pessoa? Oswald. Qual o mais scholar? Mário. Qual o mais coerente? Mário. Quem explorou mais terrenos? Mário. Quem pensou em profundidade a realidade brasileira? Mário. Oswald era um homem de intuições geniais, mas com escalas de valor muito desiguais. Em resumo, foram dois grandes homens, sendo irrelevante optar entre eles. (Candido, 1992, p.244)

Realmente, não só seria irrelevante ter de escolher entre os dois, mas também sem sentido, já que ambos ajudaram a escrever e ler o movimento modernista brasileiro. Cada um interpretou o Brasil de uma maneira frontalmente diferente, porém ambos contribuíram para diferentes e interessantes leituras a respeito da nossa modernidade. Os posicionamentos de Mário e de Oswald colaboraram não apenas na avaliação de certos direcionamentos do movimento, mas serviram principalmente para explicitar quão diferentes eram as propostas modernistas vivenciadas por cada um, e de que forma esta diferença foi responsável pelo lugar que ocuparam no processo de canonização do próprio Modernismo. Daí a crítica de Alceu: “Mário me parecia ser o lado construtivo do modernismo. Oswald, o seu aspecto demolidor, agitado e agressivo.” (op.cit.)

4.4.

Lima Barreto – um Caso à parte da Crítica Amorosiana

Graças à classificação crítica feita por Alceu Amoroso Lima, o período entre 1900-1922 na Literatura Brasileira é denominado Pré-Modernismo. Como toda classificação crítica, até hoje tal “carimbo metodológico” gera controvérsias. Segundo Alfredo Bosi (1975), esta fase deve ser entendida em dois sentidos um tanto paradoxais.

No primeiro, o prefixo *pré* assume conotação de uma certa anterioridade temporal, algo que “está em preparação”, no qual o período literário por ele designado se caracteriza por um considerável conservadorismo estilístico, uma espécie de continuísmo, aglutinando poetas (neo)parnasianos que, sob o aspecto estético-ideológico, podem ser considerados antimodernistas, no qual a idéia de vanguarda é sempre vista com desconfiança e até mesmo anti-arte.

No segundo, o prefixo conota forte sentido de precedência temática e formal em relação aos valores da literatura modernista, especialmente da Geração regionalista de 30, devendo ser visto como movimento renovador, principalmente em relação à prosa produzida neste momento. Romances como *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* são, na opinião de alguns críticos, bons exemplos de enredos modernistas, e não pré. Os escritores representativos desse modo de representar a literatura passaram a interessar-se pela realidade brasileira, propondo uma revisão crítica de certos valores nacionais e provocando algumas rupturas que se tornaram sintomáticas durante o Modernismo.

Neste sentido, a posição de Lima Barreto no grupo intelectual de seu tempo marcou-se sempre pela dissonância e pelo desencontro em relação ao pensamento acadêmico oficial. Tal postura de profunda inadaptação foi percebida nos diferentes âmbitos da produção literária, na problemática do julgamento crítico, na maneira de interagir nos ambientes de convívio e também no que se referia às suas preocupações políticas e sociais. Esse sentimento de constante deslocamento em relação à vida e a si mesmo foi uma constante, como ele em diversos momentos relatou no seu *Diário Íntimo*, como podemos notar neste fragmento:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer. A minha melancolia, a mobilidade do meu espírito, o cepticismo que me corrói — cepticismo que, atingindo as coisas e pessoas estranhas a mim, alcançam também a minha

própria entidade —, nasceu da minha adolescência feita nesse sentimento da minha vergonha doméstica, que também deu nascimento a minha única grande falta. Aqui bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo cuidado e discrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha. (Barreto, 1953, p.13)

Este trecho é do dia 03 de janeiro de 1905, Barreto ainda estava bem jovem e sequer tinha estreado no mundo literário, mas ainda assim podemos perceber o teor corrosivo que marcou a sua trajetória. Segundo Alceu Amoroso Lima, tal realidade não era apenas de Lima Barreto, mas de todo um grupo que mantinha afinidades ideológico-comportamentais, como ele lembra neste fragmento das suas *Memórias Improvisadas*:

Só a partir de 1922 surge realmente a idéia de geração, que toma o nome de modernista. Mas antes não havia causa comum, ideal comum, apenas prolongamento de correntes anteriores. Existiam algumas personalidades isoladas, como Euclides da Cunha, Lima Barreto, Augusto dos Anjos, Afrânio Peixoto. Era a época do individualismo. [...] Era a fase da literatura do *Fon-Fon*, do penumbrismo, a que se prende as *Cinzas das Horas*, de Manuel Bandeira. (Lima, 1974, p.61)

Podemos afirmar que este período chamado Pré-Modernismo foi um tipo de “entre-lugar”, uma espécie de hiato do nosso processo literário, com uma forte dose de mal-do-século ainda rondando certas mentalidades, a vida matando a cada experiência mal sucedida. Até mesmo a idéia de geração estava comprometida, principalmente se concebermos a relação geração/linhagens. É difícil classificarmos, com total exatidão, em qual linhagem um Lima Barreto ou um Augusto dos Anjos podem estar inseridos, tamanha a diversidade temática que eles abordaram.

Os grandes jornais daquele momento davam um prestigiado destaque às letras, concedendo-lhes seções permanentes diariamente. Era impossível conviver no mundo da literatura sem passar pela imprensa, conclusão esta tirada por todos os entrevistados do *Momento Literário* de João do Rio. Os jornais e algumas revistas especializadas eram a porta de entrada para o (sub)mundo das rosas e dos espinhos literários. Era a partir dos jornais que eles conquistavam o público leitor, ainda um tanto incipiente naquele momento.

Por falar em jornalismo, neste ambiente se processava um dos maiores calos de Lima Barreto – a Crítica Literária. Sua exclusão como pessoa humana se estendeu até a exclusão dos principais circuitos da crítica produzida naquele momento. O autor de *Isaías Caminha* pouco tinha a oferecer a esse tipo de máfia das letras e, consciente de sua marginalidade literária e social, nunca esmoreceu no “combate” ou tornou-se

agregado de qualquer panelinha, prestando favores aqui ou ali com vistas a uma aceitação por parte do referido grupo de mútuos interesses. Crítico, ele também, mostrou-se freqüentemente preocupado com a natureza e a função da Crítica Literária, como registrou nos seus apontamentos, no fim de 1904:

Um escritor, um literato, apresenta ao público, ou dá publicidade a uma obra; até que ponto um crítico tem o direito de, a pretexto de crítica, injuriá-lo? Um crítico não tem absolutamente direito de injuriar o escritor a quem julgar. Não se pode compreender no nosso tempo, em que as coisas do pensamento são mostradas como as mais meritórias, que um cidadão mereça injúrias, só porque publicou um livro. Seja o livro bom ou mau. Os maus livros fazem os bons, e um crítico sagaz não deve ignorar tão fecundo princípio. Ao olhar do sábio, o vício e a virtude são uma mesma coisa, e ambos necessários à harmonia final da vida; ao olhar do crítico filósofo, os bons e maus livros se completam e são indispensáveis à formação de uma literatura. Se o crítico tem razões particulares para não gostar do autor, cabe-lhe unicamente o direito de fazer, com a máxima serenidade, sob o ponto de vista literário, a crítica do livro. Em resumo, se o crítico ama as coisas do pensamento, e sobretudo estas, deve ter sempre em mira a sua prosperidade; e, creio, a injúria não é o melhor meio para obtê-la. (Barreto, 1953, p.27)

O trecho evidencia as primeiras inquietações de seu espírito acerca do trabalho crítico, não só aquele que recebia em função de sua obra, mas também o que ele mesmo iria realizar, comentando e criticando a produção intelectual de sua época, da forma mais digna: “Um crítico não tem absolutamente direito de injuriar o escritor a quem julgar”. Para o escritor, criticar não era difamar, não era simplesmente fazer uma distribuição de avaliações morais que não contribuíssem para um saudável debate de valores.

Todavia, a face mais cruel da Crítica produzida naquele momento era, para Lima Barreto, a prática de um total silêncio em relação à produção daqueles que não se formatavam ao “gosto oficial” vigente. É o próprio quem afirma isso: “A única crítica que me aborrece é a do silêncio, mas esta é determinada pelos invejosos impotentes que foram chamados a coisas de letras, para enriquecerem e imperarem” (Barreto, 1953, p.27).

O campo intelectual do início do século XX foi marcado pela formação de duas frentes, tanto na produção literária quanto no julgamento da mesma. Desta forma, temos escritores como Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Olavo Bilac, entre outros, satisfeitos, adaptados e perfeitamente integrados à realidade sócio-cultural de sua época, produzindo obras marcantes que eram consideradas porta-vozes do ideário das classes dominantes, distribuindo de graça sorrisos e amenidades, leveza e alegria, mascarando uma realidade social dura e triste, brutalizada pelas tensões e conflitos de toda natureza.

Paralela à essa produção, observava-se uma face já conhecida da crítica, preocupada em agradar e expandir a literatura amena e idealizada, marcada pela linguagem de clichês, pela postura do apadrinhamento de certos escritores e seus respectivos grupos. Este direcionamento provocava, inevitavelmente, algumas manifestações de preconceitos, como lembrou Alceu Amoroso Lima:

O que devemos condenar é o crítico preconcebido, que já leva a opinião formada, antes de ler a obra. [...] O preconceito é uma forma de fanatismo e este uma das muitas modalidades do irracionalismo. Devemos temer o crítico irracional, que julga os autores, as obras e os movimentos artísticos segundo as suas próprias paixões. (apud Coutinho, 1980, p.38)

Tal prática de preconceitos não se dava apenas na dimensão da análise literária, mas também nas políticas ou politicagens de publicação, fazendo com que certos artistas ficassem, literalmente, à deriva das benesses editoriais. Em outro momento do seu *Diário*, em 20 de abril de 1914, Lima Barreto alude este tipo de estado:

Hoje, pus-me a ler velhos números do *Mercure de France*. Lembro-me bem que os lia antes de escrever o meu primeiro livro. Publiquei-o em 1909. Até hoje nada adiantei. Não tenho editor, não tenho jornais, não tenho nada. [...] Para os jornais daqui estou incompatível. Podia tentar a aventura fora, mas não tenho liberdade; era preciso que estivesse só, só. Enfim, a minha situação é absolutamente desesperada. (Barreto, 1953, p.45)

Uma frase de Barreto resume toda esta problemática: “Para os jornais daqui estou incompatível”. A produção de Lima quer literária, jornalística ou crítica, subverteu os padrões dominantes, inserindo-se nas contradições e fissuras ideológicas do seu tempo. Assim, com um projeto criador dissonante em relação ao campo no qual atuava, Lima Barreto se viu banido do sistema, excluído dos principais meios de debate intelectual. Num artigo da revista *Careta*, em 18 de agosto de 1921, Lima manifestou o seu estado:

Não disponho do *Correio da Manhã* ou do *O Jornal* para me estamparem o nome e o retrato, sou alguma coisa nas letras brasileiras e ocultarem meu nome, ou o desmerecerem, é uma injustiça contra a qual eu me levanto com todas as armas ao meu alcance. Eu sou escritor e, seja grande ou pequeno, tenho direito a pleitear as recompensas que o Brasil dá aos que se distinguem na sua literatura. (Barreto, 1953, p.65)

Vemos claramente as conseqüências do limbo intelectual no qual Lima estava inserido. Tal fato provocou a sua marginalização pela crítica literária oficial de sua época que, ou ignorou sua obra, ou a criticou de modo a configurar sua minoridade, seu caráter de ainda não-literatura, uma espécie de experimentalismo, ou ainda de modo a

ênfatizar seus aspectos negativos, quer biográficos, quer de estilo. Contrariamente a estas opiniões, temos a consideração de Alceu Amoroso Lima em relação a Lima Barreto:

Ocorreram alguns ensaios de escritores voltados para o social e a publicação de revistas de vida efêmera com igual preocupação. Mas não chegou a surgir nenhum grande nome. A grande figura indiscutível dessa fase é Lima Barreto. Este sim. Leitor de romances russos, mostrou-se desde cedo profundamente impregnado do social, voltado para o povo, para suas penas e suas agruras. (Lima, 1974, p.81)

Existiu, todavia, uma importante exceção no tocante à maneira como alguns críticos enxergavam a obra de Lima Barreto, e tal fato se deu através de um artigo escrito por Alceu Amoroso Lima em *O Jornal*, no dia 18 de junho de 1919. Nele, Alceu teceu numerosos elogios ao autor de *Os Bruzundangas*, diferindo radicalmente dos demais críticos daquele momento. O artigo se chamou *Um Discípulo de Machado*, e começava assim:

Dos livros de Lima Barreto se evola um grande desencanto de viver. Vencido na vida, inadaptável, comunica à sua literatura um acre perfume de tédio e amargor. Sua obra é uma galeria de caricaturas sociais, magistralmente traçadas. O criador de Policarpo Quaresma, tipo nacional por essência, estiliza o ridículo. Mais do que um ironista, um cético, ou um revoltado, Lima Barreto é um caricaturista. Ainda nos seus tipos preferidos, aqueles que falam por suas palavras, não desfalece a feição do autor, a quem não escapam os defeitos, os tiques, as fraquezas dos melhores. Lima Barreto é um humorista da estirpe intelectual de Machado de Assis. Pode-se dizer que, depois deste, é o nosso humorista. (Lima, 1948, p.24)

Se não tivesse escrito este texto, pelo menos o título escolhido por Alceu já soava de forma extraordinária: *Um Discípulo de Machado*. Lima Barreto nunca ganhou tão forte elogio por parte de um crítico literário profissional, e tal fato merece destaque nesta pesquisa, uma vez que este artigo de Alceu não é mencionado nas suas cartas e muito menos no seu *Diário Íntimo*. A opinião de Alceu foi arguta no sentido de reconhecer a filiação intelectual de Lima em relação a Machado. Era o carimbo crítico único e memorável, afinal, Machado já em vida era um habitante eterno do panteão dos deuses da literatura, e nada melhor para qualquer escritor do que ser comparado positivamente a ele, era um forma de ser reconhecido e incensado pela Crítica.

Este texto de Alceu foi escrito em 1919, ou seja, três anos antes de Lima morrer. Por isso o crítico já tinha material suficiente para reconhecer os traços fundamentais que caracterizavam a pessoa e a obra de Lima, particularmente o “desencanto de viver” e o

“acre perfume de tédio e amargor” estilizados na sua obra. Mais adiante, Alceu escreveu:

Se a verdadeira literatura é a que cria tipos duradouros, personagens de ficção mais vivos que se foram históricos – Harpagon, Don Juan, Werther, D. Quixote, conselheiro Acácio ou Brás Cubas – Lima Barreto veio enriquecer a nossa escassa galeria. Todos os tipo da redação do *Globo*, nas suas *Memórias do Escrivão Isaías Caminha*, o Policarpo Quaresma, o Ricardo Coração dos Outros, e agora o Gonzaga ou o Xisto Beldroegas, são personagens definitivas, símbolos humanos de nossas virtudes e defeitos. (Lima, 1948, p.25)

Todo o texto é uma apologia elogiosa à obra de Lima Barreto, e uma das técnicas críticas que Alceu utilizou foi justamente explorar a relação das filiações estilístico-literárias que ligavam Barreto a outros grandes escritores, neste caso, os mestres da literatura ocidental como Goethe, Cervantes e o próprio Machado de Assis. De uma certa forma, ainda que mais branda e até um tanto tímida, Alceu fez uso dos aspectos teóricos da Escola Francesa de Literatura Comparada, através do velho método das Fontes/Influências, como já falamos. Desta maneira, Alceu alcançava criticamente o seu objetivo que era fazer uma análise positiva a respeito da obra de Lima, talvez tentando imprimir-lhe um pouco de justiça no sentido de incluí-lo entre os grandes escritores brasileiros. Seguindo no mesmo artigo de *O Jornal* temos, mais adiante, um interessante fragmento:

O espetáculo do teatro lírico, as francesas da rua Gonçalves Dias, a gente de Petrópolis ou o pessoal dos subúrbios, tudo passa pelo seu crivo, como semente de livres cogitações engenhosas. Um grande amor pelo Rio e uma verdadeira compreensão de sua paisagem emolduram a ação que é nula, por assim dizer. O suave licor de Machado de Assis ressuma dessas páginas de viagem sutil pelo mundo das idéias. (Lima, 1948, p.25)

Neste momento da sua análise, Alceu tocou num dos principais aspectos da obra de Lima Barreto: a larga constelação de tipos humanos e respectivos ambientes de convívio. Para tal, o autor analisado cruzava de Petrópolis à rua Gonçalves Dias passando pelos subúrbios cariocas, explorando os principais aspectos que caracterizavam tais ambientes. Tudo isso, adocicado e temperado pelo “suave licor de Machado de Assis”. Quanto ao seu estilo de escrita, assim analisa Alceu:

Seu estilo é amplo, corrente, sem formas fixas nem rebuscado de expressão. O absoluto desinteresse pela forma cuidada leva-o a decaídas acacias como – “A gabada Avenida Beira-Mar” ou – “grandiosa Guanabara” –, ou a comparações de gosto duvidoso no

gênero de – “cumprimentou petropolimente” – ou “estilo botafogano”. (Lima, 1948, p.26)

Aqui, o crítico analisa um outro traço fundamental do estilo de Lima Barreto: a diversidade da expressividade literária. Lima criou uma literatura riquíssima no que concerne à linguagem utilizada, não são poucos os neologismos (“petropolimente”, “botafogano”) e, principalmente, os substratos lingüísticos advindos da cultura afro-brasileira, especialmente os resíduos lexicais dos antigos escravos perpassados aos seus descendentes. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, é a personagem Nhá Chica quem não deixava morrer a tradição negra através de inúmeros africanismos, sendo até um pouco difícil compreender a sua fala, especialmente no momento que o Major Quaresma foi inquiri-la a respeito das antigas modinhas e lundus do seu povo. O último parágrafo do seu artigo é a conclusão das suas impressões sobre Lima:

Humorista, caricaturista, com uma visão dolorosa dos males e ridículos sociais, temperada pelo pudor de sofrer, Lima Barreto procura esquecer o cotidiano. O desconcerto de sua obra ressent-se da boêmia de seu viver. Contudo é o mais humano de nossos romancistas, o de mais vasta mirada. Criou tipos imperecíveis e perpetuou os nossos meios urbanos de mais caráter: a imprensa, a política, a repartição, fixando a paisagem familiar do Rio. Que o mal de viver não emudeça esse raro e doloroso artista, que conhece o segredo da arte literária – escrever nas entrelinhas. (Lima, 1948, p.26)

Interessante ressaltar a “profecia” feita por Alceu nas últimas linhas do seu artigo: “Que o mal de viver não emudeça esse raro e doloroso artista”. Foram vários os motivos que levaram Lima Barreto ao emudecimento do qual fala Amoroso Lima, o mais ressaltado foi, certamente, a sua própria vida. Lima foi uma espécie de herói dramático, no sentido de ser vítima da sua própria história e das suas escolhas. Isto criou um tipo de personalidade que não era bem vista pela tropa de elite da Literatura Brasileira do seu tempo.

Outro fator que também o emudeceu foi a própria Crítica Literária. O artigo assinado por Tristão de Athayde, em 18 de junho de 1919, foi realmente uma exceção, algo incomum no tocante ao escritor, principalmente pelo alto teor laudatório com o qual Tristão brindou o estilo e a obra de Lima. O normal, o escritor bem o sabia, era a fabricação de uma ignorância em forma de silêncio em relação à sua obra, fato este que atingiu Lima Barreto frontalmente ao longo da sua trajetória intelectual.

Todos os momentos nos quais Alceu falou sobre Lima Barreto foi sempre de forma elogiosa, reconhecendo suas qualidades literárias, como ficou bem claro no artigo

Um discípulo de Machado. Todavia, no início do século, a situação de Lima perante a fina nata da intelectualidade carioca não era muito confortável, por conta dos motivos anteriormente aludidos.

Em síntese, Lima Barreto viveu numa espécie de “exílio crítico” que foi motivado por uma série de fatores de ordem pessoal e intelectual. Estes contribuíram para que o escritor tentasse sobreviver culturalmente nas rachaduras ideológicas do seu tempo, oscilando entre uma produção literária de qualidade e uma total incompreensão por parte da crítica especializada. Por isso, a melhor saída foi ignorá-lo, calando suas expectativas e possibilidade de crescimento artístico.

Neste sentido, o silêncio não foi apenas uma arma ideológica do opressor, podendo ser visto também como uma forma de resistência do próprio oprimido. Ao longo de sua vasta produção, Lima Barreto não se referiu com muita intensidade à ausência de considerações por parte da crítica, aqui entendendo intensidade por quantidade de vezes que o escritor aludiu tal fato nos seus escritos. Embora tivesse mencionado algumas vezes, com forte mágoa, a falta de notícias sobre suas obras na imprensa, tais menções foram poucas e rápidas, em vista da dimensão de sua produção literária, jornalística e crítica. Assim, pode-se dizer que, também silenciosamente, Lima Barreto resistiu ao exílio literário que lhe foi imposto pela crítica eminentemente tendenciosa, acadêmica e oficial do período.

4.5.

A Crítica Literária – Avanços e Retrocessos

Para finalizar este capítulo acerca das tensões provocadas pelo Modernismo, é impossível deixar de lado o papel de Alceu Amoroso Lima no âmbito da crítica de literatura. Sua atividade de crítico especificamente literário durou pouco mais de uma década, até pouco tempo depois da sua conversão, em 1928. Após este período, Alceu continuou exercendo a crítica, porém esta foi mais direcionada às dimensões política e social. Como fim desta tese, vamos analisar as principais características deste atividade amorosiana, bem como problematizar as teorias e o direcionamento que Alceu levou em consideração para exercer esta tarefa tão marcada pela complexidade.

Primeiramente, devemos lembrar o nascimento da persona crítica de Alceu, seu pseudônimo Tristão de Athayde. A este respeito, foi o próprio crítico, numa entrevista a Medeiros Lima, quem esclareceu:

Medeiros Lima: O que o levou a adotar o pseudônimo de Tristão de Athayde ao iniciar suas atividades de crítico literário militante?

Alceu Amoroso Lima: Já expliquei isto, pelo menos uma vez, quando de inquérito literário feito por *Letras e Artes*, em 1949. As razões dessa escolha foram simples e não resultaram de nenhuma inspiração especial ou de minhas leituras literárias. Já trabalhava em empresa industrial de meu pai quando enviei para publicação, em uma revista qualquer, um soneto de minha autoria. Não tinha, contudo, confiança na minha poesia. Não queria também confundir a minha atividade empresarial com a de escritor. O soneto, por sua vez, parecia-me particularmente fraco. Assinei-o então com o nome de Vasco Athayde. Quando comecei a fazer crítica literária em 1919, lembrei-me daquele pseudônimo, mas lembrei-me também do soneto e de sua assinatura. Temendo ser identificado, ou receoso de comprometer o crítico que recém estreava, substituí o Vasco por Tristão, conservando o Athayde. Muito mais tarde, lendo as *Décadas*, de João de Barros, em que descreve as lutas dos portugueses na Ásia, lá encontrei um capitão tristemente famoso que se chamava exatamente Tristão de Athayde. Não havia mais jeito. O novo Tristão de Athayde já havia adquirido vida própria e notoriedade... (Lima, 1973, p.87)

Foi com este nome realmente clássico que Alceu iniciou, em *O Jornal*, sua atividade de crítico literário ou, como ele mesmo costumava dizer, de crítico militante. O uso de pseudônimos era algo realmente comum na imprensa nacional e estrangeira. Por detrás de um nome qualquer, estava a verdadeira identidade do autor, salvaguardado pelo anonimato e até por um certo ar de mistério. O pseudônimo funcionava (e ainda funciona) como uma espécie de máscara, de personagem, num imbricado relacionamento com o “eu” de quem escrevia.

Outro problema que se levanta são os critérios que levam, determinado escritor ou jornalista, a escolher os seus apelidos literários. Certamente, na escolha de um nome, recaem muitos aspectos ideológicos da personalidade de quem o escolheu. Por isso que, em certos pseudônimos, encontramos um pouco do caráter do seu proprietário. Foi o que aconteceu com Alceu Amoroso Lima, nas motivações para a escolha do *Tristão de Athayde* encontravam-se subjacentes certos direcionamentos da sua própria personalidade.

Podemos perceber tal fato até mesmo na pesquisa para a escolha do nome, Alceu buscou o seu Tristão nos relatos portugueses do século XVI, já que João de Barros escreveu as suas *Décadas* entre os anos 1552-1563, nas quais encontramos a narração das aventuras dos navegadores portugueses pelo Oriente, principalmente nos entrepostos comerciais de Calecute, Goa, Macau, Timor Leste e Melinde. Ou seja, o porquê do seu apelido literário está intimamente ligado à sua formação clássica e à sua erudição, demonstrando o quanto é pretensiosa qualquer escolha deste gênero. Com isso, “O novo Tristão de Athayde já havia adquirido vida própria e notoriedade”, como ele mesmo admitiu.

Desta forma, entendemos a razão pelo qual a maioria dos escritores e poetas da geração de Alceu se referiam a ele apenas pelo pseudônimo, era como se o Alceu não existisse para dar espaço ao Tristão. Muitos leitores, inclusive, desconheciam o seu nome verdadeiro, e apenas o nome falso fazia as vezes do autor.

E foi nesta atmosfera de ficção e realidade que encontramos Amoroso Lima, não apenas elaborando os seus textos hermenêuticos, mas também produzindo muita teoria acerca do ato de criticar, como bem percebemos neste fragmento:

A função do crítico, penso eu, não é de julgar. Quando muito de avaliar. Acima de tudo, compreender, participar e comunicar. Tentar compreender o espírito da obra e, por extensão, o do autor. Participar, na medida do possível, da própria criação ou recriação da obra, já que considero a crítica como uma forma de criação literária e não apenas de avaliação e reflexo. Finalmente, compete ao crítico comunicar ao seu leitor e ao leitor das obras o seu próprio depoimento como leitor e participante. (Lima, 1973, p.88)

Com essas opiniões, Alceu reconfigura substancialmente o papel da Crítica e do próprio crítico de literatura. Ao afirmar que “a função do crítico não é julgar, porém compreender e participar”, Amoroso Lima bate de frente com as premissas clássicas da Crítica Literária, estas viam tal atividade como um ato de julgamento, de estabelecimento de hierarquias valorativas quanto ao objeto analisado e seu respectivo

autor. A crítica servia para estabelecer conceitos, jogando por terra ou divinizando autores e obras, justamente o contrário da proposta de Alceu em “tentar compreender o espírito da obra e do autor”. Sobre o que devia ser evitado no ato crítico, Alceu afirmou:

Não está muito longe dessa concepção da cirurgia clássica a imagem da crítica, como a concebe a opinião pública. Se o serrote fora o emblema do cirurgião é o do crítico a palmatória. Espírito de contradição, incapaz de entusiasmo, fechado a toda emoção espontânea, só haveria de natural no crítico a paixão do erro, a paciente investigação de defeitos pela dissecação da obra, estudada a bisturi e a microscópio. (Lima, 1922, p.14)

Alceu utilizou diversas metáforas da Medicina para analisar o modelo tradicional de Crítica Literária. De fato, muitos críticos seguiram esses passos anatômicos na análise de obras e autores, contribuindo sobremaneira na perpetuação da imagem do crítico como aquele que perseguia o objeto criticado e tentava extrair deste toda sorte de minúcias temáticas e formais. Era o exagero de uma prática formalista que tanto tempo configurou a Crítica Literária. No Brasil, o melhor exemplo foi Osório Duque-Estrada.

Neste modelo analítico, salta aos nossos olhos o profissional que o exercia, este “Espírito de contradição, incapaz de entusiasmo, fechado a toda emoção espontânea” que fazia do erro a natureza da sua atuação. Era a ideologia da perfeição literária, do texto “saído da oficina sem qualquer defeito”, para intertextualizar com a *Profissão de Fé*, de Olavo Bilac⁴. Daí considerar-se este modelo hermenêutico como uma espécie de autópsia textual.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, a principal razão para esta “diferença” exercida por Alceu enquanto crítico literário está no seu “globalismo filosófico”, isto é, Amoroso Lima tinha uma mente aberta às diferentes manifestações do conhecimento humano, não atrofiando seu pensamento apenas na pesquisa de temas voltados para a literatura. Segundo Teles:

A sua própria concepção de literatura não permitiria uma atitude isolacionista em face dos fenômenos artísticos. Para ele, os problemas estéticos estão em relação íntima com os problemas militares, políticos, econômicos, jurídicos ou religiosos, pois “a arte não se separa, como nenhuma das demais atividades humanas, de uma filosofia geral da existência”. (Teles, 1980, p.11)

⁴ A passagem completa é: “Quero que a estrofe cristalina / Dobrada ao jeito / Do ourives, saia da oficina. / Sem um defeito”

Este aspecto intelectual de Alceu favoreceu seu diálogo com outras manifestações do pensamento, percebendo que a natureza da literatura estava interligada às demais ideologias. Enfim, a arte não era uma realidade autônoma, independente das outras dimensões da realidade humana. Isto favoreceu a visão que Alceu tinha acerca da Crítica Literária, pois ele não a reconhece como uma verdade, porém como parte integrante de diversas verdades.

Como em toda concepção de mundo reside uma estética implícita, assim Alceu definia sua atividade de crítico de idéias, como ele mesmo várias vezes se autodefiniu. Ao criticar e debater certas ideologias, Alceu o fazia apoiando-se no binômio intuição-expressão. Para ele, o artista devia ser capaz de intuir mais do que os outros homens e, por essa razão, ele tinha uma maior capacidade de expressar-se, sempre levando em consideração que “a arte é uma forma de comunicação”. Segundo definiu Gilberto Mendonça Teles:

O artista é um ser dotado, capaz de proceder como Deus, isto é, de criar como Deus cria. Essa criação provém da forma intuitiva de conhecimento de que o artista dispõe de maneira mais intensa, capaz de realçar a “linguagem” das coisas para que os homens possam percebê-las melhor. (Teles, 1980, p.14)

Assim, a consequência mais óbvia da intuição é a produção de uma linguagem, ou seja, de uma manifestação artística dotada de expressividade, que comunicasse a realidade subjetiva do artista por meio da sua obra. Tais teorias sobre a intuição do artista e, por conseguinte, do próprio crítico literário, Alceu buscou na obra do filósofo italiano Benedetto Croce, uma das suas principais fontes de influência filosófica.

Benedetto Croce nasceu na Itália, em 1866, numa família de produtores rurais e ricos proprietários de terra. Teve uma educação católica de cunho altamente tradicional, o que mais tarde contribuiu para o seu total repúdio ao Catolicismo. Em 1883 perdeu seus pais e irmãos num terremoto na ilha de Ischia, em Nápoles. Foi morar com um tio em Roma, onde começou a estudar Direito, mas sem concluir o curso. Neste mesmo período, estudou História e Filologia, disciplinas que muito contribuíram para a sua formação de Crítico Literário. Em 1903, fundou a revista *La Critica*, onde publicou a maioria dos seus escritos e analisou criticamente os trabalhos dos intelectuais europeus mais importantes do seu tempo. A revista durou até 1943, portanto, quarenta anos, tempo suficiente para Benedetto Croce amadurecer suas teorias críticas.

Croce interessou-se primeiramente por História e, mais tarde, por influência do filósofo Gianbattista Vico, interessou-se por Filosofia. Embora tenha ficado conhecido como um dos maiores filósofos marxistas, Croce rejeitou as principais teorias do Marxismo. Elaborou sua própria filosofia, chamada de “Filosofia do Espírito”. Entre 1920 e 1921 foi ministro da Educação, cargo que abandonou após o início do regime fascista de Mussolini, voltando a ocupá-lo depois da Segunda Guerra. Entre 1943 e 1947 foi presidente do Partido Liberal italiano, quando escreveu seus principais livros sobre Teoria Política. Em 1947, abandonou definitivamente a política partidária e fundou o Instituto Italiano de Estudos Históricos, influenciando as teorias historiográficas daquele momento, na Itália e também fora das suas fronteiras.

O pensamento de Croce exerceu profunda influência no panorama intelectual do século 20. Benedetto Croce deixou várias obras de Crítica Literária, Crítica de Arte e Teoria da História, dentre as quais destacaram-se *Ariosto*, *Shakespeare e Corneille*, *História da Europa no século 19* e *Breviário de Estética*. Este último influenciou profundamente as opiniões sobre Crítica Literária que Alceu Amoroso Lima e outros críticos da sua geração desenvolveram. A principal tese de Croce reside na idéia de que a arte é puramente intuição, como ele afirma neste fragmento:

A arte é visão ou intuição. [...] A obra poética é criação e não reflexão, monumento e não documento. O artista produz uma imagem ou um fantasma: e quem aprecia a arte volta o olhar para o ponto que o artista lhe indicou, observa pela fenda que este lhe abriu e reproduz dentro de si aquela imagem. (Croce, 1997, p.20)

“A obra poética é criação e não reflexão, monumento e não documento”. Esta frase do crítico e historiador exemplifica sua caracterização da autonomia da arte, apoiada nos conceitos centrais de intuição e expressão, afastando qualquer premissa que sustentasse a idéia de que a Poesia era uma forma de Filosofia, como muitos a concebiam. Para Croce, a criação literária em si não era um exercício crítico, entretanto, a Crítica podia ser uma espécie de criação, co-habitando junto à própria obra. Tal opinião também era defendida por Amoroso Lima, para quem o ato crítico era uma espécie de ato criador:

Sempre considerei a crítica literária, portanto, como uma atividade criadora e total, da mesma natureza da que leva o poeta ao poema, o prosador ao conto ou ao romance, o ensaísta ao ensaio ou o homem de gosto a saborear, em silêncio, pelos olhos, pelos ouvidos, pela inteligência, as obras de beleza estética. (apud Teles, 1980, p.36)

Daí compreendermos as constantes referências que Alceu fez em relação à obra e à pessoa do crítico italiano. Croce e Alceu não consideravam o texto crítico apenas como uma mera produção interpretativa e mecânica, que buscava compreender a anatomia literária do objeto analisado. Era sim, antes de mais nada, um exercício criativo e estilístico, dotado de parâmetros e filiado a um determinado gênero textual. Benedetto Croce morreu em Nápoles, em 1952.

A partir dessas considerações, podemos avançar um pouco mais nas outras interfaces da práxis crítica de Alceu, especialmente na relação entre crítica e criação, tantas vezes defendida por ele. Em 1945, Alceu publicou *O Crítico Literário*, livro-chave para compreendermos as suas convicções a respeito do profissional e da própria Crítica Literária. É nele que encontramos essa definição:

Há, pois, uma distinção inicial entre crítica e criação. Mas não há dissociação e muito menos antagonismo. E por isso é que o segundo elemento de nossa definição é que a crítica é, também, uma atividade criadora. A crítica supõe, no crítico, qualidades análogas às do criador: vocação, inspiração, invenção, estilo. Para ser realmente crítica tem de ser também criadora. [...] Nunca dissociei crítica de criação. Não há criação autêntica sem crítica, nem crítica autêntica sem criação. (Lima, 1945, p.9)

Alceu deixou bem claro que, embora fossem realidades artísticas totalmente diferentes, a criação estava associada à crítica, uma vez que ao analisar o objeto artístico em questão, o texto produzido era também uma realidade criada, pensada. Por isso os requisitos que o crítico devia possuir: “vocação, inspiração, invenção, estilo”, ou seja, as mesmas qualidades que se espera de um artista. Contra qualquer possibilidade de equívoco quanto às suas opiniões, Amoroso Lima sempre fez questão de esclarecer o caráter de diálogo entre essas duas instâncias criadoras. Mais uma vez, recorreremos às suas *Memórias Improvisadas* para sabermos um pouco mais acerca desses assuntos:

Como considero a crítica uma forma de criação, deve ser ela, antes de tudo, de tipo *intelectivo*, ao passo que a obra, poética ou de ficção é uma atividade antes de tudo *instintiva e intuitiva*. [...] Sendo a atividade crítica primacialmente intelectual, seu campo de penetração difere, ou por excesso ou por deficiência, dos campos de ação da própria atividade poética ou ficcionista, de tipo instintivo e intuitivo. Assim sendo, nunca pode haver uma penetração analítica completa da criação crítica na obra de criação poética ou ficcionista. (Lima, 1973, p.88)

Alceu delimitou as fronteiras de cada uma das atividades. A crítica pressupõe um trabalho de inteligência, de associação de conhecimentos, de produção de saberes. Já a obra puramente literária circula no espaço da intuição, bem como defendia Benedetto

Croce, é a criação por natureza, fruto do trabalho intuitivo do artista. E como já afirmara em fragmentos anteriores, criação e crítica se entrelaçam, se comunicam, porém mantendo cada uma a sua especificidade, por esta razão que “nunca pode haver uma penetração analítica completa da criação crítica na obra de criação poética ou ficcionista”. São processos criativos diferentes, mas não conflitantes, mantendo uma considerável independência.

Em outros textos teóricos de sua autoria, Alceu analisou a relação nem sempre pacífica entre crítico e o autor da obra. Segundo ele,

Há um outro elemento, porém, que dá vida e calor à crítica literária, ainda sem lhe tirar o caráter severo e sistemático. Não basta que a alma do crítico se projete sobre a obra, que ele se entregue totalmente à sua compreensão, como queria Henry James, - *to lend himself... to feel and feel until he understands*⁵. A alma do crítico deve procurar a alma do autor. Através da obra se o não conhece; fora dela, também, em caso contrário, - deve o crítico tentar fundir-se, por alguns momentos ao menos, com o espírito daquele cuja obra pretende exprimir e analisar, colocando-se na situação mental em que ele se encontra para criar. Sai desse contato de alma a alma uma centelha que abrasa e ilumina, que dá seiva e calor à inteligência, para a obra que pretende elevar. (Lima, 1922, p.16)

Alceu defendeu tais propostas num texto intitulado *A Crítica Hoje*, que serviu como introdução à sua biografia de Afonso Arinos, seu primeiro livro, publicado em 1922. Como primeiro texto crítico-teórico, podemos dizer que Alceu demonstrou suficiente maturidade ao escrevê-lo, principalmente porque as idéias defendidas em tal reflexão lhe serviram de paradigmas para a ação crítica durante toda a década de 20, isto é, durante todo o tempo no qual o Tristão prevaleceu sobre o Alceu.

Desta forma, podemos afirmar que Alceu propôs uma espécie de simbiose entre as três instâncias da crítica – autor, obra e o próprio crítico. “A alma do crítico deve procurar a alma do autor”, esta foi uma das fórmulas básicas defendidas por Amoroso Lima. Acompanhando o percurso histórico da Crítica Literária, vemos quão difícil é colocar tal idéia em prática, em muitos casos, o crítico já chega “armado” para exercer o seu papel de censor. Infelizmente, às vezes não é possível separar a crítica propriamente dita da inquisição literária, isto é, certos textos analíticos serviram mais para denegrir, condenar e perseguir certos escritores, e não para estabelecer um discurso crítico sadio e construtivo. Por essas razões que a proposição feita por Alceu – de fundir as mentalidades do autor e do crítico – sempre foi uma dos grandes desafios da Crítica Literária. Ainda em *A Crítica Hoje*, Alceu afirmou que o crítico:

⁵ “Emprestando-se... sentir e sentir até que entenda.”

Para compreender deve sentir, e só o contato da intuição do crítico com o espírito da obra e com a alma do autor, pode preparar a tarefa da inteligência para o estudo final e necessariamente objetivo da obra. Tudo isso porque a obra de arte vive não só de vida própria senão da vida do seu criador. Essa crítica moderna, que poderíamos chamar de expressionista, se importasse a denominação – cujo conceito repousa, como acabamos de delinear, numa penetração mais profunda do espírito das obras, numa fusão preliminar da alma do crítico com a do autor, na transformação da análise objetiva em síntese expressiva. (Lima, 1922, p.17)

Com tais idéias, Alceu batizou o seu método analítico – Crítica Expressiva. Era desta forma que ele sempre se referia às suas análises críticas, as mesmas expressavam sempre os seus pontos de vista. Esse expressionismo se baseava, metodologicamente, nesta simbiose crítico-literária entre “a alma do crítico e a alma do autor”, algo totalmente diferente da crítica tradicional, que defendia um patamar diferenciado e reverenciado para o crítico literário. Este tinha uma missão árdua e nobre – iluminar os leitores quanto à qualidade da literatura que estava sendo produzida. E claro, neste mister de analisar a qualidade dos textos, estava também um desejo ávido em ressaltar os defeitos dos mesmos, seus problemas técnicos, sua expressão nem sempre condizente com o gênero escolhido pelo autor.

Ou seja, autor e crítico não habitavam o mesmo mundo, não falavam a mesma língua, enfim, não se entendiam. Esta postura do crítico enquanto defensor da verdade estética teve como principal representante, na Crítica brasileira, José Veríssimo. Daí a total reviravolta do método de Alceu Amoroso Lima, no qual as duas principais instâncias críticas abriam um certo diálogo, pelo menos nas intenções. Alguns anos depois do lançamento de *Afonso Arinos*, cuja introdução foi o texto conhecido como *A Crítica Hoje*, Alceu fez novamente algumas considerações a respeito da Crítica Expressionista. Numa artigo intitulado *Crítica II*, publicado em *O Jornal*, no dia 21 de dezembro de 1941, Alceu diferenciou a sua práxis crítica do Impressionismo crítico:

Criticar é saber esperar. É saber perder tempo com a leitura, com a análise e com a interpretação das impressões recebidas com a leitura dissecadas com a análise. Todo esforço crítico é uma psicossíntese que sucede a uma psicanálise. Esse duplo movimento – ou antes tríplice, pois a crítica se faz em três momentos: o da submissão à obra, o da dissecação da obra e o da recomposição da obra através das impressões recebidas –, esse movimento crítico não se faz sem demora, devotamento e disposição a sair de si mesmo. Foi a isso que há vinte anos chamei de *expressionismo*. Era uma forma de crítica que me parecia dever suceder ao *impressionismo* e que era caracterizado, como se sabe, pelo predomínio do crítico e de suas impressões subjetivas sobre o autor e sobre a obra. (apud Coutinho, 1980, p.32)

Na Crítica Impressionista, cabia ao crítico não mais do que externar o prazer, a impressão que a obra lhe despertava à leitura. Anatole France, em *La Vie Littéraire*, instituiu o padrão dessa atitude, que para ele era a única de validade para o julgamento da obra literária. Para France, o que importava no trabalho analítico eram as reações do crítico e não a obra que estava sendo analisada. Os principais critérios eram a sensibilidade e o gosto do crítico. Desta forma, o ato crítico resumia-se num passeio da alma do profissional e de suas predileções estéticas através das obras. Este foi o Impressionismo Crítico, de larga aceitação nos fins do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Para aqueles que discordavam de tal metodologia crítica, o Impressionismo degenerou-se em meros borboleteios literários, ou mesmo se tornou um tipo de “viagem intelectual”. Tal opinião concluímos a partir da leitura e análise de inúmeros artigos jornalísticos que se orientaram por tal tendência. Em geral, todos se caracterizavam por uma sucessão de textos opiniáticos, de “gostei-ou-não-gostei”, de “achismos” sem conteúdo doutrinário nem base crítica. Em vez de tentar compreender e valorizar a obra, a ação do crítico reduzia-se ao registro de impressões, tornando-o uma espécie de noticiarista literário.

Daí defendermos que o Expressionismo amorosiano foi diretamente contrário ao Impressionismo Crítico, ainda comum no contexto cultural no qual Alceu vivia, principalmente na prática analítica de Nestor Vítor. Nesta abordagem expressiva, percebia-se logo um diferencial, uma linguagem crítica que desde os seus primeiros passos teóricos foi percebida como literária, ao contrário do que até então se fazia na Crítica brasileira. Alceu foi bem mais longe, como tentativa de sistematizar a atividade do crítico e a própria natureza da Crítica Literária, ele criou os *Dez Mandamentos da Lei do Crítico*:

1. Amar a Justiça sobre todas as coisas.
2. Não fazer jamais da crítica um instrumento pessoal de êxito ou de paixão.
3. Ler cuidadosamente os livros criticados e, sempre que possível, toda a obra dos autores.
4. Colocar a obra e o autor estudados em relação com o ambiente geral da Cultura.
5. Procurar compreender totalmente o ponto de vista do autor.
6. Ser absolutamente sincero e claro na exposição do próprio parecer.
7. Não temer o desagrado, nem do autor nem do público, mas temer a sua própria consciência.
8. Não se deixar nunca influenciar pelas críticas alheias à mesma obra estudada.
9. Evitar todo farisaísmo no julgamento alheio.

10. Ser humilde, com toda simplicidade, no julgamento de si próprio e na apresentação de sua visão pessoal das coisas. (apud Teles, 1980, p.24)

Primeiramente, a idéia de estabelecer como “mandamentos” os seus direcionamentos críticos, demonstra a clara intenção de Alceu em teorizar as suas opiniões. Neste sentido, nada melhor do que um diálogo interdisciplinar com Os Dez Mandamentos da Lei Mosaica, já que a idéia de “mandamento” simboliza autoridade, regra, critérios a serem empregados no sentido a estabelecer uma ordem, ou pelo menos a busca da mesma.

Todos os aspectos metodológicos e ideológicos que nortearam a atividade crítica de Alceu estão sintetizados neste decálogo. Além da teoria claramente literária que permeia tal “lei”, percebemos também todo o vigor da ideologia católica, não apenas na motivação dos Dez Mandamentos, como principalmente na idéia de apostolado e missão exercidos por Amoroso Lima. Tal posicionamento ficou bem claro nesta afirmação de Alceu: “a Fé, longe de negar a ciência, é o melhor meio de levá-la ao seu objetivo final – o conhecimento profundo da natureza das coisas. E o que procura, senão isso, a crítica literária em seu domínio?” (apud Teles, 1980, p.25). Nessa perspectiva ontológica, Alceu também versou sobre a necessidade de o crítico ter e assumir uma ética no exercício da Crítica Literária, como ele mesmo afirmou:

O crítico, esse sim, deve obedecer também a um critério moral, já que tem o dever de ser fiel ao autor e à obra que analisa. Assim como à sua missão de a transmitir aos leitores. É um dever moral que exerce ao ser honesto consigo mesmo e com os outros, obra, autor, público. Tudo isso implica na primazia do dever sobre o poder e o fazer e portanto representa uma atitude ética, preliminar à estética, que é o domínio próprio do poder e do fazer. (Lima, 1973, p.89)

Mais uma vez, a mentalidade católica subjaz à atividade do crítico, especialmente na necessidade de uma postura ética por parte do profissional. Com isso, ética e moral se entrelaçavam como valores não apenas profissionais, mas principalmente humanos, num exercício constante de amadurecimento e evolução desta atividade artística.

Entretanto, esses direcionamentos de Alceu Amoroso Lima tiveram uma má recepção na opinião de alguns intelectuais daquele momento. Isto é algo absolutamente normal, já que nenhum discurso é integralmente aceito e admitido como verdade absoluta. Vejamos algumas opiniões contrárias a Alceu e à crítica literária por ele realizada.

Como primeiro exemplo, temos uma opinião, no mínimo, inesperada. Trata-se de Afonso Arinos de Melo Franco, amigo de infância de Alceu. A relação entre as famílias Amoroso Lima e Arinos era bem antiga, remontava ao pai de Alceu e ao primeiro Afonso Arinos, amigos de longas datas que tinham outro grande companheiro em comum: Machado de Assis. Segundo Alceu, os três eram inseparáveis, tanto que Machado costumava escrever poemetos pueris e dá-los de presente ao pequeno Alceu e seus irmãos. Foi também Afonso Arinos a motivação para o primeiro livro escrito por Alceu, uma espécie de biografia na qual o autor ressaltou as qualidades políticas e literárias de Arinos. Em 1944, Afonso Arinos de Melo Franco (sobrinho do primeiro Arinos) publicou *Mar de Sargaços*. Segundo ele, a crítica literária produzida por Alceu

Caracteriza bem a significação do pensamento de Alceu Amoroso Lima, na sua mais alta qualidade e, a meu ver, no seu mais grave defeito. A obra de Alceu Amoroso Lima, sendo das mais consideráveis do Brasil, poderia ter uma força condutora e transformadora muito maior. [...] Se o seu autor tivesse colocado o raro conjunto de qualidades que Deus lhe deu (inteligência ao mesmo tempo poderosa, equilibrada e inquieta; integridade moral; imensa capacidade de trabalho) à disposição de temas menos gerais e mais nacionais, menos culturais e mais sociais, menos dogmáticos e mais críticos. (apud Coutinho, 1997, p.608)

Contextualizando a opinião de Afonso Arinos, vemos que o mesmo a expressou devido àquela fissura ocorrida na pessoa de Alceu após a sua conversão. Arinos achava, como vários intelectuais (inclusive já falamos de alguns), que Amoroso Lima não mais exerceria a liberdade necessária para a atividade crítica, já que a ideologia católica combativa era renitente ao liberalismo ideológico presente em boa parte da intelectualidade brasileira. Daí Arinos discordar de certos direcionamentos tomados por Alceu no seu exercício de crítico literário.

Todavia, vejo como um tanto exagerada a opinião de Afonso Arinos, já que um estudo mais aprofundado da produção intelectual de Alceu revela uma preocupação acentuada do mesmo em relação aos temas nacionais, principalmente as mazelas sociais produzidas pela miséria econômica. No livro *A Experiência Reacionária*, foram compilados inúmeros artigos escritos por Amoroso Lima, nos principais jornais do país, ao longo de décadas. As temáticas mais recorrentes foram a eclesiologia católica brasileira, os dramas sociais, o desordenado crescimento urbano, a falta de perspectiva do pobre e, principalmente, a problemática da Ditadura Militar no Brasil.

Sobre este último assunto, foi Alceu um corajoso defensor das minorias, dos estudantes, dos jornalistas, sindicalistas e religiosos em geral vítimas da Ditadura.

Alceu usou a imprensa como tribuna para os seus pronunciamentos escritos, criticou abertamente as loucuras cometidas pelo governo ditatorial, não poupando nomes, mesmo que esses fossem de generais e policiais. Inclusive, o prestígio amorosiano era tão grande que o presidente Castello Branco proibiu o Exército, ou a polícia política, de cometerem qualquer ato contra a integridade física e moral de Alceu, dando total liberdade de voz para que ele publicasse o que quisesse nos seus artigos diários, especialmente aqueles veiculados pelo Jornal do Brasil.

Por essas razões que considero questionável a fala de Afonso Arinos quanto a uma possível omissão de Alceu pelas temáticas nacionais e sociais. Talvez, Arinos equivocou-se com o que ele considerava ser nacionalista. Não sei se para ele nacionalismo e regionalismo significavam a mesma coisa. Neste aspecto, Alceu, de fato, não tematizou teoricamente as dinâmicas do Regionalismo em sua obra, simplesmente as usou para analisar o próprio fenômeno literário brasileiro, especialmente as experiências de José de Alencar e do Romance de 30 modernista.

Para finalizar estas abordagens da crítica amorosiana, vamos novamente recorrer às opiniões de Mário de Andrade. O constante uso das palavras e idéias de Mário não é uma espécie de cacoete desta tese, pelo contrário, é o reconhecimento do brilhantismo do poeta paulista em sua capacidade de tudo falar, analisar, criticar o que lhe passava à frente, principalmente nos assuntos concernentes à cultura brasileira. A constante colaboração de Mário é sempre necessária, pois ele foi um intelectual que “brigou de frente” com Alceu, argumentando muito bem as suas ideologias, quase sempre contrárias às do crítico carioca. Todo este embate é fundamental para compreendermos o papel e a função da crítica literária amorosiana.

No seu livro *Aspectos da Literatura Brasileira*, Mário publicou um importante ensaio de título *Tristão de Ataíde*, escrito em 1931, baseado nas considerações de Mário acerca da quinta série dos *Estudos*. Neste trabalho, o autor de *Clã do Jabuti* registrou as suas principais opiniões a respeito de Alceu, num misto de homenagem e opiniões negativas quanto à sua atividade crítica. Após um primeiro parágrafo elogioso, Mário afirmou:

Como crítico literário, Tristão de Ataíde sofria dos defeitos por assim dizer tradicionais na crítica literária brasileira desde Sílvio Romero. [...] Apregoando o nosso individualismo, *eles socializam tudo*. Quando a atitude tinha de ser de análise das personalidades e às vezes mesmo de cada obra em particular, eles sintetizavam as correntes, imaginando que o conhecimento do Brasil viria da síntese. (Andrade, 1972, p.8)

Mário nunca deixou de reconhecer Alceu como um dos maiores intelectuais da sua época, neste aspecto, nutria uma grande admiração pelo crítico carioca, sempre enaltecendo a sua pessoa e a sua inteligência. Todavia, quando o assunto era crítica literária, os dois se estranharam bastante, muito mais Mário de Andrade, já que Alceu não tinha costume de alimentar brigas e dissidências entre os grupos modernistas.

A crítica negativa de Mário se dava porque, de acordo com as linhas historiográficas francesas, Alceu e outros críticos analisavam a Literatura Brasileira pelo seu conjunto estilístico e cronológico, isto é, a velha fórmula de se compreender a literatura apenas pelas suas respectivas escolas literárias. Inclusive, foi Alceu quem criou o termo Pré-Modernismo e teorizou ao seu respeito, estabelecendo as suas características e os seus critérios. Por isso compreendermos a fala de Mário quanto a uma possível síntese de Amoroso Lima, especialmente na tentativa de compreensão do nosso percurso literário. Em outro momento do seu texto, Mário continuou espinafrando Amoroso Lima:

Outros defeitos da crítica literária de Tristão de Ataíde são a quase dolorosa incompreensão poética; a conversão sistemática de todos os nossos valores individuais e movimentos a fenômenos de mera importação; e, o que é pior, a sujeição das opiniões artísticas dele à *cour d'amour* européia. (Andrade, 1972, p.8)

Aqui Mário faz alusão ao fato de Alceu sempre ter demonstrado uma postura mais técnica em relação à poesia, analisando-a sob aspectos mais formalistas do que poéticos. Para Mário, Alceu e outros críticos literários daquele momento eram tributários dos antigos mestres da Crítica Literária, estavam conectados através de famílias culturais e estilos em comum. E o que era pior: a sólida formação acadêmica de tendência evidentemente européia e canônica. Com toda a certeza, Mário ainda via em Alceu a materialização do modelo do intelectual aburguesado, isolado do seu meio, preso à sua Torre de Marfim, perdido em tanta erudição. Entretanto, sabemos que com Alceu se deu justamente o inverso: o crítico utilizou o seu vasto conhecimento para evoluir, para dar um novo sentido à sua Crítica de literatura.

Em carta a Manuel Bandeira, no dia 06 de janeiro de 1923, Mário escreveu: “Amanhã deve aparecer no *Jornal* a crítica do Tristão de Athayde sobre a *Paulicéia*. Mas ele não entende de poesia.” (apud Moraes, 2000, p.82). De fato, no dia seguinte, Alceu publicou em *O Jornal* um artigo analisando criticamente *Paulicéia Desvairada*. Logo de início, o crítico foi receptivo e simpático ao livro de Mário, enfatizando a

importância do seu *Prefácio Interessantíssimo* e associando-o a diversos movimentos das vanguardas européias. Sobre *Paulicéia*, Alceu afirmou:

É tanto ou mais um livro de combate do que um livro de poesia. Não que deixe de conter poesia, e poesia profunda, que leva consigo toda a personalidade e não o simples devaneio. Mas acima disso, é um livro que rompe barreiras, que arrasta ou afasta os tímidos. [...] Poesia de impressões vividas, literatura de ação, apesar de todos os excessos conscientes a que se atira. (apud Moraes, 2000, p.83)

Alceu era um grande conhecedor das vanguardas européias, não apenas porque as viu acontecendo durante as suas várias idas a Paris, em plena época de efervescência vanguardista, mas porque as estudou muito, conhecia autores e artistas que sequer chegaram ao nosso conhecimento aqui no Brasil, esbanjava citações e referências nos seus textos. Quanto à *Paulicéia Desvairada*, ele logo percebeu e entendeu o projeto de Mário, surpreendendo sobremaneira este último, que acreditava no contrário. Acertou em afirmar que este livro “rompia barreiras” e que era de “combate”, características estas nunca negadas por Mário de Andrade. Este, após ler este artigo de Alceu, escreveu, irônico, a Bandeira: “Leu o Tristão de Athayde? Se ele soubesse gostar de versos!” (apud Moraes, 2000, p.84).

Manuel Bandeira foi outro poeta que teve a amizade de Alceu, mas que também discordou deste em relação a certas conclusões da sua crítica literária produzida. Em carta a Mário, no dia 21 de julho de 1925, Bandeira escreveu: “Acho o Tristão palavroso, atrapalhado, não apanhando o essencial das coisas, por ex. a brasilidade e o gosto da terra na incoerência destabocada do Oswald.” (apud Moraes, 2000, p.220). Cinco dias depois, em 26 de julho, respondeu-lhe Mário:

Quanto ao Tristão, tem dito besteira e impertinências a valer. O último artigo dele sobre o Gui⁶ e com aquelas discussões sobre forma não está ruim. Porém negar forma ao verso-livre é besteira grossa. É mesmo que negar forma pro estilo rococó decorativo que fugia dos paralelismos. E depois a forma é um pouco mais sutil no conceito dela que o Tristão pensa. Existe na forma uma realidade ideal subjetiva que escapou inteiramente pra Tristão. (apud Moraes, 2000, p.222)

Neste fragmento, Mário tocou numa das principais brigas da primeira geração modernista – a problemática do verso livre. Ao contrário daqueles que consideravam o uso do verso livre apenas como uma atitude de rebeldia poética, Mário achava que o verso livre não era tão livre assim, pois quando o poeta tinha a opção de usá-lo deveria

⁶ Trata-se de Guilherme de Almeida.

fazê-lo como uma opção claramente estética e ideológica, fruto de uma intenção, de uma racionalidade, de um estudo. O verso livre não devia ser usado apenas como uma espécie de falta de opção versificatória, ao contrário, era uma delineação ideologicamente pensada e refletida, com um porquê de existir e ser aplicada. De fato, Alceu não via o verso livre desta forma tão apurada. Para o crítico, seguindo a tendência de uma formação literária clássica, o verso livre significava unicamente a radicalidade poética trazida pelas vanguardas européias.

No dia 11 de julho de 1925, Alceu publicou, em *O Jornal*, um importante artigo de nome *Um girondino do Modernismo I*, no qual ele fez algumas análises sobre a poesia de Guilherme de Almeida. Nesta crítica, Alceu delimitou explicitamente a direita e a esquerda da primeira geração modernista. Os jacobinos eram aqueles encabeçados pela ideologia de Oswald de Andrade, loucos e subversivos nas atitudes e opções poéticas, que defendiam veementemente a “concepção radical e suicida da poesia”.

Inversamente, os girondinos do Modernismo eram aqueles com opção estética contrária àqueles, entre os quais Guilherme de Almeida e sua trupe. Desta forma, os girondinos defendiam

A anuência ao novo sem sacrifício total do antigo. A revolução das formas com a conservação da essência. [...] Desagregam para melhor exprimirem, julgam eles, uma sensibilidade mais sutil, ampla, reticente, que se sente insatisfeita em moldes rígidos, em formas regulares. Procuram, portanto, a destruição da forma não por um radical pessimismo, por um espírito demoníaco de negação, como os suicidas do pau-brasil – mas por adaptarem a forma poética à sua sensibilidade dispersa e vaga. (apud Moraes, 2000, p.223)

Entretanto, o problema é que Alceu, a esta altura da sua práxis crítica, ainda considerava que todos os modernistas de São Paulo fossem da estirpe “suicida do pau-brasil”, generalizando todos e não poupando ninguém. Por isso a raiva de Mário em relação ao referido artigo de Alceu.

Voltando ao seu texto crítico *Tristão de Ataíde*, Mário o concluiu com uma panorâmica a respeito dos *Estudos* de Alceu:

Os *Estudos* de Tristão de Ataíde são um drama enorme. Apaixonantes, irritantes, sectários, cultíssimos, nobilíssimos, se não representam porventura o mais característico da personalidade do grande pensador católico, representam melhormente o seu martírio. E se é certo que já agora ele é das mais fortes figuras de críticos que o país produziu, desconfio que os futuros não-sei-o-quê vivendo nestas terras do Brasil terão ao lê-lo o

espetáculo dum homem querendo desviar uma enchente, apagar o incêndio dum mato, ou parar um raio com a mão. (Andrade, 1972, p.25)

Mário termina seu texto um tanto dramático, especialmente na sua conclusão acerca de Alceu e suas intenções para com o Modernismo. Para Mário, na crítica exercida por Alceu estava muito da sua personalidade, da sua visão de mundo e da sua opinião quanto ao próprio movimento modernista. Assim, Alceu propondo “frear” certos radicalismos estilísticos, pedindo calma e equilíbrio às experimentações enlouquecidas de um Oswald de Andrade estava, unicamente, tentando “desviar uma enchente, apagar o incêndio dum mato, ou parar um raio com a mão”, ou seja, queria evitar o inevitável – a revolução modernista de cunho radical praticado por algumas figuras da primeira geração deste movimento.

A crítica literária produzida por Alceu foi tão intensa e complexa que merece ser mais estudada, talvez num trabalho específico para esta finalidade. No caso desta tese, a abordagem da sua produção crítica foi apenas um dos tantos assuntos relacionados e discutidos, não sendo o *leitmotiv* da mesma.

Como já afirmamos, a crítica assumidamente literária de Alceu foi produzida entre o ano de 1919 e o início da década de 30, já que após a sua conversão, Alceu pensou, inclusive, em abandonar definitivamente a crítica, como ele mesmo afirmou:

Só escrevo de acordo com o que sinto dentro de mim. Não queria fazer crítica. Fui levado por um amigo, Renato de Toledo Lopes⁷. Naquela ocasião não tinha preocupações nem política, nem social, nem religiosa. Olhava a vida como expressão estética. Mais tarde viria a mudar. Insatisfeito com uma filosofia puramente estética da existência, comecei a voltar-me para outra série de preocupações, tanto de ordem filosófica como religiosa. O alargamento do meu tempo de investigação levou-me à procura de uma cosmovisão através dos estudos de filosofia e de uma concepção total da vida. Esse foi um dos motivos que me induziram a abandonar a crítica. O outro foi de natureza pragmática. Estava muito chateado com a literatura brasileira, o que me obrigou a mudar o título do meu rodapé em *O Jornal*, de “Bibliografia” para “Letras Universais”. Mas nunca excluí de minhas preocupações o interesse pela literatura. Depois, inclusive, é que me fiz professor catedrático de literatura (1941), por concurso, na Faculdade Nacional de Filosofia. (Lima, 1973, p.88)

Desta forma, no seu rodapé Letras Universais, em *O Jornal*, o crítico não mais assinava Tristão de Athayde, porém Alceu Amoroso Lima. A mudança do pseudônimo para o nome verdadeiro foi assaz significativa, era uma mudança de personalidade cultural. Tristão era um nome pagão, pela sua etimologia e pela sua origem literária,

⁷ Proprietário de *O Jornal*.

tinha mais a ver com o “primeiro Alceu”, ainda agnóstico, confuso em relação aos problemas religiosos, cético quanto aos assuntos de fé. Daí o abandono do pseudônimo, a ponto do Alceu ter escrito ao Tristão:

Dirá você que, realmente, a partir daquele mês de agosto de 1928 você passou por algum tempo a ser posto de lado. É que os cristãos novos, como os recém casados, são em geral muito ciumentos. Se nos livros de 1922 em diante era você que aparecia, no rosto das capas – a partir de 1930, creio eu, você passava a figurar apenas a meu lado, ou antes logo abaixo de mim... Era evidentemente uma *capitis diminutio*, pensou você. E passado uma par de anos você viu mesmo desaparecer de todo o seu nome da capa dos livros e só aparecer o do seu antecessor... Lembre-se, porém, Tristão amigo, que eu não tive coragem de o abandonar de todo. Foi seu nome, e só o seu, que continuou a figurar entre parênteses nas folhas. E até hoje você se vinga do seu ingrato patrono, criando confusões que nos fazem passar ainda por dois ou mesmo por três, pois o nosso comum e caro amigo Austregésilo de Athayde entra frequentemente nessa cordialíssima confusão, para dar um pouco de lustre às cores parcas da nossa própria simbiose nominal. (apud Teles, 1980, p.248)

A brincadeira se explica: em 1969, nas comemorações do jubileu de ouro das atividades literárias de Alceu, este publicou *Meio Século de Presença Literária*, importante livro de memórias suas e do próprio movimento modernista. Foi neste livro que o Alceu escreveu ao Tristão, para lembrar e saudar “aquele” que tanto causou alvoroço na crítica literária brasileira dos anos 20.