

ÉVERSON PINTO MONTEIRO

O MÉTODO CRÍTICO DE SEBASTIÃO UCHOA
LEITE

ÉVERSON PINTO MONTEIRO

O MÉTODO CRÍTICO DE SEBASTIÃO UCHOA
LEITE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária; Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação; Tema para orientação: Perspectivas teóricas da poesia moderna e contemporânea.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elaine Cristina Cintra

Uberlândia
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M775c Monteiro, Éversom Pinto, 1980-
2013 O método crítico de Sebastião Uchoa Leite / Éversom Pinto Monteiro. -
Uberlândia, 2013.
86 f. : il.

Orientadora: Elaine Cristina Cintra.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
4. Leite, Sebastião Uchoa - Crítica e interpretação - Teses. I. Cintra, Elaine
Cristina. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

ÉVERSON PINTO MONTEIRO

O MÉTODO CRÍTICO DE SEBASTIÃO UCHOA LEITE


Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária. Linha de pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação.

Uberlândia, 28 de agosto de 2013


Banca Examinadora:



Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra / UFU – (Presidente)



Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva / UNESP



Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo / UFU

Ao meu pai, Prof. Doutor Glein Monteiro de Araújo pelo exemplo profissional e de vida, minha mãe Gláucia Regina Pinto Monteiro pelo incentivo em variados momentos e minha avó Inês Aguiar Pinto pelo constante auxílio e preocupação.

Em memória de meu avô Newton Pinto.

À Moacir José Custódio Filho, pela paciência e ajuda.

AGRADECIMENTOS

À orientadora Prof^a.Dr^a. Elaine Cristina Cintra que, além da dedicação em relação às discussões literárias e caminhos a trilhar, preocupou-se no desenvolvimento de minha maturidade enquanto pesquisador.

Aos demais professores do mestrado que contribuíram com sua sabedoria e conteúdos para o desenvolvimento de meu senso crítico.

Aos secretários, corteses e eficientes em relação aos processos administrativos.

À minha família que sempre se constituiu em exemplo e incentivo para que este trabalho fosse realizado.

Aos meus amigos pela compreensão neste período de distância.

Sou o que sou
ou minto? Será isso
Uma regra secreta?
(LEITE, 2002, p.62)

RESUMO

O presente trabalho visa analisar o método crítico literário de Sebastião Uchoa Leite, com base em ensaios de suas seguintes obras: *Participação da palavra poética* (1966), *Crítica Clandestina* (1986), *Jogos e enganos* (1995) e *Crítica de ouvido* (2003). Considerando as filiações da crítica do autor, entendemos que este tem como base a crítica brasileira de meados do século XX, de retorno à linha estruturalista, e como grande influência um de seus maiores amigos e analistas Luiz Costa Lima. Uchoa Leite demonstra pensamento de valorização de um cuidado com a linguagem e a estética e procura, tanto na crítica quanto em sua obra poética, um método eficaz para a expressão escrita, que fizesse com que o autor pudesse deixar um legado atemporal para a literatura. O ideal seria a configuração de um crítico-poeta, que teria mais subsídios para um aprofundamento em sua crítica, já que possui experiências em elaboração lírica, cujas características seriam refletidas no trabalho analítico, em um círculo de pensamento que, antes de dar respostas, criaria mais perguntas: é o jogo da linguagem como método, ou antes, um “antimétodo” artístico.

Palavras-chave: Crítica literária, Sebastião Uchoa Leite, método crítico.

ABSTRACT

This work aims to analyse the critic method of Sebastião Uchoa Leite, considering some of his essays, of the paper works: *Participação da palavra poética* (1966), *Crítica Clandestina* (1986), *Jogos e enganos* (1995) and *Crítica de ouvido* (2003). Due to his influences based on the Estruturalism, that was again discussed in the mid of the XX century in Brazil and with great influence of Luiz Costa Lima, Uchoa Leite shows thoughts of appreciation of the work with the language and aesthetics and he looks for an effective method for the written expression, critic and poetic, for the author leaves a legacy for literature. The ideal situation would be the formation of a critic-poet, whose critic and poetic dialogue with similar characteristics, in a circular thought that, would produce more questions than answers: that's the language game: his method or as it called, by the author, "antimethod".

Key words: Literature Criticism, Sebastião Uchoa Leite, method of criticism.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: Filiações críticas - História da crítica.....	18
Capítulo 2: A procura do método.....	37
2.1 Participação para uma atuação crítica.....	39
2.2 O crítico-poeta: ofícios circulantes.....	52
Capítulo 3: O verdadeiro método: o antimétodo.....	59
3.1 A crítica como lance de dados: que comecem os jogos.....	61
3.2 A mentira e o antimétodo.....	69
Conclusão.....	75
Referências bibliográficas.....	78
Anexos.....	82

INTRODUÇÃO

Heloisa Buarque de Holanda, na introdução da obra: *Esses poetas – Antologia dos anos 90*, atesta que, na atualidade:

É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise* no trabalho formal e técnico com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal, *antiestablishment* por convicção. (HOLANDA, 1998).

A autora afirma ainda que “com pouquíssimas exceções, esta crítica [atual] mantêm-se rigorosamente dedicada a questões apenas literárias, mostrando um forte desinteresse pelos debates culturais e políticos que, [...] a nova poesia sugere” (HOLANDA, 1998). A nova crítica deixa um hiato literário, suspende o valor e o sentido, em um ofício que perde então formulações teóricas que não se resvalam ao vazio.

Esta opinião é partilhada por Terry Eagleton, (1991) em *A função da crítica*. Segundo o autor, a crítica atual perdeu sua relevância social, está fazendo parte das “relações públicas da indústria literária”, ou é uma questão “inteiramente interna às academias” (EAGLETON, 1991, p.1).

Nesta linha de pensamento, a crítica não encontra uma via comum e trabalha menos a favor de uma coletividade mais abrangente que de interesses de grupos isolados, o que faz com que as controvérsias e indefinições contemporâneas se agravem ainda mais. Eliot já no século XIX, se nos for possível associar um pensamento algo que deslocado no tempo, nos revela uma possível solução para a questão: a ação a ser adotada seria de tom liberal conservador (ELIOT, 1989, p.57), que possibilitaria inovações controladas e conciliação de posturas, mais que troca de críticas negativas entre artistas. Além da questão tradicional conciliadora, Eliot pontua acerca da relação entre crítica e criação que

... provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. (ELIOT, 1989, p.57).

Para o autor, se a capacidade crítica de um escritor é superior, este fato seria suficiente para que o escritor fosse superior também em criatividade, na medida em que a elaboração estética da linguagem é ofício elaborado e consciente. É muito importante salientar que, este contexto de crítica em auxílio à criação é um dos pontos chaves para as discussões aqui elencadas e, o jogo de aproximação entre a análise e a criação, demonstram-se atuais na perspectiva aqui estudada.

É dentro deste recorte da literatura, com contribuição principal dos concretos brasileiros nos anos 1950, que o poeta Sebastião Uchoa Leite (1935 – 2003) realizou a parte mais relevante de seu trabalho: foi poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta. Com destaque, o escritor produziu uma expressiva obra ensaística e crítica, que se inicia praticamente simultânea à sua obra poética e se finda no ano de seu falecimento. Nasceu em Timbaúba, Pernambuco. Formou-se em Direito e Filosofia no Recife, ministrou aulas na Escola de Biblioteconomia e comandou o suplemento de literatura em uma rádio na mesma cidade. Transferiu-se em 1965 para o Rio de Janeiro. Colaborou com a editora O Gráfico Amador; e contribuiu com o *Jornal do Comércio* de Pernambuco. Traduziu autores como Julio Cortázar, Stendhal, Octavio Paz, Lewis Carrol e François Villon. No Rio de Janeiro também publicou praticamente todas as suas obras.

Suas influências principais são: Baudelaire e Mallarmé; os modernos brasileiros: Bandeira, Mário de Andrade, Oswald e Drummond e ainda Jorge de Lima, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, bem como João Cabral de Melo Neto. Quanto à crítica, tem como companheiros e ou influências, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos compartilhando com ele teorias estruturalistas e o Concretismo. Não podemos deixar de citar Sílvio Romero enquanto pensador que influenciou boa parte da crítica brasileira.

Uchoa Leite recebeu o Prêmio Jabuti de literatura por três vezes: em 1980, por sua obra poética *Antilogia*, considerada por muitos admiradores como sua obra divisora de águas entre uma poesia que não muito se destacava e sua dicção realmente individualizada; em 1998 pela tradução das *Crônicas Italianas de Stendhal*; e em 2001 novamente por uma tradução: *Poesia de François Villon*. Recebeu também o Prêmio Murilo Mendes, em 2001, por *A regra Secreta*, livro no qual discute principalmente se existira um método consciente ou não, de se fazer poesia e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura em 2003 pela mesma obra.

Segundo Franklin Alves Dassie, em: *Sebastião Uchoa Leite por Franklin Alves Dassie*, da Coleção Ciranda da poesia, 2010, página 11, a poesia deste autor, iniciada na

década de 60, seguia os preceitos da modernidade, com linguagem metaforizada, abstrata e filosófica. O título de sua primeira publicação nos diz muito sobre seu início: *Dez sonetos sem matéria* (1958-1959). O poeta prezou pela regularidade dos versos, da métrica e relacionou temas com o sublime: o tempo, o belo e a natureza. O espaço soma-se como tema ao tempo e à metafísica, para a elaboração de sua lírica em *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e espaço*, que reúne textos de 1958 a 1962 e denota também uma descida do poeta à terra, iniciando sua linha materialista. *Signos/Gnosis e outros*, com poemas de 1963 até 1970 já demonstra certa influência da poesia concreta, com o cuidado com o espaço da página, uma procura de maior racionalização do uso da palavra, o intenso uso de paralelismos e a quebra da regularidade do verso. Nesta mesma época, seu primeiro trabalho crítico, *Participação da palavra poética* (1966), que analisa poetas da modernidade até a vanguarda pós 45, mostra sua preocupação com a participação da poesia no histórico: ou quais características estéticas levariam a uma conseqüente expressão artística que, segundo Uchoa Leite, participando realmente do seu tempo, levaria a uma participação “atemporal”.

Alguns anos mais tarde é publicada *Antilogia*, com escritos de 1972 a 1979. Esta é considerada a grande divisora de águas no trabalho poético de Uchoa Leite, por estudiosos como David Arrigucci Júnior (2010) e Paulo Andrade da Silva (2005), pois nestes textos o escritor consegue se individualizar como poeta, alterando sua dicção para uma via irônica, racionalizante, que corrói as metáforas e a lírica. Seus temas versam sobre a matéria, a ordem e o caos e o baixo ventre.

A linguagem do poeta vai se tornando cada vez mais concisa nos livros subsequentes: *Isso não é aquilo* (1979-1982) e *Cortes e toques* (1983-1988), com menções a filmes e histórias em quadrinhos que constituíam principalmente suas máscaras poéticas, com as figuras do vampiro ou do detetive e retorno às mitologias a favor de uma leitura de negatividade do seu contemporâneo. Com a reunião da obra poética desde *Dez sonetos sem matéria* (1958-1959) até *Cortes e Toques* (1983-1988) publica-se o livro: *Obra em dobras* (1960-1988). O crítico João Alexandre Barbosa (1988), na “Orelha” da publicação, comenta que, mesmo havendo mudanças estéticas e temáticas,

o roteiro de “ideias fixas” é perfeitamente identificável: entre os sonetos iniciais e os poemas de hoje [década de 1980], certas imagens são antes produzidas internamente, no corpo do poema, do que

abandonadas por exaustão. Tradutor de si mesmo, o poeta persegue o acaso de uma correspondência mais adequada que, atingida no futuro, venha intensificar, para o leitor presente, a realização do passado. [...] ...uma possibilidade de desdobramento, para frente e para trás, que permita assistir ao jogo, sempre iluminador, do poeta com as variáveis da nomeação. (BARBOSA, 1988).

Em 1986, sua obra ensaística *Crítica Clandestina*, revela um texto que reafirma suas preocupações com relação à poesia/realidade, com o trabalho com a linguagem e afina sua visão sobre a expressão escrita, tanto lírica quanto crítica: atividades que não só remeteriam uma à outra, mas teriam características em comum, sendo circulares. Lembremos então de Eliot (1989), nesta Introdução citado, que valoriza essa interação entre os pólos crítica e criação. *A uma incógnita* (1991) não traz novidades estéticas, mas sim novos temas, sobre a queda e a doença, pelo tempo passado do poeta na UTL, alguns anos antes de sua morte. Tais temas foram comentados por Franklin Dassie em sua dissertação “Sebastião Uchoa Leite: poética, vozes e espaços”, defendida em 2007. Em 1995 é publicado *Jogos e enganos*, crítica que analisa o paradoxo da tradução poética: traduzir entraria no círculo poesia e crítica, sendo também atividade criativa. Nesta obra, o autor considera a linguagem fruto da mentira e também demonstra ensaios sobre estória em quadrinhos e filmes, áreas criativas do homem que também foram citadas em sua poesia. Em *A espreita*, de 2000 e em *A regra secreta* (2002), a postura de seu eu lírico, deslocado, de viés, voltado para si mesmo, sua negatividade e sua antilira se radicalizam, bem como

um impulso oposto para a vida de fora e o outro, um latente e constante anseio por sair de si e pela abertura: o prazer da caminhada ao ar livre, sob o sol ou a chuva; o desejo de dissolução sensual dos elementos naturais, a secreta entrega aos semelhantes, alvos de um olhar igualmente atento e de uma emoção social furtiva, mas recorrente. (ARRIGUCCI JR, 2010, p.73).

Em 2003, publica sua última obra, *Crítica de Ouvido* que analisa poetas, traz ensaios sobre cinema e festas chilenas. Sua visão sobre o método da escrita, ou antes um antimétodo, é explicitada, sobretudo no ensaio “A meta múltipla de Murilo Mendes”, da obra *Crítica de ouvido*, a ser analisado neste trabalho.

No intento de discutir o exposto até então, esta presente dissertação tem como objetivo geral: Analisar o desenrolar do pensamento crítico de Sebastião Uchoa Leite, em sua busca por um método artístico e seus desdobramentos em sua definição do

indivíduo “crítico – poeta”. Este objetivo geral se desdobra nos objetivos específicos que configuram cada um, um capítulo.

O objetivo do capítulo primeiro é: “Refletir sobre os aspectos gerais da crítica brasileira e suas relações com a produção de Uchoa Leite”. Neste momento um histórico geral da crítica, a partir do século XIX será desenvolvido, para que uma relação seja feita entre desenrolar da crítica nacional e as influências críticas do autor. Quais autores dialogariam com Uchoa Leite e quais seriam seus principais influenciadores? São perguntas e serem respondidas.

No capítulo segundo, pretende-se: “Verificar a visão crítica de Uchoa Leite em sua busca por um método que levaria a uma atuação crítica na literatura”. A primeira parte discute a partir de sua visão sobre a estética de autores de destaque para o cenário brasileiro. Na segunda parte, iniciaremos a discussão acerca de seus textos que versam sobre a própria crítica. Qual seriam as ideias principais do autor sobre o fazer crítico? É a pergunta a ser respondida.

E, finalmente, no capítulo terceiro, “Analisar, no desenrolar de seu pensamento, a mudança de sua visão de uma elaboração artística do método para o antimétodo”. Veremos se o “antimétodo” é realmente colocado em prática e suas implicações em sua produção crítica, com relação a sua produção poética. Como a linguagem é tratada como “jogo” e a relação entre crítica e criação se estabelece. O que seria o antimétodo de Uchoa Leite? O autor consegue se realizar enquanto crítico-poeta? Tentaremos responder essas indagações.

O pensamento dorsal que conduz essa pesquisa é aquele apresentado por Jacques Leenhardt (1999) na conferência que, entre outras, inaugurou o programa Rumos Literatura e Crítica do Itaú Cultural, de título “Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo”. A ideia é que o dever do crítico é o de *mediador* entre o sentimento posto na obra e o leitor: ele também é ente na dinâmica qualitativa do texto e reformula, a partir de sua paixão subjetiva, a linguagem do objeto estético¹. Esta noção, de acordo com o próprio Leenhardt, foi fixada por Baudelaire, já que com ele “se estabelecem as categorias fundadoras da prática crítica no domínio da arte” (LEENHARDT, 1999, *apud* MARTINS, 2007, p.20). Beneficiando-nos dessa fonte assumimos, pois, a fatal “parcialidade” do teórico, sendo sua *expertise* literária transformadora da percepção do texto. Menos que julgado pela qualidade de suas escolhas, acreditamos que crítico deve,

¹ Jacques Leenhardt, Crítica de Arte e Cultura no mundo contemporâneo, em Maria Helena Martins (org.) *Rumos da Crítica*(São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2007), p. 20.

como seu papel principal, realizar pelo menos duas tarefas. Como primeira, trazer à tona o que de obscuro ou novidade o objeto estético encerra em si. Em segundo lugar, destacar o que as novas concepções teóricas: políticas, sociais ou filosóficas, constroem ou desconstroem nos textos. Acreditamos que como efeito, e se for o caso, haverá a transformação da percepção textual já reinante, existente nos leitores e ou elencada por críticos anteriores. Fazendo isso, abre-se caminho para novos adeptos (ou o fecha a adeptos presentes), na medida em que agrega valores a textos e autores através das escolhas particulares do crítico. É nessa linha de pensamento que Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, defende a crítica:

Seja qual for a popularidade que Shakespeare e Keats tenham agora, isso é num caso e noutro o resultado da difusão da crítica. Um público que tenta dispensar a crítica, e - afirma - sabe o que quer ou de que gosta, brutaliza as artes e perde a memória cultural. A arte pela arte é uma fuga à crítica que termina num empobrecimento da própria vida civilizada. (FRYE, 1957, p.12).

A crítica de Sebastião Uchoa Leite se configura como uma visão relevante, não somente por que suas escolhas seriam reflexo de um *status* da literatura local, mas porque não se restringe “ao âmbito da análise concreta de peças separadas”, mas se amplia até seu âmbito teórico. Esta afirmação, de Luiz Costa Lima em sua obra *Sebastião Uchoa Leite - Resposta ao agora*, reserva o autor a um seleto grupo de críticos, que tiveram consideráveis contribuições particulares para a formação crítica nacional².

Não nos dispomos a analisar a crítica do autor necessariamente em ordem cronológica, apesar de que a ordem temporal possa acontecer por vezes por coincidência, pela didática no desenvolvimento dos temas. Os textos serão escolhidos por “efeito de aproximação que apresentam do fenômeno poético” (LIMA, 2012, p. 84) e na medida em que aspectos críticos podem ser evidenciados, bem como relacionados ao desenrolar artístico de Uchoa Leite.

Não se falará aqui também em uma evolução do pensamento e elaboração artística do autor no sentido que se construiu o pensamento moderno³, em uma

² Luiz Costa Lima conheceu Sebastião Uchoa Leite na faculdade, em Recife. A obra a que a passagem se refere é totalmente dedicada ao amigo: “Sebastião Uchoa Leite – Resposta ao agora” (São Paulo: Dobra Editorial, 2012), p. 87.

³ Assim explica Pedro Duarte de Andrade em seu artigo: Dois tempos da literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo, sobre a concepção de evolução e progresso da modernidade: “A importância do progresso - da "evolução" - para o modo de ser da modernidade pode ser mensurada pela

linearidade em que o passado seria pior que o presente, ou o futuro. Pretendemos demonstrar que no início a expressão do pernambucano procurava por um método poético estético, desde seus primeiros versos de métrica regular em que se discutiam metafísicas universais, acompanhado de crítica de análise de certezas em suas primeiras obras. E que com os desdobramentos passa-se à corrosão do método poético em ironia, materialidade e negatividade, acompanhado por ensaios em que a dúvida pode prevalecer e o jogo linguístico entre análise e criação pretende criar mais perguntas que respostas.

seguinte frase, proferida por Octavio Paz em seu discurso de agradecimento pelo Prêmio Nobel de Literatura, em 1990: a "ideia de modernidade é um sub-produto da concepção de história como um processo, sucessivo e irrepitível" ³ . A modernidade é aí entendida como "subproduto" de uma determinada concepção de história, a saber, da história como um processo que é o progresso. "O sol da história se chama futuro e o nome do movimento para o futuro é Progresso" ⁴ , afirma Paz. Essa compreensão do movimento histórico, pela qual ele se apresenta como progresso, isto é, como avançar contínuo na direção de um tempo melhor, determinou uma maneira ímpar de se relacionar com o passado, a qual, a nosso ver, marca ainda a abordagem literária de Antonio Candido. Octavio Paz explica assim esta maneira moderna de se relacionar com o passado." (ANDRADE, 2003)

CAPÍTULO 1 – FILIAÇÕES CRÍTICAS

“A atitude reflexiva não livra o poeta de se enredar nos labirintos de uma falsa consciência da realidade”

(LEITE, 1966, p.14)

Para a reflexão acerca da obra crítica de Sebastião Uchoa Leite, faz-se necessário um breve histórico sobre o desenvolvimento do pensamento sobre a arte, com ênfase na literatura no contexto brasileiro. Procuramos aqui os indícios de nossa consciência histórica, que podem ter-se dado no caso de nossas terras algo que antes de 1900, ainda à época de Gonçalves Dias, segundo Sebastião Uchoa Leite (1966) e seu amigo Haroldo de Campos (1981). Ou seu efervescer a partir do século XIX, impulsionado pelo positivismo de Augusto Comte que influenciou a sistematização das ditas “ciências sociais”, aliado aos preceitos humanistas do Romantismo, no pensamento de Antonio Candido.

O desenrolar desse histórico, neste trabalho, aproximações ou distâncias das influências europeias se dará com ênfase no território nacional. Contamos com as bases e pensamentos de teóricos como Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior (precedidos por Taine) para o entendimento do século XIX. Com a retomada do formalismo russo, e com o florescer do estruturalismo, entenderemos melhor a quais correntes e teóricos Uchoa Leite se filia e reflete em seu próprios princípios, para que possamos com mais profundidade entender seu trabalho crítico nos capítulos posteriores.

A fim de realizar uma análise sobre a evolução da crítica literária em nosso país, Antonio Candido (2008) nos convida a pensar sobre o desenvolvimento de nosso sentimento nacionalista, principalmente em nossa produção escrita, em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, da obra *Literatura e Sociedade*.

Enquanto nação que carrega o estigma da “origem” colonial, a questão da dialética do localismo e cosmopolitismo é, para Candido, uma constante na construção do pensamento literário brasileiro, principalmente a partir do século XIX⁴. Segue-se que o brasileiro reagiria, ao pensar e expressar sobre si e sua nação, por duas vias: pelo forte sentimento nacional, ou por reprodução conformista e lúcida de uma manifestação advinda da Europa. O equilíbrio entre essas tendências seria o pretendido e o realizado pelos grandes autores nacionais, pelas personalidades literárias que melhor nos

⁴Importante salientar que a obra foi escrita em 1950 como salientado em Nota, p.117, portanto esta é sua atualidade. Alguns termos encontram-se, então com um desvio de perspectiva, como por exemplo “cosmopolitismo”, que, considerando o encurtamento de distâncias de nossa era digital, é impreciso em nossos dias, pois se refere apenas ao além mar, diretamente a Portugal e quiçá a um continente europeu, com ênfase em sua porção ocidental.

representam, como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Joaquim Nabuco ou Mário de Andrade (CANDIDO, 2008, p.117).

Em mesma via de pensamento, Luiz Costa Lima (1981), em *Dispersa Demanda* enfatiza que, talvez pela nossa intolerância em admitir que possuímos antepassados, conhecemos insuficientemente nossa literatura do século XIX. Essa negação implica em um “incessante recomeço” que aconteceu com os românticos e com os modernistas em suas fases iniciais e que, em fases maduras, “olhamos para trás, procuramos localizar o que fizemos e nos regozijamos então em encontrar os que nos ‘prepararam’ (LIMA, 1981, p.31)”.

O “equilíbrio entre as tendências”, proposto por Candido, portanto, acontece na “maturidade” de cada fase e é a solução para o “círculo vicioso” do eterno recomeço: saber o passado e discriminar em nós o que ficou de influências e o que se criou de diferença (LIMA, 1981). Candido ainda desenvolve a questão, refletindo mais sobre o dado conflituoso da dinâmica da interação do local em relação ao estrangeiro:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma de expressão). (CANDIDO, 2008, p.117).

O sentimento de inferioridade seria termo de constante superação de nossa literatura ante o Velho Mundo. Essa questão torna a missão do equilíbrio ainda mais difícil, considerando que as nossas características do meio, das etnias e história nem sempre coincidem com aquelas do referido continente, criando uma relação com caráter de “dilaceramento”⁵.

Nessa perspectiva, pensamos em uma primeira fase da evolução da crítica literária de 1880 até 1900. Como antecedentes desse período, Augusto Comte, em seu

⁵ Pedro Duarte de Andrade tem uma opinião que se afasta da inferioridade que poderíamos sentir em relação a nossa colônia e postula: “O ponto central, então, da dialética entre ‘localismo’ e ‘cosmopolitismo’ é a presença de um ‘padrão universal’”. Aliás, já se podia entrever isto por algumas das reflexões de Antonio Candido em sua obra maior, a *Formação da literatura brasileira*, de 1959. É emblemática, a esse respeito, a sua famosa metáfora segundo a qual a ‘nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no Jardim das Musas’. Desse ponto de vista, a justificativa para que apreciemos a nossa literatura acaba sendo proveniente tão-somente do fato de ela ser nossa. Afinal de contas, não fosse por isso, melhor seria ler as obras das Musas ou, pelo menos, do arbusto de segunda ordem, mas jamais as do galho secundário desse arbusto. É o que explica o próprio Candido, ao afirmar que ‘comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca’, porém, ainda assim, ‘é ela, não outra, que nos exprime’ e, por isso, ‘se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós’. (ANDRADE, 2003).

Curso de Filosofia Positiva, publicado entre 1830 e 1842, segundo o estudioso Jérôme Roger, trazia visão totalizante e determinista da história, desejando construir as “ciências sociais” modeladas pelas ciências físicas e na história natural. O termo “positivo” remeteria ao “real” em oposição ao “quimérico”. Era a certeza contra a indecisão (COMTE, 1830, *apud* ROGER, 2002, p.34). O positivismo deu substância à intelectualidade do século XIX, reforçando o projeto de Hippolyte Taine, o francês cujo pensamento consistiria em entender o artístico como elaborações advindas de certas causas. Assim afirma Taine, em sua *Filosofia da Arte*:

O método moderno que me esforço para seguir e que começa a ser introduzido em todas as ciências morais consiste em considerar as obras humanas, particularmente as obras de arte, como fatos e produtos dos quais é preciso distinguir as características e procurar as causas – nada mais do que isto; assim compreendida, a ciência não preceitua e nem perdoa; ela constata e explica. (TAINÉ, 1865, *apud* ROGER, 2002, p.35).

O ponto chave é assumir a lógica da casualidade; as obras seriam produtos das esferas humanas, quais sejam: psicológica, sociológica e histórica, portanto, resultantes dos três fatores estudados por Taine: “origem familiar”, “momento” e “meio”. Nesse sentido, Taine definiu sua crítica como sendo “o naturalismo da alma” (TAINÉ, 1858, *apud* ROGER, 2002, p.35). A aplicação desses preceitos à análise da literatura fez com que os estudos considerassem o texto como um registro sem precedentes do homem e, em outra via, o desenvolvimento dos gêneros literários como sendo determinado por um “meio social”, ou a cultura de uma comunidade.

Neste período, três grandes críticos brasileiros basearam-se no pensamento de Taine para elaborar cada um sua obra. O primeiro é Sílvio Romero (1851 — 1914), que deseja uma crítica sociológica com “ares” de ciência. Dizemos “ares” porque a crítica não desejava ser ciência, mas apenas embasar-se nela. Candido assim opina sobre Romero, dizendo que sua crítica é cientificista:

no sentido de que procura encarar a crítica literária como disciplina, não científica, mas cientificamente fundamentada. Adotando o ponto de vista positivista e, em geral, naturalista, do seu tempo, considera ciências os ramos do saber que possam chegar à formulação de leis comprováveis. Por isso, reconhece desde os primeiros escritos que, assim como as ciências morais, ela não pode aspirar ao título supremo de ciência; não obstante pretende, de certo modo, suprimir o hiato que a separa desta... (CANDIDO, 2006b, p.165).

O amparo principalmente em teorias de Charles Darwin, justificava o destaque da raça como elemento determinante de nossa cultura. José Veríssimo (1857 — 1916), que representava a crítica voltada para a obra, acreditava que se devia criticar a retórica ali empregada, as expressões que do escrito poderiam ser apreendidas e a emoção causada pelo texto, realizando uma dita análise impressionista. E o terceiro representante, Araripe Júnior (1848 — 1911), defendia uma teoria que perpassava pelo julgamento a partir da empatia, ou do gosto do analista acerca da obra refletida.

Essa tríade de autores, na qual cada um apresenta diferenças de visão, tem em comum sua base na crítica de teor nacionalista, de origem romântica. O Romantismo brasileiro foi movimento essencialmente nacionalista devido à conjuntura política, de desejo de independência nacional. A tendência à afirmação da nação levou a crítica literária a adotar o “critério de nacionalidade” e valorizar o escritor e sua produção de acordo com seu engajamento em retratar e discutir principalmente os aspectos sociais do Brasil.

Tal crítica, oriunda da estética romântica, trata as expressões de maneira relativa e eleva os aspectos históricos. Foi importante no Brasil para a auto definição do país e se destacou principalmente ao se aliar ao pensamento naturalista da segunda metade do século. Porém, essa crítica se diferenciava do movimento romântico, já que se queria objetiva: com base na sociologia, especialmente o darwinismo, esta crítica pretendia, por meio da ênfase nos dados sociais, ser amparada pela ciência (LIMA, 1981).

Pelo pressuposto de Charles Darwin de que as espécies não se criam sozinhas, Sílvio Romero estabelecia seu pensamento, com ênfase ao fator racial. Porém, em ambiguidade, a individualidade⁶ de cada autor não era por este desconsiderada; pensamento o qual, para se dar, segundo Luiz Costa Lima

... era necessário o concurso de duas condições: a) que o indivíduo fosse tomado por um limite, diante do qual não se aplicava o princípio do transformismo darwinista, cuja lei seria válida apenas para a configuração das espécies e não de suas unidades; b) que a teorização

⁶Lima nos dá um exemplo desta constatação da individualidade, com uma citação de Romero “Como explicar no romantismo de 1830 em França Lamartine, Hugo, Musset, Balzac, Vigny, tão dessemelhantes? A raça, o meio e o homem foram os mesmos. – É que nestas inquirições tomam-se sempre esses elementos pelo todo, neles encerra-se a totalidade dos agentes e reagentes e esquece-se um fator primordial, um *núcleo* indispensável, uma força viva, um centro de energia, a *individualidade*. (...) Assim considerada, ela (a individualidade) escapa ao influxo da crítica, é uma espécie de pressuposto, de substratum irredutível. – Só os três fatores de Taine é que podem ser submetidos ao exame da história (ROMERO, 1901 *apud* LIMA, 1981, p.33).”

sobre o objeto literário não conseguisse avançar por seus próprios meios, i.e., fosse pelo refinamento do instrumental histórico-sociológico, fosse por outra estratégia. (LIMA, 1981, p. 33-4).

Costa Lima estabelece essas condições, mas tem a consciência de que os argumentos em destaque da raça prevalecem na dicção de Romero. Este autor associava o pouco desenvolvimento de países da América Latina à falta de predominância do povo europeu na constituição da população; portanto, México, Peru, Equador e Bolívia, por exemplo, teriam pouco progresso pela influência numerosa de nativos ou negros em seus territórios. A seleção natural é a solução ou o fenômeno inevitável e ao mesmo tempo salvador, já que substitui gradualmente o primitivo americano pelo europeu, mais afim com as complexidades da civilização.

O entendimento da obra literária fica como algo em segundo plano, enquanto a interpretação sociológica racista impera. Teria Sílvio Romero fracassado em seu intento crítico? Lima destaca que nos dias até então tal noção não chega, graças ao “opositor das teses de Sílvio”, Araripe Junior (LIMA, 1981, p.34), que comenta como o equívoco de Romero não seria sua interpretação sociológica, mas apenas a maneira com a qual esta foi colocada⁷.

E a função da crítica para Sílvio Romero, destacada por Costa Lima, é a de classificar o escritor de acordo com o

desenvolvimento geral das ideias, determinar o lugar que deva (ocupar) na hierarquia (...) de um povo. [...] Se, portanto, corrigir não é o mister da crítica, seu alvo é julgar (Romero, Sílvio: 1885, 90). O julgamento crítico, por conseguinte, se cumpriria em função do lugar que o escritor ocupasse no plano de desenvolvimento das ideias. Ora, como tal plano é aceito ou determinado pelo crítico-juiz, o escritor terminaria sendo apreciado de acordo com sua coincidência/não com as ideias do crítico. [...] É o crítico que elege a ideia mais avançada e a mais retrógrada, que, a seguir, identifica a literatura com uma das formulações da ideia. (LIMA, 1981, p.35).

⁷ Lima assim descreve, sobre a oposição Romero/Araripe: “Contraditando-o [Sílvio Romero], Araripe Jr. Teve a qualidade de mostrar como, em seu elogio da raça branca, Sílvio era traído pela ciência e que terminava assim por fazer o jogo das grandes potências: ‘Não é o Brasil *le plus valet des peuples*, como dizia Sílvio Romero, 1872. Nem nos deixemos confundir pelo daltonismo que essa teoria, fundada para a autorizar a expansão e justificar a expropriação dos povos sem esquadras, inventou a filosofia fim-de-século inspirada pela audácia de Guilherme II, dos Cecil Rhodes e de outros impulsivos que se iludem, tomando a hipertrofia da volição pela idealização diretora das nações” (Araripe Jr.: 1899, 377). A falha de Sílvio, portanto, não decorria da interpretação sociológica que adotava, mas da maneira como a lera (LIMA, 1981, p. 34).”

Nessa perspectiva, não haveria análise relacionada entre a crítica literária e o caráter literário da obra em si e a subjetividade do crítico, mas a crítica sociológica estaria assim, justificada. Entendemos esta afirmativa se pensarmos, que, no desenvolvimento da crítica oitocentista europeia, segundo J. Habermas citado por Lima, as aspirações burguesas transformaram a literatura em mercadoria com objetivo de ser acessível a todos (HABERMAS, 1962, *apud* LIMA, 1981, p. 35). Críticos privados do século citado e da primeira metade do século XIX, operando em jornais e revistas, teriam mais o ofício de julgar que o de analisar, para que, não apenas a literatura, mas as peças artísticas em geral pudessem popularizar-se, pudessem sair da corte, do domínio do clero ou do meio acadêmico e serem apreciadas nos salões ou nos cafés, pelos leigos, e não apenas pelos ditos intelectuais. Esse crítico recebe retorno de seu público, e de acordo com a influência que recebe das respostas, continua produzindo seu trabalho; é uma via de mão dupla.

Entre nós, o crítico se encontra isolado, sem público definido, configurando-se, portanto, em um autoritário juiz, como foi acusado Sílvio Romero (LIMA, 1981, p. 36). Luiz Costa Lima segue criticando Sílvio Romero por sua análise objetiva, científica, que pregava ideias de mestiçagem cultural, considerando, por exemplo, Machado de Assis um dos “nossos em carne e osso” por sua etnia; e que expressava a nacionalidade não pela escolha de seus temas, mas sim na “visualidade interna, na psicologia do escritor” (ROMERO, 1897 *apud* LIMA, 1981, p.37). A absolutização da sociologia e a conduta de Romero acerca da teoria da internalização, além de seus conceitos imprecisos e contradições em suas ideias tornariam sua prática ineficiente.

Uchoa Leite, como temos exemplo em sua *Participação da palavra poética* (exemplo este que pode ser estendido para suas posteriores obras críticas), não pretende entrar no mérito sociológico. O objetivo é analisar autores anteriores ao século XIX até a geração de 45, perfazendo didaticamente um caminho cronológico, com o intuito de encontrar características estéticas que tornem cada poeta, individualmente, “participante”⁸; fixado em seu quadro temporal do existente humano (LEITE, 1966, p.8) e não de uma determinada sociedade, ou da sociedade brasileira. É constante na “Nota” desta publicação, sobre a parte Introdutória que “... a finalidade do trabalho nada tem a ver com uma perspectiva sociológica da literatura, muito menos do passado brasileiro...” (LEITE, 1966, p.9). No entanto, apesar de haver seções mais extensas,

⁸ Termo a ser explorado no Capítulo 2.

como a que trata da época moderna, que conta com breve contextualização histórica, a ênfase continua sendo dada nas individualidades dos poetas e seus arranjos da linguagem.

O próximo crítico em destaque do século XIX é José Veríssimo, contemporâneo de Romero. Possui vários pontos de aproximação com este pensador: preocupação com as condições sociais, o nacionalismo literário, o antiromantismo que preza a objetividade e o realismo e a crítica como construtora do nacional. João Alexandre Barbosa, considerado por Costa Lima o maior crítico de Veríssimo, destaca neste autor:

... a consideração da atividade crítica como intimamente presa ao interesse mais amplo por tudo o que fosse definição da cultura nacional, seus limites e possibilidades, e o empenho em fazer da crítica um modo substancial de contribuição ao processo de autoconhecimento do país. (BARBOSA, 1978 *apud* LIMA, 1981, p.40).

Para que nosso sistema intelectual criasse raízes em nosso próprio país, o nacionalismo cultural era quase que unanimidade, expressado para uma pequena parcela do público que tinha condições de ser considerada de leitores. Porém, como não havia como compartilhar os ideais com toda a sociedade, como foi feito na Europa do século XVIII, após a revolução burguesa, o próprio artista vivia fora do espírito da nação, encerrado no círculo dos poucos numerosos intelectuais. (VERÍSSIMO, 1903 *apud* LIMA, 1981, p.42). Longe de nosso nacionalismo estava a alcunha de movimento ufanista ou favorecedor da classe dominante.

A ausência de uma cidade de porte, que daria condições ao artista trabalhar, faz com que o livro não seja lido e que o artista possa escrever o que quiser; nem o jornal, que teria mais público, animava o pessimismo costumeiro de Veríssimo, pessimismo este compartilhado por Romero. A ação de empenho em escrever para se modificar este quadro, já que frustrada, apenas alimentava e visão negativista, levando à “tradição do impasse”, termo de João Alexandre Barbosa (BARBOSA 1978, *apud* LIMA, 1981, p.42), entre uma órbita político-social e a crítica literária.

Por vezes, para se desviar do impasse, algo que inconsciente, tanto Romero quanto Veríssimo recorriam à crítica voltada à língua das obras, como que era feita por Veríssimo em elogio a Machado de Assis:

Para ser perfeita, a sua língua só carece de brilho, de eloquência, de colorido, senão só do vistoso, que tanto compraz ao nosso gosto ainda pouco refinado. Mas é porventura a melhor, a mais sã, a mais numerosa, a mais expressiva e a mais formosa que ainda aqui se escreveu. Sendo das mais vernáculas, o é sem indiscreto sacrifício ao casticismo. (VERÍSSIMO, 1936 *apud* LIMA, 1981, p.44).

Por outras vezes, a crítica era em oposição ao autor, como o pensamento que José Veríssimo sobre a dicção de Euclides da Cunha:

Pena é que conhecendo a língua, como a conhece, esforçando-se evidentemente por escrevê-la bem, possuindo reais qualidades de escritor, força, energia, eloquência, nervo, colorido, elegância, tenha o Sr. Euclides da Cunha viciado o seu estilo, já pessoal próprio, não obstante de um primeiro livro, sobrecarregando a sua linguagem de termos técnicos, de um boleio de frase como quer que seja arrevesado, de arcaísmos e sobretudo de neologismos, de expressões obsoletas ou raras, abusando frequentemente contra a índole da língua e contra a gramática, das formas oblíquas em *lhe* em vez do possessivo direto, do relativo cujo e, copiosamente, de verbos por ele formados (...) (VERÍSSIMO, 1905 *apud* LIMA, 1981, p.44).

Aliás, o critério sociológico e a análise retórica estão em planos opostos na visão dos críticos em questão. Enquanto que para Romero a sociologia nacionalista ganhava destaque, para Veríssimo, sobre esse pano de fundo emergiria a preocupação com a língua e a retórica, preocupação esta recorrente de modo geral na análise intelectual da época para que o membro da elite pensante não fosse confundido com um leigo. Segue-se que Veríssimo utiliza três critérios para o julgamento da obra literária: o primeiro, já dito, recai-se sobre as escolhas linguísticas, o segundo considera a abrangência do pensamento ou expressão e o terceiro, o que separaria a arte da ciência, o valor emocional colocado na obra. O pensador sintetiza:

Quando ela (a arte de dizer) é um pensamento geral e se faz por uma forma geral, é literatura e roça pela arte, e confunde-se com ela e é ela mesma uma arte quando, por seus artifícios de forma e por suas virtudes de fundo, é um fator de emoção. (VERÍSSIMO, 1907 *apud* LIMA, 1981, p.47).

Lima nos leva a refletir sobre o terceiro ponto: a emoção é propriedade do texto literário; mas já que é assim: ..."como se explicaria o prazer em realizar ou simplesmente ler um tratado filosófico ou uma obra científica?" (LIMA, 1981, p.47). Sabemos que são diferentes emoções, o que não auxilia a estabelecer o que seria

literário. Uma emoção pragmaticamente emitida não seria artística. Porém, o pragmatismo marcava a formação da crítica moderna, pois tentar entender o objeto afasta a análise. E a questão de um público rarefeito reforça o juízo de valor do crítico. É por isso que Veríssimo é considerado por Lima um impressionista, enquanto Romero, um sociologista.

O trato com a língua, com já foi dito, é importante, senão o primordial para Uchoa Leite, porém ele discorda de Veríssimo no quesito emocional. Em análises de *Participação da palavra poética*, o pernambucano considera a utilização do emocional ou do subjetivismo como fraqueza do poeta. Temos exemplo acerca de Gregório de Matos, que teria sua crítica comprometida por seus preconceitos e interesses pessoais, o que levaria a uma crítica subjetivista e menos participativa (LEITE, 1966, p. 12). As soluções antirromânticas, por outro lado, agradam Uchoa Leite, como em Bandeira: a agressividade se dissolve [...] em humor,[...] como solução anti-romântica, antídoto” para um possível “veneno” romântico, que traria muita emoção, mesmo que agressiva, para o texto.

Já Araripe Junior, o terceiro grande crítico do século XIX, em sua fase inicial, se aproxima de seus outros dois contemporâneos, pela aversão ao dogmatismo clerical e interpretações de cunho social. Porém, após isso, contrariando seu mestre Romero, nega o cientificismo da crítica, argumentando que não conhece seus princípios abstratos e não consegue, a partir de um método, explicar o individual. Este cearense, como padrão, tentava apreender o perfil psicológico do artista, para uma análise em base estilística de seus textos, que não se preocupava em se opor ao método de Romero, apenas em flexibilizar sua análise, tornando a empatia, o gosto, um grande aliado:

Os críticos são bons ou maus, na conformidade também das suas intenções, do seu temperamento. Na apreciação de um trabalho que não seja matemático, se fará sentir, inevitavelmente, a equação pessoal de cada um. (...) *De gustis et coloribus non disputandum*, diz a sabedoria greco-latina. O murro e a espada não são admitidos em crítica literária, que é a arte da paz, e não da guerra; e o gosto, - o bom gosto - não se forma ao estourar de um canhão. Que retrai o riso, e, produzindo o medo, inibe toda a manifestação artística. (ARARIPE, 1907 *apud* LIMA, 1981, p. 49).

A questão do indivíduo estaria aí respaldada, já que a ciência se ocupa apenas da sociedade. E entre o objeto de estudo e seu analista haveria a mutável oportunidade de provocar impressões, que por sua vez, se encadeariam a partir de um ponto fixo do

estilo, mas de acordo com o gosto do crítico. É a oposição da análise sociológica e análise estilística, como também considera sociedade/indivíduo, ou ciência/psicologia. É um dilema que possui como primeiro representante dos pares, Romero e segundo, Araripe Junior. O impasse, característica de Veríssimo, não mais existe para este terceiro grande teórico do século XIX, Araripe Junior, que se resolve em sua teoria do gosto individual e apreciação do estilo.

A conclusão de Candido é que a maioria dos críticos se divide entre as posições formuladas: o sociologismo, o culto da língua e o impressionismo.

A análise voltada ao individual de Uchoa Leite não poderia deixar de considerar seus gostos pessoais, e em alguns casos, o autor julga o poeta para que a visão esteticista seja mantida, como por exemplo, na opinião em relação a Mário de Andrade, de que este produziria uma “semiprosa versificada” por não conseguir lidar objetivamente com a linguagem na poesia (LEITE, 1966, p.29). Sebastião Uchoa Leite não se adequa, então, à crítica impressionista e nem a sociológica, adequando-se à crítica estética, aproximando-se de Veríssimo.

Com as considerações aqui feitas sobre os três grandes teóricos do século XIX, podemos agora passar ao século XX e entender as transformações ocorridas. Candido segue comentando que:

Na fase que nos ocupa [1950], esta linha se prolonga sem a coerência e sem a necessidade do século anterior. Não é injusto dizer que, amparando-se nos três mestres e modelos já citados, os críticos se eximiram de aprofundar e renovar pontos de vista. Denotam conformismo e superficialidade, indicando não apenas o esgotamento da crítica nacionalista, mas a incapacidade de orientar-se para rumos mais estéticos e menos científicos, como se esperaria de uma geração inclinada ao diletantismo, o purismo gramatical, o culto da forma. A passagem do historicismo à estética se esboçava na obra de José Veríssimo, o mais literário dos nossos velhos críticos, e nessa fase é tentada pela crítica de inspiração simbolista e idealista, representada sobretudo por Nestor Victor, mas que não chegou a amadurecer e realizar-se. A crítica se acomodara em fórmulas estabelecidas pelos predecessores. (CANDIDO, 2008, p.123 - 124).

Sem perspectivas de inovações a crítica brasileira perde força, e a produção nacional transita entre as duas correntes já referidas: o idealismo simbolista, que proclamava formas cada vez mais vazias de conteúdo, e o Naturalismo convencional.

A partir de 1922 a Semana de Arte Moderna surge em meio ao trânsito entre essas duas tendências, para realizar rupturas e encarar a literatura de maneira ousada e

dinâmica: promete inaugurar uma expressão diversa e nova com o Modernismo (1922-1945). Integram-se escritores já consagrados como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e os novos Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes, Graça Aranha.

O movimento rompe com o até então realizado, inaugurando “um novo momento na dialética do universal e do particular”⁹ (CANDIDO, 2008, p. 126), que realiza retomadas de momentos anteriores, mas em plano diverso. Acontece a libertação acerca de fatos históricos, sociais, étnicos até então mal resolvidos, que são agora tratados como triunfos. O Modernismo vem em promessa de libertar o país da inferioridade ante Portugal para a nação passar a orgulhar-se de ser soberana. Na tendência modernista, não mais se europeiza o índio em seus costumes e nem se ignora a mestiçagem ou se exalta a paisagem em exagero. “As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (CANDIDO, 2008, p. 127). O mestiço, o negro, são temas não mais ignorados, e sim estudados, comentados, reproduzidos. Os costumes dos povos indígenas, por exemplo, primeiros habitantes do país, seus ditos e tradições populares são expostos em “Macunaíma”, obra de Mário de Andrade, ícone do movimento.

Para fugir ao equívoco de somente considerar o Semana de 22 de São Paulo como marco do modernismo, não podemos deixar de citar que o Rio de Janeiro também teve o seu papel no movimento, consagrado pelo Salão de Arte Moderna, ou Salão Revolucionário, de 1931, como ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes, na época sob a direção do arquiteto e urbanista Lúcio Costa. A organização do Salão foi realizada pelo próprio Lúcio Costa, com o auxílio do escultor Celso Antonio, dos pintores Candido Portinari e Anita Malfatti e do poeta Manuel Bandeira¹⁰. Segundo João César de Castro Rocha (2008), em *Exercícios*

⁹ Aqui novamente pode-se questionar a visão entusiasta em relação ao Modernismo de Candido, pois se o universal já se refere limitando-se apenas à Europa, o particular, São Paulo, por uma perspectiva inversa, quer expandir seu território englobando todo o país. A liberdade quanto à “inferioridade ante Portugal”, restringiu-se a São Paulo e sua Semana de Arte Moderna. Essas são as palavras de José Lins do Rego, citadas por Silvano Santiago: “para nós, no Recife, essa ‘Semana de Arte Moderna’ não existiu” (SANTIAGO, 2002, *apud* ANDRADE, 2003)

¹⁰ Histórico retirado do site Enciclopédia Itaú Cultural, a partir do verbete: Salão Revolucionário. Breve lista de obras participantes do Salão: “Anita Malfatti compareceu com sete obras, entre as quais *O homem amarelo* e *A estudante russa*, que integraram a sua famosa exposição de 1917. Outras obras marcantes presentes na mostra foram *Morro Vermelho* (1926), de Lasar Segall; *A Feira* (1925), de Tarsila do Amaral; e *Retrato de Manuel Bandeira* (1931), de Candido Portinari. Victor Brecheret apresentou *Tocadora de guitarra em pé* (1923), *Fuga para o Egito* (1924) e *Tocadora de guitarra sentada* (1927).

Críticos, “no tocante à afirmação posterior do modernismo, sobretudo de um ponto de vista institucional, o Salão é visto como mais significativo do que a Semana de 22” (ROCHA, 2008, p.214), já que foi apoiada pela Escola Nacional de Belas Artes, que dita padrões de produção e recepção das artes no país.

Já que após a Primeira Guerra Mundial os movimentos artísticos no Brasil propiciam uma nivelção cultural e participação nos problemas da Europa Ocidental de maneira menos distante, os modernistas se inspiram em parte nas correntes de vanguarda da França e Itália, aliando a arte primitiva, a etnografia e o folclore. Um país de contrastes busca expressão livre em sua poética, pois a regularidade formal não é fórmula que cabe.

Assim, a linha que produziu uma crítica mais profunda esbanjava mais do humor, da ousadia formal, e dos aspectos locais antes recalcados: o negro, o mestiço, o filho de imigrantes, o malandro, a ingenuidade. Oswald de Andrade, Raul Bopp e Mário de Andrade, a poesia “Pau Brasil” e “Antropofagia” seriam exemplos desta “vocaçã dionisíaca” (CANDIDO, 2008, p. 130).

Para Candido, característica marcante dessa geração seria sua tendência ao ensaio:

Desde a crônica polêmica (arma tática por excelência, nas mãos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda), até o longo ensaio histórico e sociológico, que incorporou o movimento ao pensamento nacional, - é grande a tendência para a análise. Todos esquadrinham, tentam sínteses, procuram explicações. [...] Pode-se dizer que o Modernismo veio criar condições para aproveitar e desenvolver as intuições de um Sívio Romero, ou um Euclides da Cunha. Bem como as pesquisas de um Nina Rodrigues. (CANDIDO, 2008, p. 130 - 131).

Esta tendência ensaística continua na década de 30 com o ensaio histórico-sociológico, como na obra de Gilberto Freyre (*Casa Grande & senzala, Sobrados e mucambos, Nordeste*) que pensa a importância do negro, índio e colonizador em meio a uma sociedade tropical e com base econômica latifundiária à tendência Modernista. Como outros exemplos, Sérgio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil* sobre o

Estiveram presentes também Aldo Bonadei, Antonio Gomide, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Friedrich Maron, Guignard, Ismael Nery, John Graz, José Bernardo Cardoso Júnior, Leo Putz, Moussia Pinto Alves, Orlando Teruz, Paulo Rossi Osir, Pedro Luiz Correa de Araújo, Quirino da Silva, Regina Graz, Valdemar da Costa e Vittorio Gobbis, entre outros. Para o escritor e crítico de arte Mário de Andrade, as principais revelações do Salão foram Portinari, Vittorio Gobbis e Guignard, esse último, com 27 obras, o artista com o maior número de trabalhos expostos. Outro destaque foi Cícero Dias, que apresentou o imenso painel *Eu vi o mundo...*” (Enciclopédia Itaú Cultural, acesso em 20/07/2013).

Nordeste canavieiro e *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior, com sua interpretação materialista.

A partir de 1940 a tendência se inverte, pois os regionalismos dão lugar a um desejo de literatura universal sem a valorização do local, revelando volta à preocupação com a forma. Há uma “separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social” (CANDIDO, 2008, p.134), na medida em que os escritores políticos, com as definições de esquerda e direita realizam a separação entre seus ideais políticos e suas expressões do espírito. A poesia e a crítica se amainavam à realidade social enquanto acontecia a queda do movimento editorial, a ascensão da radionovela e rádio teatro e do cinema.

Segundo Candido, o conflito entre a inteligência contemplativa e a inteligência participante, cada vez mais distantes e a mobilidade da opinião culta fascinada pela Europa e recentemente pelos Estados Unidos, são razões para que a literatura dos anos 50 seja contraditória e afastada da geração anterior (CANDIDO, 2008, p. 135). Admiradores de T. S. Eliot e Rilke elegem um neoformalismo de tendência estruturalista e a dialética existencialista como correntes de pensamento, o que leva a um esvaziamento de conteúdo da poesia e, uma dependência quanto à sensibilidade e temas das produções da geração anterior, com exceções como Bueno Rivera, Wilson Figueiredo e João Cabral de Melo Neto.

A nova geração, porém, teve contribuição importante, já que

...como conjunto e como experiência, os novos poetas representam algo apreciável: com a exigência crítica e psicológica, representam a barragem que será estourada quando as correntes represadas da inspiração adquirem, na experiência individual e coletiva, energia suficiente para superar as atuais experiências técnicas, mais de poética do que de poesia. (CANDIDO, 2008, p. 136).

A realização poética seria possível quando o Brasil se revelasse: seus homens, sua terra, suas particularidades; e essa poesia, até os anos 50 é mais experiência, em prol de uma nova expressão necessária que ainda viria a florescer.

O texto de Candido considera, então, a literatura brasileira, desde o século XVIII, até o seu presente, importantíssima para a formação de uma identidade nacional e para a descrição e análise da vida e das questões brasileiras, contribuindo inclusive para a formação do cientificismo sociológico. O seu desenvolvimento, de início imperialista, que desemboca no Modernismo e seu desejo de ajuste da cultura às nossas

condições. Foi composto por inovações que facilitaram o desenvolvimento, além da sociologia, “da história social”, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política” (CANDIDO, 2008, p.141).

A consciência popular cada vez mais amadurecia enquanto que a inteligência, por sua vez, vai tomando consciência de que as massas são elementos integrantes do social. Por outro lado, de maneira dialética, uma vertente tradicional de nossa literatura, como a poesia espiritualista, bem como o romance de orientação problemática e mesmo o ensaio católico tradicionalista, permaneciam em outra via da “libertinagem” modernista, e foram se consolidar no momento 1940-1950, que apresentam um abuso das elaborações formais, queda da qualidade literária e recrudescimento de crítica militante para a formação de uma literatura verdadeiramente crítica, apesar de o momento 1940 – 1950 contar com o abuso de elaborações formais, queda da qualidade e recrudescimento de crítica militante.

Nesta mesma época, de acordo com Jérôme Roger (2002), em *A crítica Literária*, deslocando-nos ao além-mar, França, especificamente em 1937, foi criada uma cadeira de Poética no *Collège de France*, que foi ocupada por Paul Valéry até sua morte em 1945. Isso implica em condições para que a visão “formal” da literatura ganhasse força (ROGER, 2002, p.127). Valéry, em seu ensaio “Primeira aula do curso de poética”, neste mesmo ano, 1937, declara que mudaria a expressão Poética, acreditando que esta se encontrava ultrapassada, para *po (i) ética*, o que o aproxima da etimologia do fazer, do *poiein*:

a palavra "Poética" só desperta agora a ideia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego - poético - [...]. Mas é, finalmente, a noção bem simples de fazer que eu queria exprimir. O fazer, o *poiein*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir. (VALÉRY, s.d, p.180-181)

A questão do “fazer para seu próprio uso”, aliada ao uso do “meio físico” materializa a antiga poesia e a atualiza em *poiein*. De acordo com a aula de Valéry, uma obra é obra do espírito se “existe em ato”; deveria derivar de uma “virtude” e uma “necessidade”. Mais importante que isso, tem de ser julgada por uma crítica que busca o

“modo de funcionamento dos textos literários” (VALÉRY, 1937, *apud* ROGER, 2002, p.128).

Ao mesmo tempo, as interpretações tardias dos textos dos formalistas russos¹¹ que foram redigidos entre 1915 e 1930, mas apenas popularizados nos anos 60 na França somaram à época forças para a crítica formal ou estrutural que também viabilizava o “fato literário” como primordial para o estudo da literatura: “o estudo isolado de uma obra não nos garante a certeza de falar corretamente de sua construção, nem mesmo de falar da própria construção da obra”, afirma Tynianov, em sua *Teoria da Literatura* (TYNIA NOV, 1927, *apud* ROGER, 2002, p.128). A literariedade¹² então deve considerar o sistema em que a expressão literária está inserida: a dimensão histórico-social dos textos. Quando as teses formalistas foram resgatadas pelo estruturalismo, destacavam a perspectiva do código linguístico, ou a estrutura linguística que deveria ser decifrada para que se chegasse a um sentido ligado ao mundo.

No Brasil o *New Criticism*, ou a Nova Crítica, trazida dos Estados Unidos por Afrânio Coutinho, em 1948, influenciava o pensamento intelectual do Rio de Janeiro com seu cunho formalista. Havia a recusa de aspectos políticos ou sociais exteriores como influências literárias, incluindo “predileções pessoais”. As características do registro textual, ou antes de sua estrutura, seriam soberanas para o expressar da literariedade, medida não só de qualidade textual, mas também de separação entre o que seria literatura ou não.

João César de Castro Rocha, em *Exercícios Críticos*, comenta que com a criação dos cursos de pós-graduação a partir dos anos 70, o estudo crítico torna-se mais

¹¹ O Formalismo Russo, um movimento de curta duração – entre 1914 e 1930 – vinha suprir lacunas de uma arte - ou de um pensar da arte - mais racional e engajada. Inicialmente, o movimento era inclinado a discussões sobre o pensar literário que destacavam a necessidade de se dar devida ênfase à arte pura, centrada em si mesma. Apesar disso, naturalmente o movimento acabou se desdobrando com o contexto em que surgiu, tanto em teoria como em prática, em uma poética da vida, valendo-se de temáticas do cotidiano e crítica ao pensamento burguês, valorizando princípios revolucionários, estabelecendo e relativizando suas próprias contradições entre o interno e o externo ao artístico. Efetivamente, o início do movimento foi nos anos de 1914 e 1915. Era fundado o Círculo Linguístico de Moscou, por jovens estudantes da Universidade de Moscou, em sua Academia de Ciências, com o objetivo de promover estudos de poética e de linguística. O estudo da função poética da linguagem não era assunto comum da linguística tradicional e era agora inovação considerada nos estudos textuais literários, que tinha o texto como seu estudo principal. Voltar-se para o texto tinha como consequência uma recusa às suas interpretações extraliterárias, para se buscar o analisável interno e o princípio da organização da obra enquanto produto estético. “A arte sempre foi independente da vida, e sua cor nunca refletiu a cor da bandeira que flutua sobre a fortaleza da cidade” (CHKLOVISKI *apud* TROTSKY, 1978, p.73).

¹²Nas palavras de Roman Jakobson “A poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna uma determinada obra uma obra literária” (JAKOBSON *apud* Chklovisk, 1978). A característica linguística torna o texto, uma obra de arte, pelo ofício da arte.

especializado, o “que marcará o grau máximo de profissionalização dos estudos literários” (ROCHA, 2008, p.118).

E Eneida Souza, em *Crítica Cult*, nos informa que:

...Luiz Costa Lima pode ser considerado um dos grandes divulgadores do estruturalismo, ao ter escolhido o estudo e a transmissão do método antropológico do Lévi-Strauss e remetê-lo às análises do texto literário. Com a publicação de *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, em 1973, o crítico torna-se responsável pela introdução de um pensamento novo no meio universitário, principalmente o do Rio de Janeiro, quando se destaca o cuidado com a análise formal e o rigor teórico. [...] Privilegiando o corte sincrônico em detrimento do diacrônico, processa a revisão da crítica literária de acordo com o pólo de oposição montado pela armadura analítica, ou seja, a produção versus a recepção. Defendia a análise denominada sistêmica, calcada nos princípios antropológicos e psicanalíticos, e se opunha à estética clássica e moderna, por estarem preocupadas com a produção do efeito estético no receptor. A estrutura, por sua vez, era considerada na sua natureza assimétrica e diferencial, produtora de tensão e em desacordo com as estruturas centradas no equilíbrio e na simetria, própria dos discursos com forte tendência ideológica. (SOUZA, 2007, p.30).

Citando Eneida Souza, João César Rocha salienta que a pós-graduação da PUC do Rio de Janeiro “brilhou” com base num enfoque estruturalista de naturezas antropológica, psicanalítica e sociológica e que a federal do Rio De Janeiro “assegurou sua especificidade através de ‘trabalhos teóricos marcados por indagações filosóficas e pela visão ontológica do literário” (SOUZA, apud ROCHA, 2008, p.117). Portanto, a crítica advinda do crítico ele mesmo, seria limitada ao próprio texto e não às suas predileções, e já que se considera a estrutura da linguagem elaborada um todo em si algo que estanque, as escolhas deveriam coincidir com o teor de julgamento de uma coletividade.

Sebastião Uchoa Leite busca compreender a arte em visão estruturalista de natureza filosófica e materialista, com críticas em seus poemas à metafísica e ao idealismo, já que tem aversão ao subjetivismo, pois acredita na objetividade, o que, redundando em seu trabalho poético na aversão ao “eu” literário, característica importante de Uchoa Leite: a do esvaziamento do eu na poesia, que não se intromete, mas antes observa de fora os acontecimentos para uma melhor atuação crítica. Esse esvaziamento se dá por uma aversão ao sentimentalismo e cria um observador de viés para muitos de seus poemas, como temos o exemplo de “O que se nega”, de 1993:

Contra a parede
Diz NÃO
Recusa
O não-ver
Ou uma espécie
De ser-aí
Casco
Espinhoso
Contra tudo
Que não a parede
Reclusa
(LEITE, 2000, p34)

O eu se recusa a viver, a ser, está divorciado do mundo, preso em seus pensamentos pela matéria, paredes e corpo que se animaliza com seu casco espinhoso.

A crítica estruturalista ainda dá pressupostos para que o pernambucano inicie sua análise crítica pelas características textuais e vá descortinando através da linguagem, características que tornariam o texto participativo, que ligariam o autor à sociedade e consequentemente seriam necessárias para sua “atuação crítica”, como veremos a partir do capítulo a seguir.

Antonio Candido, ainda em *Literatura e Sociedade* pensa em possibilidades futuras, em tempos de maior consciência, nos quais novas mídias concorreriam com um possível aumento da gama de leitores, como o rádio, o cinema, o teatro, a história em quadrinhos, que, por sua expansão de possibilidades sensoriais diminuiriam a exigência de “concentração espiritual” (CANDIDO, 2008). O novo grupo de escritores

... ou fornecerá ao público o “retalho da vida”, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores. (CANDIDO, 2008, p. 145).

Cada uma dessas opções apresenta suas desvantagens. A primeira desviaria a literatura de sua essência, designando-a a questões políticas, morais ou propagandísticas. A segunda poderia retirar o social das questões literárias. A solução é redefinir o papel do escritor em meio aos novos valores da existência e da arte, a um termo intermediário que não levaria a perdas definitivas vindas de nenhum dos lados. A reflexão final aqui posta é o assunto inicial de João Cezar, em *Exercícios Críticos*, e

pergunta pertinente à preocupação de Sebastião Uchoa Leite quanto à permanência temporal da arte: “em oposição à celeridade do mundo audiovisual e digital, pode a leitura crítica do contemporâneo representar a possibilidade de um relacionamento distinto com o tempo?” (ROCHA, 2008, p.12) A resposta é afirmativa se pensarmos que o modelo de escrita e leitura convencional do crítico salva a memória intelectual e afetiva da constante reciclagem das breves novidades. Para a preservação das virtudes humanas, necessita-se de um cuidado diferenciado com o relacionamento com o tempo, possibilitada pelo nascimento de “pausas reflexivas” (ROCHA, 2008, p.12). Uchoa Leite tenta se definir nesse contexto e também possui ensaios que refletem sobre o cinema, história em quadrinhos, teatro, sobre a crítica feita em jornais, e o fez utilizando o meio convencional escrita, certamente por também acreditar que a vertigem do mundo globalizado necessita de uma parada para rever suas memórias.

CAPÍTULO 2 – A PROCURA DO MÉTODO

“no meio do caminho perdi-me
na floresta negra e não soube
mais a regra”
(LEITE, 1988, p.99)

A partir das considerações ao final do capítulo anterior, podemos afirmar que a tendência estruturalista de Sebastião Uchoa Leite nos tratamentos dos temas foi estabelecida como linha crítica preponderante. Neste capítulo exploraremos mais a fundo alguns de seus ensaios tentando traçar alguns pressupostos em relação à crítica literária e à literatura propriamente dita. A primeira parte tratará de sua concepção de “atuação crítica”: como o artista participa em seu tempo e como consequência se torna atemporal para a humanidade. Para tanto, o eixo central se conduzirá pelo sua obra *Participação da Palavra Poética*, de 1966, que analisa os métodos linguísticos, ou estéticos dos artistas, julgando serem adequados ou não para a fixação temporal. Como parte seguinte, passamos à obra: *Crítica Clandestina*, de 1986. Desta, discutiremos os ensaios “Octavio Paz: o mundo como texto” e “Carpeaux e Alexandria”, que já transmitem a ideia de que o método não é uma saída válida para a expressão poética, levando a uma transição para o capítulo seguinte que tratará do antimétodo que se constitui na proposta de Uchoa Leite para uma abordagem crítica da literatura.

2.1 Participação para uma atuação crítica

A obra crítica de estreia de Sebastião Uchoa Leite, *Participação da Palavra Poética*, publicada em 1966, é a única, deste gênero em sua obra que se estrutura como um todo cronológico. Seu objetivo seria a elucidação do mais significativo existente na expressão poética brasileira, desde um suposto início de consciência crítica nacional, que em seu ver, tem indício em período pré-romântico, até as vanguardas, pós 45. O relato crítico então se inicia comentando autores considerados antecedentes à era moderna: Gregório de Matos, Tomás Antonio Gonzaga e Joaquim de Sousa Andrada, em uma tentativa de descrição de um início de literatura singularmente brasileira. O texto segue destacando autores do Modernismo, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, elucidando os aspectos importantes ou “inadequados” de suas dicções poéticas para um realce no cenário de nossa literatura e uma suposta “participação”. Como parte seguinte, João Cabral de Melo Neto é o maior expoente do que seria um pós-modernismo, representando a esperança em uma poesia brasileira que já caminhava desnorteada e diversa em suas vias expressivas. A Geração de 45 é também comentada, julgada negativamente, por dificuldade de se detectar seu rumo estético. Finalmente, na parte que encerra a publicação, é que se chega à conclusão de que, na poética de vanguarda, representada pelos grupos surgidos, como por exemplo o “Grupo Noigandres”, de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, surge a figura artística ideal, segundo Uchoa Leite, para a realização do labor literário: o poeta crítico.

A estrutura do texto, em sua linha temporal, registra em sua maior extensão, as expressões mais importantes surgidas na poesia brasileira do século XX. A ênfase dada são as características estéticas de cada poeta, em reação às condições do meio: como este consegue participar em seu tempo com sua poesia, na medida em que explora ou inova, em menor ou maior escala, os recursos vigentes. Desta maneira, o artista consegue sobressair-se com sua individualidade e inventividade, tornando-se, a partir de sua temporalidade, um marco significativo para a literatura de todos os tempos.

Interessa neste momento justamente destacar a visão particular do intelectual aqui estudado, acerca de autores e da poesia nacional, com base na obra referida. Como fio condutor da reflexão, comentaremos essas características a partir de um dos medidores de qualidade textual de Uchoa Leite: a “participação”. Finalidade essencial

para o ofício literário, a “participação” é base que perpassa por todo o projeto elaborativo de Uchoa Leite: na crítica, na lírica e na tradução. Luiz Costa Lima lembra-nos como não era simples abordar tal tema, naquele contexto:

A memória curta que costumamos mostrar talvez não nos permita ver a ousadia que era, em 1966, oferecer um ensaio com aquele título¹³. É verdade que, [...] nos seus primeiros anos, o golpe militar de 1964 concentrava sua repressão nas lideranças políticas e sindicais, ao passo que a insubmissão intelectual, enquanto intelectual, ainda era tolerada. Essa divisão contudo tornar-se-ia mais nítida quando não mais havia. O simples termo “participação”, mesmo que se tratasse “da palavra poética”, levantava suspeita de tratar-se de um subversivo. (LIMA, 2012, p.84).

Uchoa Leite confrontava a realidade e o sistema social, porém, a edição de poucos exemplares pode ter livrado este “subversivo” da repressão política. Apenas alguns resenhadores se impressionaram negativamente com suas escolhas, com destaque ao “peso específico emprestado à expressão ‘atuações críticas’” (LIMA, 2012, p. 85), termo que representa postura a ser tomada para a construção de boa literatura. Para comentar “atuações críticas”, voltemos ao termo principal aqui discutido: tem que se deixar claro o que Uchoa Leite entende por “participação”.

Participar não implica apenas em atuação política ou objetivo de alterar a realidade pelo texto, mas, também, em um impulso constante para estabelecer-se “num quadro localizado do existente humano” e fixar-se temporalmente. Importante é como este impulso se concretiza, de maneira mais efetiva ou não, na “redução a formas poéticas” (LEITE, 1966, p.8).

A participação, em suma, é determinada pela “atuação crítica” do poeta, que é o seu desejo em, a partir da realidade e o presente, condensar o que acredita que há de necessário ao espírito humano, em formato estético inovador. A consequência desejada é a relevância do texto para a sociedade e a atemporalidade de suas ideias, em um texto que foi elaborado com cuidado especial com sua estrutura, construída a partir de elementos objetivos.

Atuar sim. Todavia, os comentários sobre os poetas escolhidos¹⁴ revelam-nos que o atuante não perpassa pela obrigatória consonância individual com uma produção em grupo ou nacionalista. Valorizam-se na verdade, características estéticas determinadas expressadas por cada um, que levaria o crítico a essa postura de eleger o

¹³ Participação da palavra poética.

¹⁴ Comentaremos os autores que consideramos relevantes para as análises a partir dos temas aqui tratados.

que de substancial contribui para a atuação. Não dizemos aqui que esta ideia é inédita. Antes já havia sido elencada por Machado de Assis, em 1973, em *Instinto de nacionalidade*:

...e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas [o nacionalismo] tão absolutas que a empobrecam. [...] O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial. Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los [...]. (ASSIS, 1959, p.32).

Uchoa Leite, na obra aqui analisada, tenta estabelecer o que de contribuição cada autor produz ao ofício literatura, e não necessariamente a uma literatura brasileira. Aliás, em suas escolhas críticas, não aponta artistas ou produções por terem como origem sua terra natal, Pernambuco, Rio de Janeiro onde viveu ou o Brasil, e terem realizado obras regionalistas, mas sim, pela considerada grandeza ou pequenez atemporal de cada contribuição. Até em poesia vemos muito pouco citar o Recife, e nunca com o intuito de realizar um texto reconhecido como recifense, mas no sentido de evocar um espaço subjetivo interior¹⁵. Coincidência ou não, o autor aqui estudado não foi também, em relação à sua produção em geral, participante de grupos. O Golpe Militar foi um dos responsáveis por dispersar seus amigos de Recife e o autor muda-se para o Rio de Janeiro (LIMA, 2012, p.85), onde permaneceu atuando, não se identificando totalmente com nenhum movimento, todavia buscando sua “participação”.

Início do projeto crítico de Sebastião Uchoa Leite¹⁶, *Participação da palavra poética* não discute sobre o teorizar crítico em si, como acontece em sua obra *Crítica*

¹⁵ Temos exemplo em “Dez exercícios em uma mesa sobre o tempo e o espaço”, que tem poemas de 1958 a 1962, com o poema “Sol final” (ANEXO 1), de 1959, o qual assina com um local: S. José da Coroa Grande, cidade do litoral de Recife. E “Dentro/fora: Rio de Janeiro” (ANEXO tal), poema de 1994, da obra “A espreita”, que já revela um contraste urbano em relação à paisagem natural do Recife.

¹⁶ Lembramos que a obra foi publicada também no Brasil, no Rio de Janeiro.

Clandestina, de 1986, por exemplo¹⁷. A importância desta publicação de 1966 ocorre na medida em que o esquema participativo do ensaísta Uchoa Leite é pensado e divulgado, já que o escritor esclarece quais elementos tornam um trabalho participante e como um projeto se equipara a uma “atuação crítica”, realizada pelo ofício de poetizar.

O primeiro indício de “atuação crítica” em nossas terras seria com a poesia do baiano Gregório de Matos. Neste contexto, sua obra mais relevante seria a satírica, já que “a Sátira é a maneira do poeta manifestar sua veia criticista, principalmente em relação aos males sociais” (LEITE, 1966, p.11). O poeta e seu estilo de poetizar pensava o nacional na medida em que zombava do estrangeiro ou de aspectos do próprio país.

Antonio Candido (2006) concorda com o pernambucano que a sátira é, em Matos, como este se “individualiza em meio de seu tempo” (LEITE, 1966, p.11). Entretanto, o que para Uchoa Leite seria expressão de brasilidade e nascimento de primeiro poeta participante, para Candido é ainda um poeta que afirma nossas origens europeias e que não teria expressão suficiente para ter participado de um sistema literário nacional (CANDIDO, 2006a).

Haroldo de Campos (1989) vai de encontro ao pensamento do pernambucano, e se opõe à visão de Candido em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Campos, que tem como aliado Oswald de Andrade ao considerar o autor baiano como uma das maiores figuras da literatura nacional¹⁸, considera um paradoxo este não ter existido em perspectiva histórica, como afirma Candido. E realmente o poeta foi ignorado por Barbosa Machado, o “minucioso erudito da Biblioteca Lusitana (1741-1758)” e anos depois, no século XIX também não foi citado por Ferdinand Denis, no *Resumo da História Literária de Portugal e do Brasil*. Sua inclusão só se deu no Romantismo, graças a Varnhagen (CAMPOS, 1989, p.8 - 9).

Uchoa Leite é a favor de Matos, mas menos entusiasta, sendo cauteloso em exaltá-lo. Ainda que sua expressão poética seja virtuosa e individualizada, a poesia de Gregório de Matos é considerada de visão difícil de definir, pois a questão crítico-objetiva não se separaria do subjetivismo emocional do mesmo. Sua poesia é índice de

¹⁷ Veremos mais detalhes em 2.2 sobre *Crítica Clandestina*, de 1986, quando Sebastião Uchoa Leite inicia sua metacrítica, o analisar direto do fazer crítico.

¹⁸ Este é fragmento da fala de Oswald de Andrade: “Gregório de Matos foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde já os rumos da literatura nacional. “A Sátira na Literatura Brasileira” foi conferência pronunciada na Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, em 1945. Cf. Boletim Bibliográfico, ano II, v. VII, abril-maio-junho de 1945 (CAMPOS, 1989).

brasilidade, mas poderia ser embebida de preconceitos e interesses pessoais, comprometendo seu teor crítico, sendo apenas um ato “reflexo” à realidade.

O poeta seguinte também não deixou de interferir em sua obra com suas “idiossincrasias pessoais”. Tomaz Antonio Gonzaga, o autor de “*Cartas Chilenas*”, é mais um preconceituoso crítico de costumes que um crítico político (LEITE, 1966, p.13). Apesar disso, Uchoa Leite afirma que este autor tem uma atitude mais reflexiva que a de Gregório de Matos. Perante esta comparação, revela-se uma visão importante de Uchoa Leite sobre o fazer poético:

Mas não se entenda por isso [a atitude reflexiva, em relação à atitude reflexa] uma superioridade: a distinção é qualitativa e não quantitativa. Não interessa aqui a valorização da poesia por um prisma conceitualístico. E além disso a atitude reflexiva não livra o poeta de se enredar nos labirintos de uma falsa consciência da realidade. (LEITE, 1966, p.14).

Pensar a realidade não é garantia de validade do pensar, então a poesia que apenas presta-se ao papel de representar a realidade, sem criticá-la, pode ter o mesmo valor enquanto labor humano. *Cartas Chilenas*, porém, tem uma “coerência fechada sobre si mesma”, e, segundo Uchoa Leite, esse rigor estético torna o poema estéril¹⁹, pois o prende à sua temporalidade, conferindo a ele tão somente um valor histórico.

Menos participativo seria o próximo poeta escolhido: Castro Alves, responsável por uma poesia “oratória”, com grande exemplo de *Navio negreiro*, que desvia a atenção do leitor com o “desperdício verbal” e não se revela autêntico em seu intento pelo tom emocional exacerbado. A poesia oratória, que nega o racionalismo, para Uchoa Leite, leva a um “esvaziamento total da consciência, pois esta não existe se não for consciência de alguma coisa” (LEITE, 1966, p.16). A conclusão do autor é que, além de Castro Alves, o movimento romântico em geral prestou-se a uma fuga do real e não percepção do mesmo, comprometendo sua participação. Sabemos que a negação do Romantismo vai de encontro à tendência geral de uma época que quer estabelecer outro paradigma, no caso, as poéticas da modernidade e, a concisão da linguagem, é característica marcante para a poesia até então. A poesia é forma de condensar a linguagem (*dichten* = condensar), de acordo com concepção de Ezra Pound, difundida pelos concretistas e que Uchoa Leite manifestou afinidades²⁰.

¹⁹ Aqui já se confirma o fato de que Sebastião Uchoa Leite não é adepto ao Formalismo, rejeitando como participante, um poema que prima pelo rigor estético e fecha-se em si.

²⁰ Davi Arrigucci Jr, *O guardador de segredos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2010), p. 83.

Poeta que, pelo contrário, mesmo com seu caráter lírico fragmentário, conseguiu manter uma “cosmovisão”, que dialogou com a realidade e se mantém reveladora em nossa época, seria Joaquim de Sousa Andrade. Considerado pela tradicional crítica brasileira como um potencial desequilibrado mental, poderia ter sido um incompreendido por seu “desnívelamento crítico-estético”, o que, contrariamente, é o aspecto que o mantém atual²¹. Outro aspecto, além do estético, é uma consciência, mesmo que ainda imatura, que o coloca em “posição-oposição” à poesia brasileira: “À consciência sufocada dos poetas neoclássicos e à consciência equivocada dos românticos se opõe o que nós chamaríamos de consciência conflitiva” (LEITE, 1966, p.18). A certeza de que não poderia ser entendido, expressada por sua produção poética, é a antecipação de Sousa Andrade a um sentimento que seria sentido pelo movimento Moderno anos depois.

Acerca do Modernismo e sua geração de 1922, Uchoa Leite destaca que, devido a uma “defasagem entre a nossa criação artística e o avanço técnico do mundo moderno” (LEITE, 1966, p.20), procurava-se adequar a arte em relação ao tempo, em uma tarefa que “não se tratava apenas da criação de novas formas, mas de subverter radicalmente uma visão estratificada do verso-universo” (LEITE, 1966, p. 21). Dessa maneira, pela estética, integrar-se-ia no presente a consciência brasileira. E o modernismo possibilitou, de maneira árdua, que a poesia pudesse ser esse agente integrador e atuante. O poeta a ser ponte entre o tradicionalismo na época e a revolução modernista seria o poeta com quem Uchoa Leite, de acordo com Arrigucci Junior (2010), dialoga o tempo todo, o “predecessor” da era moderna: Manuel Bandeira. Para Uchoa Leite a obra de Bandeira foi ganhando cada vez mais compromisso com a realidade e seu romantismo perdeu força pela

erosão de três elementos: 1) a tendência para a solução humorística, que, sem abandonar a tragicidade, é fator anti-romântico por excelência; 2) a tendência para a inversão de certos valores idealistas; e 3) a tendência para o que chamaríamos de desritualização da linguagem, com a invasão de coloquialismos, de verdadeiros *flashes* do tráfico cotidiano da língua como moeda corrente. Essa última tendência é a contribuição mais decisiva do modernismo em Bandeira. (LEITE, 1966, p.23).

Esses elementos possibilitaram que a poética de Bandeira se colocasse de acordo com a dinâmica de seu tempo e se tornasse “ilustração”, destacando-se dos outros

²¹ Atualidade julgada por Uchoa Leite, em 1966, em *Participação da palavra poética*, p.18.

modernistas. Ao tratar do tema do amor, por exemplo, ele dissolvia sua agressividade em humor, para uma solução corrosiva anti-romântica. Porém, ao tratar do social, mesmo querendo ser realista, o sentimentalismo do poeta ainda se apresentava em alto grau, auxiliado por seus personagens populares, e os poemas operam uma transfiguração na qual “a questão é saber quando este operar implica numa perda de objetividade (realismo) dissolvendo o que se observa em pura subjetividade (sentimentalização)” (LEITE, 1966, p.25). Bandeira, segundo Uchoa Leite, é um intermediário neste processo e não pode ser considerado poeta de “participação”, pois sua relação com o social ainda se liga sentimentalmente com as mazelas humanas. O salto participativo viria pelo desencadeamento da Semana de Arte Moderna e seus poetas, com maiores expoentes em Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Mesmo sendo múltiplo: contista, romancista, crítico, ensaísta, musicógrafo; é como poeta que Mário de Andrade se lança na literatura brasileira. Contudo, Uchoa Leite não o considera um grande poeta, inclusive ousando dizer que produziu uma “semiprosa versificada”, já que ele

falha uma fundamental intuição técnica, presente nos grandes poetas: o esforço consciente e pertinaz de uma codificação da linguagem (aqui entendida como sendo o universo vocabular específico, não da poesia em geral, mas de uma expressão poética individual). (LEITE, 1966, p.28).

Novamente Uchoa Leite se posiciona quanto à linguagem poética, julgando-a qualitativa e tendente ao substantivo e não mero instrumento que acrescenta adjetivações, como na “incapacidade de redução estética” de Andrade. A técnica, racional, construtivista, influência vinda do Concretismo, é indispensável. A expressão do poeta torna-se “plana, sem arestas”, segundo Uchoa Leite, apenas em sua obra *Lira Paulistana*, na qual o autor trava um embate entre seu “vanguardismo” e seu desejo de comunicação participante. Este continua dando saltos até sua produção “Café”, que já transparece a consciência política da luta de classes, ainda incipiente na medida em que se apega a uma “visão padronizada, uma visão nada objetiva da condição de classe” (LEITE, 1966, p.34). Valendo-se desses argumentos, Uchoa Leite sintetiza

que a atitude poético-participativa de Mário de Andrade é ainda um sinal de sua curiosidade vária, no plano intelectual como no sensível. É testemunho e testamento humano, mais do que criação da linguagem. (LEITE, 1966, p.35).

Sensibilidade intensa, em posição crítica, teve Oswald de Andrade, que se amparava em princípios mais atuais que Mário de Andrade. O senso de objetividade poética e a repressão do sentimentalismo subjetivo são fatores de destaque e a “oposição essencial entre Mário/Oswald” seria a “análise/síntese” (LEITE, 1966, p.36). Seguindo o raciocínio, Oswald definiria sua poética e sua ótica do mundo no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924), que pretendia objetividade, assimilando linguagem jornalística. Assim a poesia poderia adentrar na competição moderna com as demais formas de comunicação, e se construir mais direta e realista que a de Mário de Andrade. Não apenas isso, o movimento se expande também pelo espaço, sendo executado em variadas regiões brasileiras, como no nordeste, com Jorge de Lima e Joaquim Cardozo.

Jorge de Lima, em início, parnasiano, renova-se, localizando seus poemas, não só regionalmente, mas socialmente, com denúncias políticas. Com “uma vontade de integração com a própria alma popular” (LEITE, 1966, p.43), sua estilística, em tom coloquial, o torna participativo pelo humor irônico-sentimental, corrente vital do modernismo. Tendo uma fase folclórica regional e após isto expressando-se pela poesia cristã, revela uma sensualidade pertencente a esses dois períodos, sensualidade esta que seria um “fator de aproximação fraternal, sublimando ainda mais o sentimento democrático, em um amplo sentido social, da poesia de Jorge de Lima...” (CARPEAUX *apud* LEITE, 1966, p.46).

Joaquim Cardozo é o primeiro representante na poesia que escreve a partir do meio ambiente do Recife, pretendendo fazê-lo de maneira menos sentimental e mais objetiva. Utiliza-se do humor e da sátira e é “empático às dores do povo” (LEITE, 1966, p.52), sendo um importante representante do modernismo regionalista nordestino.

Deslocando até Minas Gerais, Murilo Mendes²² é um autor de obra poética uniforme, com a novidade para o modernismo da poesia metafísica, de grande força disfarçada pela linguagem coloquial e o jogo humorístico. Sua contribuição foi localizar a transcendência poética em uma determinada realidade brasileira.

Por isso o poeta, dentro de sua pretensão parametafísica, não se isola em abstrações, antes faz de sua poesia uma ação antipragmática [...] o poeta inaugura no mundo o ‘estado de bagunça transcendente’, ou

²²Em livro posterior, *Crítica de ouvido*, de 2003, no ensaio “A meta múltipla de Murilo Mendes” Uchoa Leite analisa a poesia de Murilo comparando-a a um jogo de multiplicidade de significados, o que será comentado no capítulo capítulo 3.1 deste texto.

seja, a metafísica do caos [...] [Sua linguagem] é instrumento de um mundo intermediário entre a abstração metafísica e a situação do poeta como homem participante da vida atual e da realidade brasileira. De um verso/conceito o poeta passa naturalmente para o verso/colóquio. (LEITE, 1966, p. 55 - 6).

Uchoa Leite ainda destaca sua poesia como “do aleatório da condição humana” e que esta não oferece resposta, mas antes, indagações. Como o desenvolvimento da poética de Murilo Mendes, este empenha mais rigor na linguagem de teor mais objetivo que pressupunha o místico da existência, a aversão à tirania e embrutecimento e a redução objetiva dos termos linguísticos.

Quanto a Vinícius de Moraes, Sebastião demonstra sua aversão a sua primeira fase, revelando o que de trabalho com a linguagem não seria de seu gosto. A construção a seu ver é em “‘linguagem difusa’, excessivamente vaga, não codificada em seus valores expressivos [...] é impossível haver identificação com o poema que se elabora em termos tão restritamente subjetivantes.” (LEITE, 1966, p.69). Uchoa Leite ainda critica seus versos extensos, desperdício verbal e imagístico. O tom filosófico, central na poesia do pernambucano, é o que justificaria a poesia de Moraes, mesmo assim, este poeta não teria “mente filosófica”, como Uchoa Leite o tem; portanto, sua produção seria mimese de outros exemplos de mesmo tipo. Porém, em seu desenvolvimento como poeta Moraes elege um sentimento mais voltado ao nacional e expressa senso de humor afetivo, ainda de tom subjetivo, com poesia de presença do real cotidiano. Há uma volta à forma fixa do soneto. Os temas exaltam o amor, a morte, o tempo, fazendo com que, antes de ser moderno, ele parece neo-romântico. Uma certa deformação do real pelo subjetivismo exprimem visão piedosa que causa imagens por vezes banais. O poeta Moraes mais criador, e realisticamente participante se dá pela utilização da ironia.

A objetividade só era conseguida com maestria, na opinião do pernambucano, pelo poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. Expoente máximo da participação até então, conta ainda com o anti-romantismo e a consciência crítica que “se quer implacável”, responsável por uma poesia que “reflete a pesquisa mais consciente da atitude e da linguagem moderna” (LEITE, 1966, p.60). Lírica que a partir de *Sentimento do Mundo* “tende para a prosa, para o flagrante jornalístico, e através do verso/discurso logra o êxito de sua vontade participante” (LEITE, 1966, p.63).

Uchoa Leite segue criticando negativamente a Geração de 45. Em sua opinião, esta expressão literária, em seu retorno classicista ao formalismo, levou seus poetas a um impulso de participação nada mais significativo do que conformista. Novos achados

não foram possíveis: apenas chegou-se ao preciosismo dos termos utilizados. Este retorno, uma reação ao modernismo, mesmo que não declarado, seria, segundo José Guilherme Merquior (1962), em “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45”²³, uma

Tentativa de desentender o espírito de 22: falso pudor da “bagunça”, desejo tímido de “volta à ordem”, repulsa ao grito, ao nacional, ao desparnasianizado que a nossa poesia tivesse até então instituído, desde a famosa Semana libertadora. Os poetas de 45 eram comportados. Bons meninos: em nenhuma hipótese, capazes de fazer pipi na cama da literatura. (MERQUIOR, 1996, p.48).

A liberdade estético-criativa, irreverente, conquistada na Semana de Arte Moderna, é abafada. O pensamento de Uchoa Leite se alia ao de Merquior na medida em que acreditam que a reação antimoderna da Geração de 45 não levou ao novo, mas uma volta ao raro e a um “neoformalismo”²⁴, já que sua expressão surge de certo modo paralelo à chegada da Nova Crítica de Afrânio Coutinho. Merquior acrescenta que esta geração tentou se fundir ao pensamento trazido dos Estados Unidos, questão absurda, já que a Nova Crítica teria vindo para ficar e o pedantismo de 45 não tinha nada a oferecer ou nem mesmo condições de se estabelecer. O autor ainda opina sobre a crítica da época, que se preocupou na verdade com as pessoas dos autores da época: “moços cultos, estudiosos, simpáticos e refinados” (MERQUIOR, 1996, p.52) e que isto os fez deixar de lado a qualidade de suas obras. A crítica se exaltou, superestimando a “nova” expressão poética apenas porque desejava uma qualquer poesia diversa²⁵.

João Cabral de Melo Neto teria “subtração obrigatória”²⁶ do grupo de 45; o herdeiro do legado poético de Carlos Drummond, é um diferencial contributivo, sendo o

²³ Capítulo da obra *Razão do poema* – ensaios de crítica e de estética, edição de 1996.

²⁴ Termo de Sebastião Uchoa Leite em *Participação da palavra poética* (Petrópolis: Vozes, 1966), p. 76.

²⁵ Merquior conclui seu texto com mais ataques à Geração de 45, que não vale só pela bela síntese, mas também pela sua expressão por meio metafórico e irônico: “E afinal, por que não foi [a Geração de 45, bem sucedida]? Por desejar as formas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos do mecânico, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e sim matado a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má fé, a audaciosa lição de 22 – por tudo isso, eu acuso a geração de 45 (as exceções que se retirem) pelo crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira”(MERQUIOR, 1996, p.56)

²⁶ Termo de Merquior. Este defende João Cabral de Melo Neto, assim como Sebastião Uchoa Leite o faz e, sem acrescentar muito de relevante nas ideias, novamente torna-se interessante transcrever o seu relato, por sua força estética: “Sua atitude de rigor [de Melo Neto], de concentração é toda consequente e penetrante: nada tem a ver com as camisas-de-força parnasiana desses senhores [da geração de 45]. Seu verso curto também é único. Seu realismo está a quilômetros de distância das pobres fantasias dessa

mais radical na oposição anti-romântica, e de quem, por sua vez, Uchoa Leite herda sua radicalização antilírica²⁷. Seu projeto participante se inicia assim que o poeta abandona sua pesquisa fenomenológica e, se afastando de “quaisquer ilusões místicas quanto ao poder poético, o escritor vai agora se apegar ao mais concreto dos temas: a sua região, o Nordeste, visualizando-a em seus aspectos mais densos e reais” (LEITE, 1966, p78-79). Cabral dissolve a linearidade da frase e a melodia dos versos, tornando-os funcionais, criando uma estrutura acabada. A “realidade-estrutura” abarca os aspectos fenomenológico, “topográfico-fisiológico” e o sociológico, o que leva a João Cabral, “sem solucionar em definitivo a questão, [...] [a dar] um passo decisivo na integração de uma forma poética altamente elaborada e uma visão social criticamente situada” (LEITE, 1966, p.83).

Já na poesia pós-45, o que melhor se estrutura seria o “grupo Noigandres”, que tinha como participantes os paulistas D. Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, e os cariocas José Lino Grunewald e Ronaldo Azevedo; representantes da poesia concreta. O grupo tentava resolver suas questões estéticas com a ampla utilização de teorias. Um seguinte “salto participante” foi com a publicação de Pignatari: “Situação atual da poesia brasileira”, no II Congresso de Crítica e História Literária, em 1961, na cidade de Assis. Salto que Uchoa Leite relata ter levado a uma bifurcação posterior, quando Pignatari cria a “nova linguagem” com a realização de “poemas/códigos”, que necessitariam de “chaves léxicas”, o que denota a intenção participante, porém afasta a construção do poema do princípio concretista:

segundo o qual o “conteúdo” de um poema seria sua própria estrutura. Agora o “conteúdo”, no caso dos poemas-código, é não apenas dissociável de sua estrutura (gráfica) como constitui uma estrutura-conteúdo em si mesma. (LEITE, 1966, p.92).

Uchoa Leite acredita que esta estrutura gráfica incorpora elementos extraliterários como a propaganda, o que seria uma tentativa de uma sátira e crítica

versalhada; e a coragem singular, grandiosa e áspera na sua virilidade, com que enfrentou e venceu a tarefa da poesia social brasileira fazem dele um cavaleiro solitário entre esses ilustres conformistas. Há portanto, entre um e outros, apenas uma incômoda convergência cronológica. Incômoda, decerto, porque João Cabral é simplesmente o que a geração de 45 poderia ter feito e não fez. Ou falsificando o verso de Bandeira; a obra inteira que poderia ter sido e não foi...” (MERQUIOR, 1996, p.56).

²⁷ Comenta Luiz Costa Lima em *Sebastião Uchoa Leite* – Resposta ao agora: “No estudo sobre Sebastião Uchoa Leite, verificaremos que sua radicalização da antilira antes deriva de João Cabral. Não esqueçamos porém que a própria palavra “antilira” fora usada por Cabral em sua dedicatória de *A educação pela pedra* (1966) a Manuel Bandeira (LIMA, 2012, p.14).

social, principalmente realizada pelos espaços, vazios ou preenchidos, dos poemas na folha de papel, que dialogavam com os temas sociais.

O salto definitivo, participativo, não se dá na poética brasileira. É sempre procurado por Sebastião Uchoa Leite, em seu projeto cada vez mais (mas nem sempre) objetivo, que nega o sujeito. Carlos Drummond de Andrade deveras se aproximou do ideal de Uchoa Leite através das características principais de sua poética. Sua objetividade, concisão em linguagem coloquial, temas ligados ao cotidiano, e substituição da sentimentalidade pelo humor irônico, não foram suficientes, na medida em que em muitos de seus poemas e inclusive em obras como um todo, “o poeta se encerra em sua própria trama subjetiva”, comprometendo sua participação. Segundo Sebastião Uchoa Leite, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do ar* e *A vida passada a Limpo* são as principais obras de conteúdo subjetivo de Carlos Drummond de Andrade, que exprimem a “melancolia de quem se perdeu no passado”. O efeito seria um poeta que não estava desperto para a vida (LEITE, 1966, p.67).

Em *Participação da palavra poética* percebemos como também a crítica do pernambucano tem linguagem objetiva, e de certa maneira descomplicada, não obscura no tratamento dos temas. Por outro lado, o ensaísta se utiliza amplamente de termos que não fazem parte de nossa língua²⁸, que denotam não só sua erudição, no caso de termos acadêmicos recorrentes, mas também seu interesse nas línguas, no caso de estrangeirismos inseridos como enriquecimento semântico, já que ele também se presta a traduções. É frequente a sutil renovação semântica da linguagem, com a combinação de termos unidos por hífen ou barras, o que reforça, seu desejo pela concisão. No caso do uso do hífen, os dois conceitos agem como um terceiro conceito que encerra seu significado (Exemplos: crítico-analítico p.10, anti-esquemáticamente p.11, histórico-sociológica, crítico-estético p.17, posição-oposição p.18, técnico-estilísticas p.18) e no segundo caso, das barras, expressa-se uma alternatividade imediata entre os termos ou relação direta entre eles de *posição-oposição*²⁹ (Exemplo: amor/humor p.24, p.37 e p.65, úrbis/máquina p.29, homem/cidade p.34, improvisação/inventividade, Mário/Oswald, análise/síntese p.36, indivíduo/família, indivíduo/sociedade, p.65).

²⁸ Descrever termos, exemplo: “*una voce*” p.8; “*nonchalance*” acerca de Gregório de Matos p. 13; “*self mademan*” p. 30; “*esópica*” sobre Mário de Andrade p.34; *bete noire*, *tout court*, p.38; *establishment*, *belleslettres*, p. 39; *homo faber*, p.41; “*self pity*”, p.62; “*échec-réussite*”, p.63; “*jornal métaphysique*”, p.69; *tedium vitaep*.71.

²⁹ Tomamos a liberdade de utilizar o termo do autor.

Adiante em seu trabalho, o ensaísta transcende a literatura e em seus textos aventura-se pelo teatro, quadrinhos e cultura popular, porém estes temas fogem às nossas análises. O que discutiremos a seguir é que o autor passa a escrever também sobre o próprio ofício de criticar e inicia um trabalho mais denso, pessoal e analítico, buscando, além de ser crítico e além de ser poeta, tornar-se um “crítico-poeta”.

2.2 O crítico-poeta: ofícios circulantes

O ano é 1986, e *Crítica Clandestina* é então publicada no Rio de Janeiro, reunindo artigos de revistas de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, desde 1976. Esta obra é mais uma publicação oriunda de um periódico, assim como *Participação da palavra poética*. Uchoa Leite já possuía, nesta época, 5 livros de poesia: *Dez sonetos sem matéria*, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, *Signos/Gnosis e outros*, *Antilogia*, e *Isso não é aquilo*.

Crítica Clandestina não só versa sobre crítica, mas também traz ensaios sobre temas variados. É dividido pelo autor em três partes: a primeira que interessa mais particularmente a este trabalho, “Metacrítica”, que discute o fazer crítico em si. “Ficções/Dicções”, com ensaios sobre a peça cômica *Sotiedos séculos XIV e XV*, personagens e linguagem de Lewis Carroll, os poetas Morgenstern, Marcelo Gama, João Cabral de Melo Neto, Leopardi e Marianne Moore e o personagem Spirit das histórias em quadrinhos. E a parte final “Documento”, com o ensaio único sobre cultura popular. Os textos que nos interessam, da primeira parte Metacrítica, são intitulados: “Octavio Paz: o mundo como texto” e “Carpeaux e Alexandria”, escritos que discorrem sobre as críticas destes autores e nos dá pistas para o entendimento da atuação crítica de Uchoa Leite.

Em seu texto “Octavio Paz: o mundo como texto”, o autor pernambucano inicia com uma definição concisa da crítica, que é “apelo ao racional, análise do fenômeno criador” e completa que esta “rebelar-se contra o conceito de mistério da criação poética” (LEITE, 1986, p.7). Para Uchoa Leite, o crítico tentar desvelar o que de expressivo se esconde nas tramas do texto artístico, de maneira que pensar a ideia passada seria a função de uma elaboração crítica. Já vimos que o pernambucano tem,

em sua arte, a tendência racionalizante e anti-romântica: nesta perspectiva, o poeta não é mais o *aedo*³⁰, aquele que canta a voz divina, trazendo as novidades celestes ou prevendo o futuro da terra, mas indivíduo pensante, que planeja sua arte e sua participação. O texto crítico racional vai racionalizar o que já era pensante, portanto, mas racionalmente construído para ser um enigma. Ironicamente, essa concepção de crítica, segundo o mesmo, teria se intensificado na época rejeitada por Uchoa Leite: no romantismo, movimento que sedimenta a dúvida quanto à validade da tradição, já que reforça a tensão: do “indivíduo *versus* o meio social, o homem contra o histórico” (LEITE, 1986, p 7). A poesia, para os românticos, seria mais importante que a realidade, o indivíduo se oporia à história. A criação poética se valeria do símbolo como valor supremo e a ambiguidade dos signos para representar o real. Nas palavras do autor:

Ninguém se atreve a dizer que a crítica é atividade simbólica, que substitui a criação artística, embora o faça frequentemente e haja tendência em nossa época para identificar ato criador e ato crítico. Mas parece certo dizer que a crítica é atividade de dúvida, mais do que de esclarecimento da dúvida. A ambiguidade sistemática gera a crítica. Esta, se não quer ser simples paráfrase da criação, exerce-se como tentativa de descobrir um sentido, ou seja, como tentativa de destruição da ambiguidade que, por hipótese, a originou. A linguagem da crítica é, assim, linguagem circular. Está sempre voltando à dúvida de onde se originou e se contradizendo a si mesma. Dúvida, ambiguidade, contradição: esses valores que parecem próprios da criação poética, são também valores da crítica moderna, pós-romântica. (LEITE, 1986, p.8).

A crítica é ato racional, sistemático, mas isso não exclui sua atividade simbólica. O desvendar do mistério não só pode como fatalmente deve revelar mais perguntas que respostas em sua busca de sentido. Crítica produtiva é aquela que consegue elencar o maior número de perguntas acerca do enigma-objeto. Se não, torna-se apenas “paráfrase da criação” ou, em outros termos, “parasita” do ofício literário. A expressão “parasita” utilizada por Uchoa Leite é recorrente nos estudos críticos. Foi originalmente utilizada por Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* em sua tão citada introdução:

³⁰ Aqui refiro-me ao termo clássico que foi também utilizado por Walter Benjamin quando argumenta acerca de “As Flores do Mal”, de Charles Baudelaire, sobre os porquês da alteração das condições de receptividade da poesia lírica para um campo desfavorável: “Primeiro porque o lírico deixou de ser considerado como poeta em si. Não é mais o “aedo”, como Lamartine ainda o fora; adotou um gênero. [...] Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica. [...] Uma terceira circunstância, decorrente das duas primeiras: o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida no passado. O período em questão pode ser fixado a partir do meio do século dezenove.” (BENJAMIN, 1994, p 104).

A matéria da crítica literária é uma arte, e a crítica evidentemente é também uma espécie de arte. Isto soa como se a crítica fosse uma forma parasitária da literatura, uma arte baseada noutra arte preexistente, uma cópia de segunda mão do poder criador. (FRYE, 1957, p.11).

Frye utiliza esse postulado para depois concluir que a crítica, longe de ser mera reprodução, “é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha” (FRYE, 1957, p.13). Uchoa Leite, algo que apenas 30 anos depois, resolve a questão parasitária de maneira semelhante, já que acredita que a crítica, mesmo sendo racional é arte, e sendo boa arte, é criação elaborada de algo novo. Antes disso, é a expressão de maneira criativa feita a partir de apreensões, ou escolhas mentais, dentre as possibilidades de interpretação, a partir de um outro objeto arte.

Lembremos, com auxílio de Gerd Bornheim, em seu artigo “Crise da ideia de crise”³¹, citado por Renato Janine Ribeiro, que a palavra crítica tem sua etimologia no verbo grego *krino* – que significa “escolher”. Já salientamos a importância da escolha na primeira parte deste capítulo; acrescente-se aqui, na mesma linha de pensamento, que:

Crise, crítica e critério possuem a mesma etimologia. [...]... na crítica há uma escolha. Há uma criação. Ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave de nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística [...] se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas, e que, por outro, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, a do artista. Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou ação. É entrar na crise. É propor critérios que antes não existiam. É inventar o novo. (MARTINS, 2007, p. 31 - 32).

Por suposto, a crítica é criação, e ainda aproximada do ato poético nos valores da dúvida, ambiguidade e contradição; é circular, está na crise. Uchoa Leite ainda acrescenta que, quando se é crítico e poeta ao mesmo tempo, a tendência circulatória da linguagem se acentua e a tensão (ou crise) entre os dois pólos – o Eu³² e o mundo - tornam-se maiores. Os críticos-poetas são os indivíduos que têm mais condições de apreensão de um certo eu, de seu mecanismo interno e de suas relações com o mundo exterior, por estarem mais colados ao objeto de reflexão, geralmente o próprio ato da criação poética (LEITE, 1986, p.8). O estar “dentro” auxilia as análises do estar “fora” do ato de criação.

³¹ O artigo foi citado por Renato Janine Ribeiro na “Apresentação de Gerd Bornheim – a crítica inventando o novo, em Maria Helena Martins (org.) *Rumos da Crítica*, 2007.

³² Letra maiúscula do autor.

Assim se comportaria a crítica de Octavio Paz, bem como também Paul Valéry, T. S. Eliot e Ezra Pound, em sua opinião, todos críticos-poetas de alto nível (Idem). Outra característica de tal pensador seria a de interferência de sua crítica em sua poesia e também o processo inverso, com a “intercorrência de signos”, nestes dois modos, que seriam dois modelos de apreensão do real (LEITE, 1986, p.9). Uchoa Leite analisa Ezra Pound, que realiza uma crítica de modelo pragmático, em contraponto à antipragmática de Paz e vai diferenciando os dois autores ponto a ponto, em paralelo, descortinando suas características, elegendo ações elaborativas e termos que definem a visão crítica de cada um. Podemos conferir este processo de crítica de Uchoa Leite no trecho a seguir:

A de Paz é crítica antipragmática. A de Pound é idiossincrática (embora frequentemente criativa); a de Paz, tenta abranger o mais possível. O que caracteriza o seu modelo em relação ao poundiano é a ausência de certezas. Pound escolhe isso e aquilo e exclui o resto; hierarquiza a criação poética, consequência da hierarquização do mundo. Paz, embora tenha escolhas como todo mundo, tem menos certezas; sua crítica é frequente indagação do ato poético e do mundo em que está inserido. Pound elege, Octavio Paz lê. A crítica poundiana foi frequentemente monólogo, a de Paz tenta ser diálogo com o mundo. (LEITE, 1986, p.8 e 9).

A escrita do texto teórico e o encadeamento de ideias de Uchoa Leite até esta publicação, que podemos conferir no trecho destacado, não demonstram que este se comporta de maneira circulante, entre poesia e crítica, em toda a plenitude dita. Isso porque o autor analisa minuciosamente a técnica crítica de Paz com postulados claros, não transmitindo a tensão ambígua para o polo da crítica, como Paz faz quando utiliza termos como: “*nos es muy seguro que*”, “*si no me equivoco*”, “*com esto no quierodecir*”, “*es posible que*” (LEITE, 1986, p.12). Apesar de afirmar que a tendência duvidosa da poesia perpassa pelo desenvolvimento textual crítico, e que Octavio Paz compartilha dessa tendência, nosso autor ainda elenca mais certezas que dúvidas em sua linguagem ensaística. A visão do crítico-poeta não se completa, pois os desdobramentos das ideias e os paralelos, como já foi destacado na parte anterior, de maneira a causar dúvidas, são ainda características apenas da poética de Uchoa Leite, como podemos notar no poema de mesma época, “Biografia de uma ideia”:

ao fascínio do poeta pela palavra
só iguala o da víbora pela sua presa
as ideias são/não são o forte dos poetas
ideias-dentes que mordem e se remordem:
os poetas são o remorso dos códigos e/ou

a poesia é o perfeito vazio absoluto
os poemas são ecos de uma cisterna sem fundo ou
erupções sem larva e ejaculações sem esperma
ou canhões que detonam em silêncio:
as palavras são denotações do nada ou
serpentes que mordem a própria calda
(LEITE, 1988, p.115)

Neste texto, republicado em *Obra em dobras*, originário de *Antilogia*, a utilização das barras nos versos 3 e 5 denotam a alternatividade das ideias: “as ideias são/não são”, “os poetas são o remorso dos códigos e/ou/a poesia é o perfeito vazio absoluto”. A constante menção do termo “ou” desdobra a tentativa de um estabelecimento de um conceito para a poesia e linguagem poética em várias definições paradoxais: “ejaculações sem esperma”, “detonações do nada”, “ecos de uma cisterna sem fundo” ou circulantes: “ideias-dentes que mordem e se remordem”, “serpentes que mordem a própria calda”. Mais um poema que demonstra a série sucessiva de ideias é de Cortes / Toques:

CORTES / TOQUES

Van Gogh cortou a orelha
O Pequeno Hans tinha pânico de cavalos
Landru queimava mulheres
Manson & Família
Riscaram Pig com o sangue das vítimas
No subúrbio do Rio acharam
Mulher tapada numa cisterna
Papeis jornais recortes
Grandes entulhos e um canal
É difícil entender a desordem
Há um ano ela olhava o mar desta janela
Nefesh Nafs Atman
Que quer dizer alma?
Bombons envenenados no Japão
Parece a corcunda de Kierkegaard
Um toque de dedos rápido
O prazer de alfinetes
Aqui é o limite: atenção
Como o *punctum* de uma foto
A orelha cortada é uma sinédoque.
(LEITE, 1988, p.17)

O autor vai citando ações acontecidas, predominantemente fatos caóticos, um em cada verso, no tempo passado, como se transmitindo notícias, intercala com opiniões

“é difícil entender a desordem” e, para instigar o pensamento, uma pergunta: “que quer dizer alma?”. Interrogações são frequentemente feitas em sua poesia³³.

E a próxima característica marcante de Paz é a constante utilização dos pontos de interrogação, marcando as dúvidas, o que, diferentemente da poesia acontece com pouca frequência na prosa crítica de Uchoa Leite, e mesmo quando acontece, possui apenas efeito didático, e não suspensivo da ideia, já que a pergunta é prontamente respondida. Ante a pergunta feita pelo próprio Uchoa Leite sobre Paz: “Como pode entretanto, sendo afirmativo, ser também dubitativo?”, há uma pronta resposta: “Paz está consciente da ambiguidade ou da plurissignificação da linguagem” (LEITE, 1986, p.12). Outro exemplo vem da crítica posterior, “Carpeaux e Alexandria”, pergunta-se: “Como classificar os ensaios, pequenos estudos, comentários, artigos ligeiros e até ficções fingidas de Otto Maria Carpeaux – tudo o que ele vem escrevendo ao longo de trinta e tantos anos de Brasil? Crítica literária simplesmente?” (LEITE, 1986, p22). Esta pergunta é a indagação do ensaio e pretende ser analisada durante o mesmo, mesmo que resolvida com mais hipóteses, e não ser utilizada apenas como pergunta de suspensão. Percebemos como a aproximação da linguagem de Uchoa Leite se dá com o descrito em Pound, e não em Paz, o que ocorre também no desenrolar da obra “Crítica Clandestina” como um todo. Os paralelos do trecho permitem que recorramos à técnica de barras utilizadas pelo próprio Uchoa Leite, para efeito didático: Paz/Pound, incertezas/certeza, desordem/hierarquia, lê/elege, diálogo/monólogo, fazendo-nos apreender a comparação com tranquilidade. Os paralelos comparativos em questão são compostos por séries enumerativas que alternam as ideias. As séries enumerativas são também característica de Paz, não para efeito de comparação, mas em uma redundância de ideias sobre o mesmo tema, como por exemplo no ensaio “Poesia y poema”, onde temos que a poesia é “exercício espiritual” ou “exercício muscular”; “regresso à terra natal” e “regresso à infância” (PAZ *apud* LEITE, 1986, p.11). Apesar de que na comunicação em geral uma alta taxa de redundância leva a uma baixa taxa informacional, o texto poético ou o crítico, enquanto criações artísticas, podem se valer das repetições para a realização de seu intento. O efeito final do texto justifica sua repetição. Uchoa Leite ainda diz que a “poética permutacional” é uma tendência moderna, o que não acontece com sua crítica, como já dito, mas acontece sim em suas poesias. Os elementos são colocados, dúvidas

³³ Existem exemplos de interrogações poéticas praticamente por toda a obra poética de Uchoa Leite.

são postas e a sucessão de ideias garante uma ideia final. Temos como exemplo um texto de *Antilogia*:

QUESTÕES DE MÉTODO

(Carta a Regís Bonvicino)

um monte de cadáveres em el salvador
—no fundo da foto
carros e ônibus indiferentes—
será isso a realidade?
degolas na américa central
presuntos desovados na baixada
as teorias do state departament
uma nova linha de tordesilhas
qual a linha divisória
do real e do não real?
questão de método: a realidade
é igual ao real?
o homem dos lobos foi real? opanopticum?
o que é mais real: a leitura do jornal
ou as aventuras de indiana jones?
o monólogo do pentágono ou
orson welles atirando contra os espelhos?
(LEITE, 1988, p.93)

As imagens de instabilidade se sucedem; a vasta utilização das imagens plurais e a repetição da ideia da realidade em meio às perguntas constroem um todo. O efeito final, ou total seria a dúvida e o caos quanto ao método de apreensão ou de expressão da realidade.

Por fim, há novidade na escrita crítica do pernambucano no sentido da construção de esquemas para exemplificação de suas ideias, como este que utiliza acerca do vai e vem do pensamento de Paz:

mundo → imagem da consciência
consciência ← reflexo do mundo,

1986, p.9)

(LEITE,

O esquema exemplifica a crítica dialógica de Paz; que está sempre querendo ler o mundo. Outro exemplo esquemático sobre a concepção de linguagem poética de Paz, linguagem natural de conteúdo mítico, de *El arco y la lira*:

— linguagem = mitô = metáfora =
realidade = palavra = homem = linguagem = metáfora —

(LEITE, 1986,

p.13)

O esquema exemplifica a concepção de Paz de linguagem como expressão simbólica, que seria a concepção científica moderna de linguagem, de acordo com os estudos linguísticos e semióticos: dentre vários sistemas de símbolos existentes a linguagem é um deles. O poético, sendo também símbolo, seria uma grande metáfora do mundo real, um pensamento analógico³⁴, em contrapartida ao pensamento lógico da prosa. Os esquemas acima revelam a circularidade das significações linguísticas e, conseqüentemente poéticas. Segundo Uchoa Leite, Paz afirma, em *Os signos em rotação*, que a circularidade poética querendo que este seja social, o torna contraditório, o que resulta no poema crítico, “duplamente crítico por negar não só a ‘fala social’ como a si mesmo: *Um coup de dés*, de Mallarmé. Negando a possibilidade de um absoluto, o ato poético³⁵, o poema se nega e é portanto a negação de uma negação” (LEITE, 1986, p.16). O poema, segundo Paz, tentado transpor a análise para o histórico, não diz nada, só há o vazio expressado pela “constelação de seus versos”, que exprimiria a ausência de uma visão de mundo. Uchoa Leite não quer questionar essa afirmativa e nem a nós é interessante. O que cabe aqui no caso, é a conclusão do autor de que Paz parte da criação poética particular e vai transpondo o nível da análise para o contexto histórico, ação a qual atribuímos à influência estruturalista condizente com o método avaliativo do pensador aqui estudado. Método este condizente com sua crítica, mesmo que sua poética siga de acordo com a questão da dúvida aqui discutida. O crítico-poeta ainda não se estabeleceu e o método artístico se revela de difícil execução: poesia é dúvida, mas crítica ainda é certeza no trabalho de Uchoa Leite. E é a partir das ideias do poema, “Um lance de dados”, de Mallarmé que iniciamos as reflexões do ensaio seguinte, a ser tratado no capítulo seguinte.

³⁴ Citação do texto *El Language* de Paz: “Analogía: el poema es un caracol em donde resuenala música del mundo y metros y rimas no son sino correspondências, ecos, de la armonía universal” (PAZ, s. d., *apud* LEITE, 1986, p 14)

³⁵ Percebemos no trecho a utilização do termo “ato poético”, atribuído a Valéry no capítulo anterior para justificar o entendimento dos poemas com princípio na linguagem.

3. O VERDADEIRO MÉTODO: O ANTIMÉTODO

“Qualquer jogo conduz à questão dos elementos aleatórios, e portanto à questão do controle do jogo.”
(LEITE, 1995, p.60)

Neste capítulo pretendemos destacar como o termo lúdico aparece nas críticas de Sebastião Uchoa Leite a partir de sua segunda obra ensaística: *Crítica Clandestina* (1986). O termo é recorrente em *Jogos e enganos* (1995) e contribui ainda para o entendimento de seus comentários sobre o ensaio da obra seguinte, “A meta múltipla de Murilo Mendes” em *Crítica de Ouvido* (2003).

Veremos neste capítulo que, diante dos revezes e a indefinição do método de produção crítico e lírico, Uchoa Leite assume uma postura de negatividade artística, que vem ser corroída pelo jogo lúdico.

A noção de jogo virá principalmente de postulados dos filósofos Ludwig Wittgenstein (1987)³⁶ e de Johan Huizinga (2000), além daquelas formuladas nos próprios ensaios. As noções aqui utilizadas não nos trazem preocupações referentes a conflitos de pensamento, já que, para o desenvolvimento deste capítulo, nos amparamos no paradigma estabelecido pelo próprio autor, em nota de rodapé, de “A mentira como linguagem – Notas sobre um personagem de Canetti”, de *Jogos e enganos*:

Em todo o texto se desenvolverá o conceito de “jogo” que não se pretende rigoroso nem delimitado, e do qual discordaria Huizinga no seu clássico *Homo Ludens*, já que para ele só se pode definir como jogo uma atividade totalmente dissociada de quaisquer finalidades práticas. [...] Neste texto se determina apenas, genericamente, que jogo é tudo aquilo que se submete a regras durante determinado lapso de tempo, enquanto outros identificam mais amplamente civilização e jogo, conceito que também se aproxima, paradoxalmente, Huizinga no seu livro clássico. (LEITE, 1995, p.51).

Mesmo tentando separar jogo e sociedade, Huizinga não consegue dissociá-los, consideramos, portanto, a relação jogo/sociedade, e suas facetas de controle, nas linhas a seguir.

Vamos discutir também como a modalidade ensaio se torna necessário, com o auxílio do pensamento de Jacques Leenhardt, citado por Sandra Guardini Vasconcelos (2000), para que, conjuntamente com o jogo, se componha o método, ou antes, o antimétodo artístico de Uchoa Leite.

³⁶ Mencionado por Uchoa Leite.

3.1 A crítica como lance de dados: que comecem os jogos

No segundo texto de *Crítica Clandestina* (1986), “Carpeaux e Alexandria”, Sebastião Uchoa Leite inicia dizendo que a crítica é um posterior lance de dados, após o lançamento primeiro necessário à construção do texto poético. Com essa metáfora, influenciada por Mallarmé e seu poema *Um lance de dados*, o pernambucano admite que nem sempre se consegue demonstrar criticamente o que é pretendido, na medida em que nem o objeto analisado se define, quanto menos um pensamento a partir dele. De fato, para Mallarmé, segundo Hugo Friedrich (1991) em *Estrutura da lírica moderna*, “a poesia não é comunicação, mas sugestão. [...] Ele fala para não ser compreendido.” (FRIEDRICH, 1991, p. 121). E Friedrich aprofunda-se em seu relato:

Deve-se ler a poesia de Mallarmé tentando evitar discutir seu conceito de compreensão, mas buscando a sua capacidade de sugestão. O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem sequer figuravam no plano do autor. (FRIEDRICH, 1991, p. 122).

Se o objeto poesia já é fruto do acaso, a crítica orientada por ela há que entender-se como submetida à obscuridade e a uma procura complexa do sugerido pela poesia. Pela primeira vez o pernambucano considera que as dúvidas ou enigmas que nascem do texto podem fugir do controle da *expertise* do criador e de sua crítica. Huizinga considera essa ideia, dizendo que o que a linguagem poética realiza é o jogo de palavras: “Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (HUIZINGA, 2000, p.98).

Importante salientar que, mais que enigma, a concepção ideal de poesia para Mallarmé, ainda segundo Friedrich, seria a ideia da linguagem como o “nada”. A poesia conferiria ao seu objeto uma ausência que a iguala ao absoluto, ou ao nada. O intuito seria livrar o objeto de sua concretude pela palavra, tornando-o “presença pura”, “ideia pura”. (FRIEDRICH, 1991, p. 126). Não diríamos aqui que Uchoa Leite realiza suas críticas, suas poesias, para não ser compreendido, ou nada dizer, e a passagem de seu texto, destacada por Luiz Costa Lima, em *Sebastião Uchoa Leite – Resposta ao agora*,

de “O paradoxo da tradução poética”, de *Jogos e Enganos*, do pernambucano, confirma essa ideia:

Se a poesia não quer transmitir nada, como quer não só Benjamin mas tantos outros intérpretes da sua especificidade, isso não significa nem que os poetas não queiram dizer alguma coisa, nem que sua obra deixe de dizê-lo, à revelia de seus propósitos. (LEITE, 1995, p.41)

Segundo Lima, a passagem encerraria um paradoxo duplo. Primeiro, “a poesia não quer transmitir nada, mas o poema significa;” e em segundo: “o poeta tampouco quer dizer alguma coisa, mas, à sua revelia, o poema diz” (LIMA, 2012, p.96). Os paradoxos seriam resultado do fim do princípio romântico do poema como expressão do autor.

Nesse sentido, entendemos porque o poema *Um lance de dados*: teria como tema a falha em se alcançar esse “nada”: não há como fugir da falta de controle da linguagem nem do tempo (FRIEDRICH, 1991, p. 131), e se chegar à essência. Já que não se consegue alcançar o pretendido, por vezes o poeta pode negativamente expressar-se sobre seu ofício. É com essa ideia em mente que Uchoa Leite cria um “eu” que tenta escapar do impulso incessante do criar, ou de sua consciência criadora, no poema de 2001, publicado em *A regra Secreta*:

Consciência morta

No escritório absorto
Cantava uma cigarra na sala
Tão alto
Que fui ver
Ali na beira da janela
Exatamente
Onde corre a vidraça
Era uma impertinência
Muy poética etc.
Tentei expulsá-la
Mas resistiu
Não tive dúvida:
Empurrei com uma vassoura
Resistiu
Aí não houve dúvida
Esmaguei-a e
(Gemebunda)
Joguei janela afora
Uff! De esta vez - pensei -
La poesía
Esmuerta!

(LEITE, 2002, p.74)

Ante a ressonância de uma consciência poética que teima em incomodar, o “eu” lírico age para conquistar a tranquilidade. Tenta-se simplesmente expulsar o incômodo, o que falha; utiliza-se um objeto, a vassoura, para varrer a chateação de sua mente, o que ocasionalmente também falha. O curioso é que se repete nos dois casos, a postura de certeza do “eu”: “Não tive dúvida”, “Aí não houve dúvida”, nota de humor irônico de Uchoa Leite ante uma situação incontrolável e de dúvida. A estratégia muda, mas o objetivo final, certamente é calar o impulso poético. Esmaga-se a cigarra, inseto barulhento símbolo de sabedoria desde a Fábula *A cigarra e a Formiga*, atribuída a Esopo, mas o poeta sabe que a lírica vai cantar novamente em sua consciência, pois admite no antepenúltimo verso que “De esta vez” e não de uma vez por todas, a poesia está morta.

O ofício do poeta é tratado com negatividade. O que esperar, então, do ofício crítico? Uchoa Leite, concebendo o acaso, dá continuidade ao raciocínio sobre a análise e o lançar de dados do analista:

Neste sentido, o crítico desenvolve as funções lúdicas da análise e da interpretação. Sem confundir-se com o camaleonismo de assumir as cores do objeto em vista, de executar os mesmos lances da obra em foco. O difícil equilíbrio consistiria em identificar-se com o objeto e ao mesmo tempo estabelecer a diferença em relação ao mesmo. (LEITE, 1986, p.22).

A saída é se utilizar do lúdico para realizar a análise e a interpretação. Estamos então perante o desafio de manter certa distância do objeto estudado para não nos confundirmos com este. Se nos é permitido também compor metáforas, estamos diante da situação de substituição do dado por outro objeto que pode ser utilizado em disputas do acaso: a moeda, que restringe o resultado a duas opções. Isso porque, se por um lado da moeda, no texto comentado no capítulo anterior, “Octavio Paz: o mundo como texto”, o ensaísta deu créditos ao crítico-poeta por este estar mais próximo ao objeto de análise, por outro lado agora dificulta a função deste que, muito envolvido, pode desenvolver um trabalho míope, que não consegue estabelecer bem a linha entre a fusão, o “camaleonismo”³⁷ e o criativo. A ideia segue a linha de raciocínio do

³⁷O “camaleonismo” nada mais seria que uma variação do termo de Frye, “parasita”, em relação a uma possível falta de enriquecimento da crítica em relação a seu texto motor.

pensamento sobre o contemporâneo³⁸ de George Agamben (2009), que postula que o poeta mantém fixo o olhar em seu tempo, mas que não deixa se cegar por suas luzes, não deixa estar muito preso a ele. Deve-se tomar distâncias para enxergar o que se tem de obscuro, ou para nossa análise, o que se tem de enigma em seu tempo (AGAMBEN, 2009).

A moeda é lançada e o resultado foge ao controle do poeta, que não deixa de procurar uma saída ante o acaso, uma postura ante a proximidade ou à distância: é possível um meio termo? Soma-se, assim uma característica importante para o projeto de Uchoa Leite. Em meio à sua constante procura por um método elaborativo estético, tentando descrever ou desvendar até então o método alheio, chega-se a um postulado que conclui a negatividade em relação à eficácia de tal técnica. Mais ainda, o autor ironiza o hábito de seu tempo, de adoração a este ídolo moderno: o método (LEITE, 1986, p.22). Nesse sentido, o autor tem mesma linha de pensamento de Eneida Souza³⁹ sobre a perspectiva de vício teórico dos estudos culturais, que é:

[...] é preciso contar com a formulação de um locus de enunciação migrante, na medida em que a identidade já se reveste como híbrida, ao falar e responder a partir de dois ou mais lugares, não conduzindo, portanto, a sínteses, fusões ou identidades estáveis. (SOUZA, 2002, p.13).

Não teremos a ingenuidade de entender que o ensaísta é avesso a uma técnica criadora ou interpretativa, pois durante todo o seu trabalho de vida esta é sua procura e é sua maneira de tentar entender outros autores. A aversão, neste caso seria à técnica limitadora, generalizante e que se propõe a ser fórmula certa e definitiva para os revezes do ofício de poetizar, como assim afirma Eneida Souza.

A característica do acaso percorre sua crítica até a sua obra posterior: *Jogos e enganos*, de 1995, que reúne textos entre 1988 e 1994. O autor afirma, em “Nota e Agradecimentos”, que nunca se pretendeu uma unidade temática, ou construir um livro determinado: “A unidade que adquiriu, se é que isso pode ser afirmado sem dúvidas, resultou dos acasos e dos interesses suscitados por estímulos diversos (LEITE, 1995,

³⁸ O contemporâneo aqui não se refere ao presente atual, mas à visão de um pensador perante o seu próprio tempo.

³⁹ Apesar de o pensamento de Eneida Souza concordar neste ponto com Uchoa Leite, deixemos claro que a autora dá a entender não ser apreciadora do pensamento estruturalista, em passagem de *Crítica Cult* que diz que os “filhos legítimos do estruturalismo”, seus “órfãos” ou “bastardos” expressam ideias de um “movimento considerado por muitos como reflexo de modismos.” (SOUZA, 2007, p.31).

p.7)”. A questão da dúvida quanto à própria mensagem crítica é explicitada, então, e nem mesmo uma elaboração linguística controlada é sempre considerada:

Exceto algo no primeiro texto, “O paradoxo da tradução poética”, em nenhum dos outros há a mínima preocupação de ordem acadêmica (no sentido universitário do termo), ou seja, um controle específico do código linguístico, um aparato bibliográfico preciso, uma ordem determinada de desenvolvimento das ideias etc. [...] No entanto, à medida que os textos foram sendo escritos, alguns pontos em comum foram se delineando: em todos há o interesse lúdico predominante... (LEITE, 1995, p.7).

Percebemos como Uchoa Leite recorre ao mesmo termo, o lúdico, utilizado anteriormente, em *Crítica Clandestina*. Em *Jogos e enganos*, notadamente nos dois primeiros textos, a brincadeira é requisito para o descortinar do seu objeto poético, e inclusive adquire o nome de “jogo”, em analogia à questão do acaso mallarmeliano e reforçando a ideia da volta constante ao início, na medida em que tenta resolver as ambiguidades estéticas, mas retorna à ambiguidade inicial com mais perguntas.

É a guerra que a arte quer travar com a vida, condicionada ao acaso: segundo Johan Huizinga “Chamar ‘jogo’ à guerra é um hábito tão antigo como a própria existência dessas duas palavras” (HUIZINGA, 2000, p.68). Ludicamente, o crítico, o poeta, e o crítico enquanto poeta, travam essa guerra, com dados, com moedas ou podem também encará-la como um espirro, no exemplo do poema de 1991, de Sebastião Uchoa Leite:

Poética do espirro

Vitória de Pirro
Ó espirro
Emperra o ar nas narinas
És o contrário
Do respirar
Em certas horas
Espirra-se a vida
A irrisão de ser
(LEITE, 1993, p.59)

A “Vitória de Pirro⁴⁰”(318 a.C. — 272 a.C.), rei do Épiro e da Macedônia, o grande guerreiro e conquistador, é, ironicamente, como um espirro. Este inicia sem avisar e emperrando o ar nas narinas, é “o contrário/Do respirar”, talvez como Pirrofoio

⁴⁰<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pirro>

grande opositor do Império Romano, ou como é a busca pelo método poético, avesso ao controle do ser vivente. “Espirra-se a vida”, “Em certas horas”, ou podemos dizer, em horas incertas. É a arte que expressa a vida ao acaso, a grande “irrisão”, zombaria, ou brincadeira que é existir e que é tentar reproduzir as nuances do ser.

Assumindo-se o lúdico enquanto inerente à arte, Uchoa Leite afirma que não se prende ao teor acadêmico dos escritos. Essa questão nos faz digressionar, deslocando nosso pensamento no tempo e no espaço, para refletir sobre os ofícios do pensador até então. Voltando à Pernambuco, antes do Golpe Militar, sabemos que Uchoa Leite trabalhou como programador musical na Rádio Universidade do Recife, onde realizou também programas de literatura e contribuiu para o suplemento literário do *Jornal do Comércio*, além de ter sido professor em cursos universitários e ter realizado todas as suas publicações em revistas, no Recife e o Rio de Janeiro, que compiladas, foram republicadas nas obras constantes na bibliografia deste trabalho. Sua produção, portanto, se deu dentro e fora das academias.

A produção acadêmica dependeu amplamente de outro tipo de elaboração, como afirma João Rocha (2008): “a crítica universitária estabeleceu seu padrão de escrita e de análise teórica através do confronto direto com a tradição da “crítica de rodapé”⁴¹, exercida pelos grandes jornais.” (ROCHA, 2008, p20).

Afrânio Coutinho iniciou o conflito com base nas ideias científicas e formalistas, em 1948, quando ascendeu polêmica contra Álvaro Lins, na época o maior crítico jornalístico, ante a cursos universitários ainda nascentes. Além de Álvaro Lins, outros autores como Augusto Meyer, Sérgio Buarque de Holanda, Lúcia Miguel Pereira, Brito Broca e Sérgio Milliet eram familiarizados com métodos rigorosos de análise, mas não com uma técnica elaborada, pois escreviam para um leitor refinado, mas não especialista. Ignoravam cânones acadêmicos, que na verdade ainda iriam se formar, “mas isso não quer dizer que não apresentassem notáveis intuições e achados críticos, cuja validade permanece atual”. (ROCHA, 2008, p.21).

Como poderia então a escrita das universidades se firmar, era o dilema e a disputa de poder vigente. Os professores de literatura dedicavam-se a analisar pontualmente autores e textos e os cientistas sociais, também necessitando de um espaço, aparavam-se com dados estatísticos e regras de método. A Faculdade de Ciências Sociais e a Faculdade de Letras então superaram a crítica de rodapé. Nem por isso a

⁴¹ Mencionada no 1º capítulo deste trabalho.

crítica universitária ganhou adeptos, pois sua escrita complexa não atraiu os leitores dos jornais.

José Rocha afirma que apenas nessa última década, a nova geração tenta aproximar a produção das universidades do público, através da grande imprensa e dos meios audiovisuais “- aliás, uma lição da crítica de rodapé e do ensaísmo”. (ROCHA, 2008, p.23). E Eneida Souza, em *Crítica Cult*, esclarece que:

... se antes a crítica de rodapé cedia lugar à universitária, cirando-se um abismo entre a academia e a mídia, hoje o discurso crítico se nutre dos meios de comunicação de massa, através da apropriação dos procedimentos e da dicção enunciativa. A elitização cultural não mais se sustenta diante do apelo democrático dos discursos, razão pela qual a literatura deixa de se impor como texto autônomo e independente - se é que algum dia ela assim pôde ser vista. (SOUZA, 2002, p.20).

É a democratização do saber, do texto e dos procedimentos textuais. Não querendo aqui dizer que qualquer fórmula é bem vinda, mas que formatos textuais que constam nas novas mídias, principalmente representadas pela Internet: *homepages* e *blogs*, que acessamos em qualquer lugar de nossos celulares, podem conter conhecimento acadêmico e de qualidade.

A propósito da colocação, tendo em mente todo o desenvolvimento de raciocínio deste trabalho e a concepção de crítica como criação ligada ao objeto arte, citamos Sandra Guardini Vasconcelos (2000), acerca do pensamento de Jacques Leenhardt, que defende o ensaio, um formato não tão novo, mas de extrema importância artística:

... compreendido como “um dispositivo literário que se apropria da vontade de produzir um saber partilhado no momento em que não estão preenchidas as condições para um consenso sobre esse saber”. O ensaio é, por excelência, a forma do tateio, da sondagem e da busca, o lugar dos questionamentos, em que as verdades não se encontram prontas e acabadas. É um discurso “ao mesmo tempo analítico, intelectual e sensível” que “visa a agir diretamente sobre a sensibilidade do leitor”. Trata-se, portanto, de um gênero de escrita que, obedecendo à sua natureza exploratória, aposta na investigação dos objetos culturais a partir da sensibilidade de quem lê mas que objetiva se construir como argumento racional, transformando-se em “trabalho da razão” e forma de conhecimento. (VASCONCELOS, 2000, p.14).

O que se reconhece aqui é a confirmação da importância de um texto fora dos cânones acadêmicos, desenvolvido independentemente das universidades, como foram

as críticas de rodapé, e como estão se desenvolvendo exemplos nas novas mídias. Nesse sentido legitima-se também o prestígio da postura da escrita “despreocupada” de Uchoa Leite que, antes de limitar a qualidade textual, contribui para a espontaneidade do escritor, e se torna indispensável para que o padrão lúdico insira o texto dentro do método, dentro do jogo: a busca individual pelas regras da existência e da arte, assunto ainda discutido na parte seguinte.

3.2 O jogo da mentira e o antimétodo

Uchoa Leite, na crítica, “A mentira como linguagem – Notas sobre um personagem de Canetti”, a propósito de investigar a relação de poder e controle existente como tema geral nas publicações de Elias Canetti (1982), apropria-se de uma noção de jogo, do filósofo Ludwig Wittgenstein (1987): o jogo vai se construindo e se modificando simultaneamente a uma ação qualquer, por exemplo, a ação de comunicação por linguagem. O pernambucano cita uma passagem, metafórica, das *Investigações Filosóficas* do pensador, que exemplifica o exposto:

Não lança a analogia entre linguagem e o jogo uma luz sobre nossa questão? Podemos muito bem conceber pessoas que se divertem num prado a jogar com uma bola, que começam a jogar alguns jogos conhecidos, jogam outros sem os acabar, entre uns e outros atiram distraidamente a bola ao ar, correm com a bola uns atrás dos outros, etc. E uma pessoa agora diria: durante todo este tempo as pessoas no prado jogavam um jogo de bola, e em cada lance guiavam-se por determinadas regras. E não há também o caso em que jogamos e – “*make up rules as we go along*”? E há também aquele em que mudamos – “*as we go along*” . (LEITE, 1995, p.47-48).

A trama de Canetti é elaborada e se modifica em seu desenrolar; a poesia, feita de linguagem, se configura em jogo que subverte suas regras de acordo com as condições do artista, as condições de produção o público e o entorno.

Nesse sentido, Uchoa Leite tem uma admiração especial pelo vilão da estória *Auto de Fé* (Canetti, 1982), Fischerle: “Há nele um pouco de artista que inventa seu próprio jogo, com as suas próprias regras, podendo quebrá-las a qualquer hora?”(LEITE, 1995, p.61).

O pernambucano compara o vilão ao artista, pois ambos necessitam elaborar suas dissimulações. Podemos perceber essas ideias em “Verdade” (1998), poesia publicada em *A espreita*, 2000, que assim se inicia: “Poesia e verdade não dá certo/Não o palco/Nem o jogo do falso/Todo poético é inimigo” [...] (LEITE, 2000, p.80). Como o vilão de Canetti, Fischerle, era um “artista”, em “Verdade”, percebemos que o poético é novamente inimigo. Ele engana, está do lado escuro. A lírica, nos versos finais do poema, confirma em ironia a falácia da retórica: “Quem falou em poesia?”, e somos novamente enganados. Entre nós, contrariado por ser ludibriado, “Alguém/Cospe”: são os versos finais. Assim é o artista construtor de linguagem, ele simula a realidade com

sua fala: “Na arte se diz coisas que não podem ser ditas de um outro modo, idem na mentira, que é uma arte de adequação da linguagem à realidade.” (LEITE, 1995, p.62). A arte engana, a poesia produz mentiras já que feita de linguagem, elaboração participante do jogo para ditar o que não se conseguiria expressar. Esse mundo particular, de ditos que tentam expressar uma existência, se vale do lúdico para seu intento, como nos lembra Huizinga⁴²:

E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse

⁴²Huizinga detalha mais a relação entre poesia e jogo na passagem a seguir: Os elementos formais da poesia são numerosos e variados: estruturas métricas e estróficas, rima, ritmo, assonância, aliteração, acentuação etc., e formas como o lírico, o dramático e o épico. Por mais variados que possam ser estes fatores, mesmo assim eles se encontram em toda a parte do mundo. O mesmo acontece com os motivos da poesia que, por mais numerosos que possam ser em qualquer língua, aparecem em toda a parte e em todas as épocas. Essas estruturas, formas e motivos são-nos de tal modo familiares que não nos interrogamos sobre sua existência e raras vezes pensamos em inquirir qual é o denominador comum que os leva a ser como são e não de outra maneira. Esse denominador comum a que se deve a surpreendente uniformidade e limitação dos modos de expressão poética em todas as épocas da sociedade humana, talvez possa ser encontrado no fato de a função criadora a que chamamos poesia ter suas raízes numa função ainda mais primordial do que a própria cultura, a saber, o jogo.

Enumeremos uma vez mais as características que consideramos próprias do jogo. É uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que ele se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e toma-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância. A ação é acompanhada por um sentimento de exaltação e tensão, e seguida por um estado de alegria e de distensão. Ora, dificilmente se poderia negar que estas qualidades também são próprias da criação poética. A verdade é que esta definição de jogo que agora demos também pode servir como definição da poesia. A ordenação rítmica ou simétrica da linguagem, a acentuação eficaz pela rima ou pela assonância, o disfarce deliberado do sentido, a construção sutil e artificial das frases, tudo isto poderia consistir-se em outras tantas manifestações do espírito lúdico. Não é de modo algum uma metáfora chamar à poesia, como fez Paul Valéry, um jogo com as palavras e a linguagem: é a pura e mais exata verdade.

Não é apenas exterior a afinidade existente entre a poesia e o jogo; ela também se manifesta na própria estrutura da imaginação criadora. Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que "encante" o leitor e o mantenha enfeitado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. Mas o problema é que não existe um grande número dessas situações. Em termos gerais, pode se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor, ou da conjunção de ambos.

Ora, tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo.

uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (HUIZINGA, 2000, p.88)

A seriedade sufoca a lírica, esta que sobrevive em plano diverso, ou que cria mundos diversos, afeitos às mentes mais livres, mesmo assim dissimulando, como Uchoa Leite reflete: “Seremos talvez precipitados na nossa suposição de que o sorriso de um bebê não é fingido? [...] (Mentir é um jogo de linguagem que precisa ser aprendido como qualquer outro).” (LEITE, 1995, p.48). Aprendendo o jogo de linguagem, fraudando a seriedade da existência, a poesia se concretiza, independente do princípio da razão.

Assim fez Arrigo Boito⁴³ (1842 – 1918), poeta, escritor e compositor italiano. Estreou no teatro Alla Scalla de Milão com o musical *Mefistofele*. O público considerou a ópera “wagneriana” e irrompeu em revoltas nas ruas, fazendo com que a polícia interrompesse as apresentações. Boito agiu com a desrazão, exagerou na mentira do jogo, havia trapaceado nas tramas da ficção? O artista foi retratado em: “E de Arrigo Boito”, em 1996, por Uchoa Leite:

E de Arrigo Boito

“Tudo no mundo é burla.
O homem é só bufão.
No seu cérebro sempre
Cambaleia a razão.
Todos burlam. E ri-se
Um do outro, o mortal.
Mas ri melhor quem ri
A risada final.”

Quem ri? A desrazão?
Julguem todos por si.
Mas quem ri, afinal?
(LEITE, 2000, p.59)

O ensaísta afirma sobre a burla do mundo que “O logro é uma forma de ficção, mas é também uma forma de conhecimento. ‘Fingir-se é conhecer-se’, dizia um poeta, numa fórmula quase radical.” (LEITE, 1995, p.62). Após as retaliações populares, Boito realizou cortes e ajustes em sua obra, e a ópera foi um sucesso, figurando entre as óperas clássicas. O artista deu a “risada final”; finalmente se conheceu... Quais seriam os caprichos da desrazão?

⁴³ Informações históricas: http://pt.wikipedia.org/wiki/Arrigo_boito

Luiz Costa Lima (2012), em *Sebastião Uchoa Leite – Resposta ao agora*, a propósito de comentar “A mentira como linguagem”, de Uchoa Leite, ajuda-nos a pensar sobre o pensamento que desvia do racional, fazendo uma distinção entre artista e “vilões”, ficcionais ou não:

O interesse do fingidor-enquanto-embusteiro é um interesse interessado, i.e., que visa a um resultado no mundo real – apropriar-se do alheio, tripudiar do lesado, usufruir do que se lhe tirou. Já o interesse do artista é um interesse desinteressado – fórmula com que já se interpretou a “finalidade sem fim”, com que Kant definiria a experiência estética. (LIMA, 2012, p.93 - 94).

Lima pauta o interesse desinteressado na filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 — 1860), que diz que o desinteressar-se é ir contra o elo com a individualidade, já que, “com sua liberação, ‘o sujeito deixa de ser puramente individual e é agora um puro sujeito, sem vontade, do conhecimento; um sujeito não mais dedicado às relações conforme o princípio da razão’ (Schopenhauer, A.: 1819, § 34, 244).” (LIMA, 2012, p.94).

Sebastião Uchoa Leite, com suas influências estruturalistas, e possuindo grande interesse esteticista, parece a nós que concorda com o exposto, afirmando a desrazão como saída. Apesar de valorizar as questões estéticas, sabemos que o autor, nunca rejeitou totalmente a realidade, já que por todo o seu projeto buscou a questão da “participação” e “atuação crítica”, desejando que o artista alinhasse seu trabalho crítico e poético, tornando-se um “crítico-poeta”⁴⁴. Tendo essa ideia em mente, não endossamos totalmente a posição de Schopenhauer, pois não é porque a realidade não é nobre que teria de ser “torpe e vil”, como na visão do filósofo (Ibidem, 94).

A reação contra essa realidade, perante a dificuldade do viver ou a ineficiência dos métodos artísticos expressivos, tem solução a cargo do lúdico, da espontaneidade da “criança, o animal, o selvagem e o visionário” (HUIZINGA, 2000, p.88), como já mencionado, que tentam controlar o jogo do existir, com métodos-elementos como a negatividade, a ironia, a antilira e o esvaziamento do sujeito na lírica, sabendo-se que, paradoxalmente, o jogo fugirá ao controle devido a seus elementos aleatórios.

Como um crítico, ou um crítico-poeta, dialogaria com o texto, se utiliza também da linguagem para tanto? A crítica tem de tentar entender o texto indo além, não se limitando a jogos de ambiguidades, segundo Uchoa Leite. Mais do que isso, tal como

⁴⁴ Capítulo 2 deste trabalho.

ele relata em sua obra *Crítica de Ouvido*, de 2003, sobre o autor Murilo Mendes, existe na linguagem, a “multiplicidade”. Uchoa Leite utiliza uma estrutura de tópicos para explicitar a “estética de base” de Murilo Mendes:

[...] 3. O processo de construção antitético que configura a sua obra como um jogo de antíteses: que se revela constante na oposição entre lógica e antilógica da sua estruturação poética; 4. Certa politonalidade poética que permite misturar elementos “poéticos” com os “antipoéticos”, segundo as visões ortodoxas; 5. Certa dissonância contrastante no uso de elementos lexicais. (LEITE, 2003, p.64-65).

Todas essas características e principalmente os pares antagônicos: lógica/antilógica, poética/antipoética expressados através de “predomínio intenso das imagens visuais” contribuem para a multiplicidade artística. A crítica, então, tentando analisar a poesia e enquanto criadora de nova linguagem, baseada nesses efeitos de múltiplos sentidos, tenta explicar as ambiguidades, ao mesmo tempo em que é gerada pela ambiguidade sistemática. Ora, tentando destruir/explicar a ambiguidade que por suposto a originou, a crítica não é atividade de certeza, e sim, atividade circular, já que se volta às suas perguntas e contradiz-se a si mesma.

A impossibilidade de se encontrar uma regra, enquanto regra, é o antimétodo, recorrente na poesia e na crítica de Uchoa Leite e que podemos depreender da poesia de Murilo Mendes. Segundo o pernambucano: “o seu [de Mendes] singular ‘desconstrucionismo’, poderia parecer a construção deliberada de uma des-ordem, mas guardou sempre uma secreta ânsia de ordem em todas as suas fases”. Murilo Mendes teria conseguido reunir, em um grande paradoxo, uma “obsessão ordenadora, a vertigem e o fascínio pelo caos”. (LEITE, 2003, p.65).

O pernambucano compartilha da obsessão pela organização em seu poema de 1994, de sua obra lírica *A espreita*:

A obsessão da ordem

Deitou-se ao contrário
Da cabeceira
E pediu o mesmo
Que a olhasse
Virado para a direita
(O que é lógico

Ao dormir-se)
Impossível
Contra a cabeceira
Perturbaria
A ordem do universo
Nem dormia
Sem um relógio a espia-lo
De cima
Terceiro:
jamais segurado
Ou sem nada no corpo
Era a sensação
De grades ou o abismo

Das profundidades
Do mesmo
(LEITE, 2000, p 41)

O “eu” lírico se deita ao contrário buscando a ordem, um método-paradoxo ou antes um antimétodo, em talvez uma tentativa que já sabe frustrada de não se perturbar o universo. Fala em lógica de se dormir, se é que ela existe no mundo dos sonhos. Necessita de um relógio para não perder-se no tempo do sono e ao mesmo tempo em que não necessita de algo que o “segure”, não se quer sentir muito livre, pois a liberdade levaria à perdição dentro dele mesmo.

CONCLUSÃO

Na busca a que os artistas se propõem por uma significação de seus pensamentos no universo arte, chegando-se à atemporalidade na literatura, Sebastião Uchoa Leite, em suas expressões críticas e poéticas, recorrentemente demonstrou preocupação consciente com a criação de um método elaborativo artístico que fosse singular.

Influenciado pelo espaço, tempo e contexto em que viveu, tem como embasamento principal o movimento estruturalista da arte, ou antes o novo estruturalismo surgido no Brasil no século XX, que continua prezando o esteticismo, primeiro valorizando o arranjo da linguagem da obra, e que pensa e estrutura a linguagem com o objetivo de criara reflexos desta escrita direcionados à realidade.

Por toda a sua obra percebemos seu cunho filosófico no tratamento dos temas e assuntos, a fim de que a realidade fosse pensada em sua forma totalizante: a arte sofre uma reavaliação e o pensamento humano, nos casos relevantes escolhidos pelo autor, desde o período clássico até o século XX, tem o seu desenvolvimento comentado positivamente ou negativamente. Uchoa Leite tem como influenciadores principais Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos, Paul Valéry, Mallarmé, Ezra Pound, Eliot, entre outros.

Considerando os três grandes críticos do Século XIX, como os pensadores mais relevantes para a formação da literatura brasileira, o autor não se filia a uma postura sociologista, como no pensamento de Sílvio Romero, que condiciona a arte ao resultado direto das relações sociais. Tampouco é entusiasta à crítica impressionista, como representante Araripe Júnior, por não acreditar que o juízo de valor pelo gosto do crítico seria parâmetro de análise.

Uchoa Leite aproxima-se de José Veríssimo, que acreditava em uma crítica voltada à análise da linguagem. Porém, é importante para o pernambucano que a elaboração das palavras tenha o sentido de estabelecer-se “num quadro localizado do existente humano” (LEITE, 1966, p.8), para que o artista não desaparecesse no tempo, mas se tornasse atemporal através de seu texto. Esse é o sentido de “participação” para o autor e esta levaria ao valor da literatura para o conhecimento do homem.

Mais do que pensar apenas o próprio texto, questões filosóficas e existenciais pretendem refletir o mundo a sua volta, a fim de que se possa contribuir para o ofício

literário através da elaboração lírica. A crítica, então valoriza uma poesia que não se configura apenas em novidade estética, mas em criadora de perguntas ainda não realizadas, bem como evocadora de obscuridades ainda veladas, mas que não se resolverão pelo texto, contraditoriamente. O objetivo não é a resolução de uma questão, já que a dialética do texto já contribui para o saber humano, fazendo-o refletir e elaborando cada vez mais indagações, que instigarão a humanidade. O objetivo seria chegar a uma escrita com características determinadas, características estas que poderiam evocar os valores semânticos pretendidos.

Assim, escritores que tratassem seus textos com características de pressupostos antirromânticos, como uma racionalização do texto, evitando a sentimentalização, que levaria a um esvaziamento da consciência do poema; que economizassem em palavras conseguindo ser mais concisos; que utilizassem da ironia ou o humor para a corrosão da agressividade e que se esquivassem do subjetivismo, construindo ao final uma poesia de cunho antilírico, foram os eleitos de Sebastião Uchoa Leite como poetas que realizaram bem suas “atuações críticas”: o papel de cada elaborador de lírica textual perante seu tempo. Não há discussão de cânone literário, na medida em que a individualidade é respeitada, desde que expresse seu ser com interesses “participativos”, em direção a uma “atuação crítica”.

Acerca da importante influência de Luiz Costa Lima, sabemos que este também é partidário das teorias estruturalistas, principalmente o retorno das discussões dessas teorias no Brasil, em meados do século XX, no Rio de Janeiro, com destaque à universidade federal, UFRJ. Costa Lima, tendo convivido com Uchoa Leite, com ele estudado e compartilhado suas ideias e pensamentos, contribuiu amplamente na crítica quanto ao autor amigo, interpretando seus escritos e esclarecendo objetivos da literatura de Uchoa Leite, como visto nessa dissertação.

Luiz Costa Lima nos ajudou a entender que a crítica para o pernambucano, tendo como objeto o artístico, não pode resolver todas as ambiguidades da arte, já que elenca novas perguntas e aproxima-se dessa elaboração ficcional, do fazer poético, tornando-se também uma peça de arte. O crítico-poeta seria o indivíduo apto a realizar esse movimento circular entre crítica e poesia e os elementos entre os dois gêneros seriam coincidentes.

Nesse contexto, o crítico tem o papel de fazer acrescentar reflexões ao texto refletido, para um registro e fixação temporal de um objeto literário. Sem resolver as questões propostas, elege mais perguntas, criando círculos de pensamento que atualizam

a linguagem poética cuidadosamente elaborada que poderia, sem passar despercebida e desaparecer na história.

Porém, a ensaística de nosso autor, não se diminuindo sua valia para a literatura, oferece racionalidade e certezas, e não elenca dúvidas. Portanto, o próprio autor não consegue seu objetivo, não fecha o ciclo, o ideal pretendido pelo “crítico-poeta”. A poesia de Uchoa Leite é contraditória e não resolve, mas a circularização das características, principalmente na questão do antimétodo poético, não chega à crítica. O método crítico ainda mais resolve os textos que cria novas indagações.

O antimétodo, o jogo poético que considera a aleatoriedade da existência e admite que a poesia escapa das mãos do escritor, que esta não se define, faz com que a perspectiva da elaboração textual se torne negativa, que a busca pela ordem seja frustrada e tratada com as características já antes mencionadas: ironia, humor, antilira; em uma busca de racionalização que paradoxalmente foge da razão. A poesia é resolvida por Uchoa Leite com seu antimétodo, portanto o autor, com todos os recursos citados, cumpre seu objetivo na lírica.

O método crítico, ao contrário, não se configura em antimétodo, é realizado de maneira diversa: é analítico e sério; não responde a todas as perguntas, mas toma distâncias do texto para suas análises, para não se confundir com o texto poético. Descreve, destrincha, exemplifica mais a linguagem que o contexto e com a voz de Uchoa Leite, deixa marca na literatura brasileira do século vinte para a posteridade.

REFERÊNCIAS

1. De Sebastião Uchoa Leite

Crítica Literária

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética; do modernismo à poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Vozes, 1966.

———. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

———. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: Ed. 34; Ed. UFRJ, 1995.

———. *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Obra poética

LEITE, Sebastião Uchoa. *Obra em Dobras*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

———. *A uma incógnita*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

———. *A ficção vida*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

———. *A espreita*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

———. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002. (Col. Alguidar).

2. Sobre Sebastião Uchoa Leite

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O guardador de segredos: ensaios / Davi Arrigucci Jr.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. Orelha do livro de Sebastião Uchoa Leite. *Obra em dobras* (1960-1988). São Paulo: Duas cidades, 1988.

DASSIE, Franklin Alves. *Sebastião Uchoa Leite/por Franklin Alves Dassie*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. (Coleção Ciranda da Poesia)

LIMA, Luiz Costa. *Sebastião Uchoa Leite – Resposta ao agora*. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

SILVA, Paulo César Andrade da. *O poeta-espião: configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2005.

3. Teorias e Críticas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2009.

ANDRADE, Pedro Duarte de. *Dois tempos da Literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo*. Revista Semear 8, 2003. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_18.html. Acesso em: 23 de julho de 2013.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34: Instinto de nacionalidade. (1ª ed. 1873).

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - 10ª edição - Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006a*.

———, Antonio. O problema crítico em Sílvia Romero. In: *O método crítico de Sílvia Romero - 4ª edição - Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006b*, p.163 -194.

———, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CHKLOVSKI, V. A Arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

CONTENTE, Renato. *Reflexões sobre o capitalismo*. Jornal do Commercio, Recife, 20 de abril de 2013. Publicado às 6h04. <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/04/20/reflexoes-sobre-o-tropicalismo-80418.php>. Acesso em 27 de julho de 2013.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. “A função da crítica”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1957, p.11.

GUEDES, Diogo. *Álvaro Lins esteve no centro da polêmica sobre a crítica literária*. Jornal do Commercio, Recife, 16 de dezembro de 2012. <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2012/12/16/alvaro-lins->

esteve-no-centro-da-polemica-sobre-a-critica-literaria-66906.php. Acesso em 20 de abril de 2013.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas – Antologia dos anos 90*. Aeroplano, 1998. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=384>. Acesso em 11 de abril 2013.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo, Prespectiva, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MERQUIOR, José Guilherme. “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45”. In: *Razão do poema – Ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROCHA, João Cesar de Castro. *Exercícios críticos*. Chapecó: Argos, 2008.

ROGER, Jérôme. *A crítica Literária*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2002.

SISCAR, Marcos. *A cisma da poesia brasileira*. In: *Sibila*. Ano 5: n.8-9:2005, p.41-60. São Paulo: Ateliê.

———. *Poesia e crise - ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP. Editora UNICAMP, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

TROTSKI, Leon. *A Escola Poética Formalista e o Marxismo*. In: *Teoria da Literatura: formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

VALÉRY, Paul, Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, s.d.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T., “Apresentação de Jacques Leenhardt”, em Maria Helena Martins (org.) *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, 1915. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/histlitbras.pdf . Acesso em 30 de junho de 2013.

4. Sites

Wikipédia: www.wikipedia.org

Enciclopédia Itaú cultural:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3770

ANEXOS

1.

Sol final

Sol, plenitude
do ócio estéril.
fiz o que pude
para mudar de pele:

Mudei de rime,
troquei a veste,
mas tua luz de cima
me despe.

Não o corpo
que me deste,
mas algo dentro,
nada campestre.

Sol. Não esse
agressivo aos olhos:
é o mal menor.

Sol que me define,
sol último,
sol final.

S. José da Coroa Grande
(LEITE, 1988, p.160)

2.

Dentro/fora: Rio de Janeiro

Daqui de dentro
Por trás dos vidros
Vê-se lá fora
A rua pétrea
De pedestres
Com pressa
Ao sol incósmico
Deslizam
Por dentro do vidro
Parecem vir
Do outro lado
Desta mesa
Onde o olho

É outro espelho
Pétreo
(LEITE, 2000, p.37)

4.

Reflexões sobre o Tropicalismo

Confira a íntegra da entrevista que Anco Marcio, professor de letras da UFPE, concedeu ao Jornal do Commercio

Publicado em 20/04/2013, às 06h04

Renato Contente

JORNAL DO COMMERCIO - Qual a importância do manifesto no momento de sua concepção, no Recife conservador de 1968, sobre uma ditadura?

ANCO MÁRCIO - Para se entender o contexto do Tropicalismo é necessário que se entenda o contexto de um País e de uma cidade divididos. Seja pela dualidade direita/esquerda (ambas, inclusive, conservadoras no que diz respeito aos costumes sociais), seja pelo sentimento de orfandade que os movimentos das vanguardas pré-64 deixaram na paisagem cultural do país e da cidade. O resultado é que existia uma maneira de pensar o Brasil e o Recife antes de 64 e outro depois do Golpe Militar. No caso do Recife, tínhamos, nos Anos 60, o MCP, o TPN, o Gráfico Amador, os filhos do Atelier Coletivo, a Sudene, a Fundaj, a UFPE e sua Editora. Em suma: circulavam e conviviam no mesmo espaço urbano: Gilberto Freyre, Lula Cardoso Ayres, Luiz Costa Lima, João Alexandre Barbosa, Sebastião Uchoa Leite, Mauro Mota, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Valdemar de Oliveira, Carlos Pena Filho, Adão Pinheiro, Samico, Celso Furtado, Evaldo Coutinho, Antonio Baltar, Francisco de Oliveira, Paulo Freire, Maria do Carmo Tavares de Miranda, Joel Pontes, Luiz Mendonça, Luiz Marinho, Vicente do Rego Monteiro, Maximiano Campos, César Leal, Francisco Brennand, Paulo Cavalcanti, Aluísio Magalhães, Gastão de Holanda, Joel Pontes, Orlando da Costa Ferreira, Osman Lins, Montez Magno, entre tantos outros nomes. O fato, é que se Jomard Muniz de Brito, por um lado, é filho desse País e dessa cidade pré-64 (particularmente do grupo que circulava em torno de Paulo Freire), por outro, no quadro pós-Golpe, ele parece que não vai se identificar com o que ele vai chamar no Manifesto Tropicalista de “esquerda festiva”, aquela que vai ser responsável, a partir de então, por escrever e publicar “‘protestos’ puramente retórico-panfletários”. Mas ele também vai lamentar “que os da ‘nova e novíssima geração’ (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, lusotropical, sociodélica, joacabralina, t-p-n-ística, etc. e tal.” E aqui entra uma crítica tanto ao Freyre do luso-tropicalismo quanto ao teatro de Hermilo Borba Filho (o TPN) e à poesia de João Cabral. Essa postura é no mínimo interessante, já que os tropicalistas baianos — Caetano Veloso e Gilberto Gil à frente — não terão nenhuma ressalva ao TPN de Hermilo (muito pelo contrário. Em 1966, Gilberto Gil viveu dois meses no Recife a convite de Hermilo Borba Filho. Durante esse período, realizou espetáculos no teatro do TPN, então situado na Avenida Conde da Boa Vista) e muito menos à poesia de Cabral: referência para as várias vanguardas dos Anos

50 e 60. Mas apesar desses ruídos programáticos entre o Tropicalismo recifense e o baiano, creio que o ponto em comum entre ambos é, no campo artístico, a retomada da antropofagia oswaldiana, e, no campo social, a busca pela liberação dos costumes, visto com desconfiança tanto pela direita que estava no poder quanto pela esquerda careta, proto-stalinista, que buscava tomar o poder.

JC - Levando em consideração a atuação de Freyre pela tradição regionalista (com a criação do Centro Regionalista do Nordeste e o 1º Congresso Regionalista do Nordeste), em que medida esse pensamento esbarrou no tropicalismo, aberto ao novo e ao estrangeiro?

AC - Em momento algum o regionalismo é refratário ao novo. Pelo contrário. O pensamento Regionalista de Freyre se calça em cima de três conceitos: o de Tradição, o de Região e o de Modernidade. A Tradição encerraria os signos que traduziam a unidade cultural do País, a exemplo da língua, dos valores cristãos, da culinária, da música, da arquitetura, da arte em geral. Mas essa unidade se firma dentro da diversidade; no caso, a Região, com suas particularidades sociais, econômicas, geográficas e culturais. Para Freyre, a Tradição não exclui a Região e, sim, se complementam e se enriquecem mutuamente. Assim, provido do conhecimento crítico desse patrimônio sócio-cultural é que os brasileiros deveriam buscar no exterior as ideias que nos conduziriam para a construção de um Brasil moderno. Ou seja, a Modernidade seria antes uma ferramenta crítica para pensarmos os destinos da Nação Brasileira do que algo acatado como um valor em si. Em Freyre, Tradição, Região e Modernidade são conceitos que não convivem separadamente, um precisa do outro para cumprir seu destino. Só assim, para ele, estariam estabelecidas, através da conciliação entre o regional e o humano, a tradição e a experimentação, os fundamentos para uma arte brasileira que, por sua vez, aspirasse à universalidade. Talvez a divergência do Regionalismo com o Tropicalismo jomardiano é que este, como a quase totalidade das vanguardas do século XX, defende radicalmente “Tudo que for legitimamente NOVO”. Freyre nunca acreditou e nunca tomou o novo e o moderno como valores em si. Do mesmo modo que ele nunca acreditou que algo por se inscrever na Tradição ou na Região também seria dotado de um valor superior aos promovidos pela modernidade. Na verdade, Freyre viu a modernidade não por aquilo que é a sua camada de verniz, mas por aquilo que constitui o seu âmago. E o âmago que move a modernidade é o espírito crítico em relação ao presente e ao passado. Assim, em Freyre, a Tradição lê a Região e, por sua vez, esta lê a Tradição, e ambas leem o que é proveitoso para o Brasil das experiências modernas na Europa e nos Estados Unidos. Em contrapartida, a modernidade é a ferramenta para ver o que caducou das experiências legadas pela Tradição e a Região. A Interpenetração e o interculturalismo cultural é a palavra de ordem na obra e no pensamento de Freyre.

JC -Como o conflito - direto ou indireto - entre esses movimentos contribui para a fertilidade e renovação da cultura pernambucana?

AC - A existência de tantos intelectuais de peso vivendo e atuando em Pernambuco, a exemplo dos que foram citados acima, revela a riqueza e a efervescência da vida cultural do Estado. Por outro lado, cada um desses movimentos termina dialogando

explícita ou implicitamente entre eles. Mas o mais importante é que quando observamos um movimento como o Mangue Beat, nos Anos 90, vemos o quanto ele tem do Regionalismo de Gilberto Freyre, do Tropicalismo de Jomard Muniz de Brito, da experiência do Teatro Popular do Nordeste de Hermilo Borba Filho, de um certo imaginário da cidade criado pela poesia de João Cabral, Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo, e da radicalidade de pensar a cidade, a região e o Brasil de um Paulo Freire e de um Josué de Castro. No fundo, cada um desses movimentos, tentou, ao seu modo, oferecer mais do que uma leitura do Brasil, do Nordeste e do Recife, eles buscaram, de maneira generosa, um projeto de futuro, um projeto do que o Brasil deveria ser dentro do concerto das nações modernas. Pena que o Brasil desse começo do século XXI pareça menos generoso e interessante do que o Brasil sonhado por aqueles que fizeram o século XX.

5. Álvaro Lins esteve no centro da polêmica sobre a crítica literária

O autor caruaruense foi atacado por Afrânio Coutinho por sua falta de métodos científicos de análise, o que viria a decretar depois o distanciamento entre a crítica literária e o público

Publicado em 16/12/2012, às 06h22

Diogo Guedes



O imortal Álvaro Lins foi o principal alvo de Afrânio Coutinho na polêmica entre crítica jornalística e acadêmica

Quando o caruaruense Álvaro Lins (1912-1970), cujo centenário foi comemorado na última sexta (12/12), começou a escrever em jornais, há 75 anos, o cenário da crítica literária era completamente diferente de hoje. Os cursos universitários de letras eram

praticamente inexistentes no Brasil. Cabia à imprensa escrita fazer as análises de livros e autores brasileiros. Era o período das “críticas de rodapé”, que ocupavam as partes inferiores das páginas de jornal. A dinâmica desses textos, no entanto, era outra: falavam, sim, de lançamentos recentes, mas não obedeciam ainda a lógica de informações e textos breves que seria importada depois do padrão jornalístico americano, que privilegiaria as resenhas curtas.

Escritas por autores eruditos como Sérgio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux e o próprio Álvaro Lins, as boas críticas de rodapé analisavam em minúcias e com firmeza os lançamentos. A ideia de que eram críticos “impressionistas” baseava-se no fato de que evitavam fórmulas prontas para comentar os livros. “Álvaro não partia da criação de uma razão inflexível, única, um método como solução unitária para abarcar os textos; o que o movia era a defesa da literatura – e isso não se faz sem o risco de alguma paixão”, explica Lourival Holanda, professor de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, no prefácio do livro *Sobre crítica e críticos* (Cepe Editora).

Segundo o jornalista e doutorando em Letras na UFPE Eduardo Cesar Maia, criou-se o mito de que, porque fazia uma crítica impressionista, Álvaro Lins era apenas um dileitante, um comentarista rasteiro de obras literárias. “É injustiça dizer que ele era um crítico leviano. Ele tinha, sim, critérios, mas que estavam sempre sendo testados em sua relação com a realidade”, aponta o pesquisador, que assina a organização de *Sobre crítica e críticos*.

Na visão humanista de Álvaro, o homem era a medida para a literatura. “A visão particular é, para ele, uma espécie de acesso que temos a realidade, na verdade, o único acesso possível”, comenta Eduardo. O que Álvaro nunca aceitaria eram as fórmulas fixas de tom científico que queriam excluir a subjetividade desse processo. “Álvaro acreditava que o método não podia substituir o homem”, aponta o jornalista.

POLÊMICA

Quando o professor baiano Afrânio Coutinho voltou de uma de suas temporadas de estudo nos Estados Unidos, veio com uma missão: estabelecer no Brasil uma crítica literária de cunho científico, influenciada pelo *new criticism* americano. Buscando criar nas universidades espaço para se falar de literatura, Afrânio se pôs a missão de acabar com as críticas “achistas” dos rodapés literários.

Seu alvo preferido nos jornais foi, claro, o mais prestigiado dos críticos impressionistas, Álvaro Lins. Afrânio, no livro *No hospital das letras*, em que procura apontar todos os erros que via nas críticas de rodapé, termina apontando com sadismo o nome do seu principal desafeto, a quem apelidaria de “cacto de Caruaru”. “Registro aqui, não sem engulhos, o seu nome: Álvaro Lins”.

Lins chegou a responder depois de ser muito atacado, afirmando que Afrânio tinha mágoa dos críticos de rodapé porque eles haviam feito críticas duras a seu livro *A filosofia de Machado de Assis*, enviado com cuidado aos colunistas que depois atacaria. “Álvaro não foi nem de perto o mais duro com ele; Sérgio Buarque de Holanda foi bem mais cruel”, conta Eduardo.

A verdade é que depois Lins sentiria a força do ataque e começou a se justificar nas suas críticas, tentando provar que conhecia os autores do *new criticism*. Além da derrocada

do “imperador da crítica”, os rodapés foram se acabando, parte de um fenômeno mundial. Foi nesse período que a crítica literária passou a ser domínio quase exclusivo das academias, obedecendo cada vez mais a metodologias científicas e distanciando-se dos leitores.

6.

Críticas em ordem cronológica