



3 1761 06184883 4



Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BOLETINS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

CXXII

Letras - n.º 7



SÃO PAULO — BRASIL

1951

ESTUDOS DE LITERATURA

• DO MESMO AUTOR :

- O Espírito Histórico*, 1910, 3a. edição.
História da Crítica Literária em Portugal, 1910, 2a. ed. (esgotada).
A Crítica Literária como Ciência, 1912, 3a. ed.
História da Literatura Romântica, 1913, 3a. ed.
História da Literatura Realista, 1914, 3a. ed.
Características da Literatura Portuguesa, 1914, 3a. ed.
Portugal nas Guerras Europeias, 1914.
História da Literatura Clássica, 3 v., 1917-1922, 3a. ed.
I *Estudos de Literatura*, 5 vols., 1915-1922.
Como dirigi a Biblioteca Nacional, 1919.
Cartas de Menéndez y Pelayo a Garcia Peres, 1921 (esgotada).
Epicurismos, 1923 (esgotada).
Tôrre de Babel, 1924 (esgotada).
Sob a cinza do tédio, 1925, 4a. ed.
O Pensamento Político do Exército, 1926 (esgotada).
Notas para um idearium português, 1929.
Estudos de História Americana, 1929.
Motivos de novo estilo, 1929, 2a. ed.
História de um "Vencido da Vida", 1929, 2a. ed.
Crítica do Exílio, 1929 (esgotada).
A Épica Portuguesa no Século XVI, 1930, 5a. ed.
Iniciação Boêmia, 1932 (esgotada).
As duas Espanhas, 1932, 3a. ed.
Menoridade da Inteligência, 1932, 2a. ed.
Interpretações, 1933, 2a. ed.
Depois de Eça de Queiroz..., 1933, 7a. ed.
Pirene, 1935, 2a. ed.
O dever dos Intelectuais, 1935, 4a. ed.
Aristarcos, 1939, 2a. ed.
Últimas Aventuras, 1941 (esgotada).
Antero, 1942 (esgotada).
A Luta pela Expressão, 1944.
Cultura Intervalar, 1945.
Um Coleccionador de Angústias, 1951.
Revista de História, 16 vols., 1912-1928 (Direcção e colaboração).

EM PREPARAÇÃO :

O Mêdo da História (2a. Parte da *Cultura Intervalar*).

FIDELINO DE FIGUEIREDO

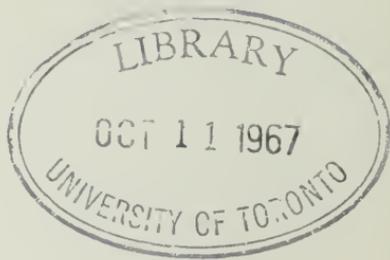
ESTUDOS DE LITERATURA

(Quinta Série: 1947-1950)

Texto ilustrado

SÃO PAULO — BRASIL

1951



LIBRARY

OCT 11 1967

UNIVERSITY OF TORONTO

Este livro é um volume colectício, como outros anteriores: os quatro tomos de Estudos de Literatura, o da Crítica do exílio e o das Últimas aventuras (1). Tem, porém, mais unidade porque o preenche exclusivamente a matéria literária; e toda ela redigida na mesma época, só com uma excepção, a da Viagem através da Espanha literária, publicada em espanhol no ano de 1928 e mantida inédita em português. Mais adiante se explica a razão desta reprodução tardia de um escrito abandonado.

No carácter dessa matéria literária é que não há uniformidade porque o livro encerra coisas de índole erudita, de ensaísmo, de perspectiva memorialista e até de jornalismo, ainda que um jornalismo essencialmente actual em seu tempo e por isso mesmo susceptível de contrair algum interesse fora dêle.

Releve-me o leitor êste aproveitamento de esparsas faúlhas de uma bigorna cansada e faça justiça ao esforço de rectificação e acabamento que elas significaram, — quando os seus temas já tinham sido versados noutros escritos do autor, um autor hoje quase proto-histórico, mais distante que a Primeira Grande Guerra e, portanto, alheio aos prejuízos e aos problemas dela derivados. A vaidade intelectual do

(1) Outros trabalhos parcelares, publicados depois das Últimas aventuras e antes desta 5a. série de Estudos, já foram recolhidos como apêndices na reedição brasileira de velhos volumes, todos em São Paulo, 1946, Livraria Anchieta. A saber: na História da Literatura Clássica, 1.º vol. — Frei Amador Arrais e os seus "Diálogos"; ibidem, 2.º vol. — Diogo de Paiva de Andrade e o seu "Casamento Perfeito"; na História da Literatura Realista — Portuguesismo do romancista (Eça de Queiroz); Eça de Queiroz e Guilherme II da Alemanha; "A Batalha do Caia"; "...um pobre homem da Povoação de Varzim..."; Depois de Eça de Queiroz...; e Historiografia portuguesa do século XX. Os dois últimos apêndices, ali deslocados, foram juntos ao volume respeitante ao século XIX, para atender ao expresso desejo do editor. Regressarão oportunamente à sua vida autónoma.

escritor tem um sentido cronológico oposto ao da comum vaidade física: prefere exhibir os seus últimos retratos, os mais lisongeiros, porque geralmente o envelhecimento se alia à madurez espiritual.

Outros pensarão que a juventude vale mais que a experiência. É essa dúvida que me levantam no ânimo alguns volumes pesadões em que já versara os temas dos escritos recopilados agora. Nunca se juntam em proporções iguais o querer, o poder e o saber. Essa impossibilidade bastaria para atestar a imperfeição dêste mundo.

A gente moça é que não aguarda êsse impossível encontro do querer, do poder e do saber, e afirma corajosamente a sua tendência para a crítica. Será uma forma do seu gôsto invencível pelos estudos teóricos e pela ilusão do absoluto, pois nessa crítica literária juvenil faz-se aferição de idéias e valores gerais, dogmáticamente estabelecidos, e contenta-se o impulso de severidade judicativa contra a geração precedente. Muito tarde se reconhece esta norma elementar: sendo a literatura concentração e expressão de vida, só quem viveu a pode sentir em plenitude e julgar em compreensão.

Lembre-mo-nos todos, os que madrugámos para tais estudos e que um momento crêmos que o mundo começava conosco, lembremo-nos das incompreensões e injustiças que perpetrámos; e seremos indulgentes para as que nos ferirem. É como a dívida para com os pais, que é paga aos filhos.

Suponho que nestas páginas haja alguma repetição de idéias dilectas. Em cada fase da sua carreira os autores têm suas idéias fixas. Os estudos, que formam o presente volume, sendo coetâneos, refletem as manias doutrinárias do seu momento. E não só isso.

Quem não pode ou não sabe fazer vingar duas ou três idéias firmes, e sente isso, desforra-se do destino ou da condição da inteligência humana com repeti-las, como em solilóquio íntimo por um deserto. Confessemos que boa parte das teimosias intelectuais provém da impossibilidade de se assistir à germina-

ção da própria sementeira. Coisa parecida com a dor e a obstinação da paternidade fracassada.

Outra vez me cabe agradecer ao Exmo. Director, Prof. Eurípides Simões de Paula, e ao douto Conselho Técnico-Administrativo desta Faculdade as autorizações necessárias à publicação de mais um tomo da série mantida pela minha cátedra. Seguir-se-ão, por deferência das mesmas autoridades, trabalhos originais do meu eminente colega, Prof. J. Hankiss, da Universidade de Debrecen (Hungria), que fôra convidado a visitar-nos, e do meu devotado colaborador, Dr. Sigismundo Spina.

Tenho esperança de que êste magro feixe de escritos de matéria portugüesa ou filtrada através de um espírito portugüês contribua um pouco para almentar o ambiente de cooperação lusófila desta Faculdade, cujos proveitos bilaterais algumas vêzes encaeci.

São Paulo, Brasil, 19 de janeiro de 1951.

F. F.

ANTERO EM PERSPECTIVA

- SUMÁRIO : I — As “idades de ouro” nas literaturas.
II — Recapitulação do caso Antero.
III — A companhia do Poeta.

I

O meu velho amigo Homero Serís, da Syracuse University, Estados Unidos, esforça-se por demonstrar ou, melhor, por apontar o caminho ou método para a demonstração de que a literatura espanhola teve duas e não uma só “edad de oro” ou “siglo de oro” ou, em linguagem mais comum, “época de esplendor” (V. *Hommage à Ernest Martinenche*).

Esta designação de “idade de ouro” tem seu ressaibo ovidiano, mas não conserva o seu sentido de pristinidade ou de ponto de partida do óptimo para o mau, para o cada vez pior até chegar ao péssimo. O conceito, que está por detrás dela, na velha história literária, é antes o de um ponto de chegada: cada literatura só tem uma época de plenitude, aquela em que através da fiel imitação dos clássicos atingiu a posse da sua individualidade estética. O conteúdo seria novo e nacional, mas a forma seria a recapitulação com mestria da que os gregos, os romanos e os italianos haviam ensinado. De sorte que essa “idade de ouro” era uma fusão de classicismo e nacionalismo; e, portanto, só era possível nos séculos que viviam sob o signo da Antiguidade, enquanto se considerou o desenvolvimento da cultura literária de um povo, segundo uma pirâmide: uma luta ascensional ao ponto áureo e logo um gradual descer, inevitável e sem glória.

Todos os conspectos históricos das literaturas românicas foram delineados dentro deste pressuposto; a todas se atribuiu um “século de ouro”, antes do qual tudo fôra preparação e depois do qual tudo foi declínio.

Com o Romantismo rompeu-se definitivamente o convívio pacífico entre as formas da Antiguidade e a matéria nacional. O conteúdo nacional sobrepôs-se ao formalismo clássico e procurou por seus próprios meios os novos caminhos da expressão. Se agora as literaturas expressavam problemas novos, inquietações e paisagens espirituais novas — tudo que o advento da burguesia ao poder e o triunfo do liberalismo haviam sacado ao primeiro plano — legítimo era que a arte literária prescindisse dos velhos gêneros, nascidos num quadro social para sempre morto e readaptados a um regímen aristocrático ou de casta, que também se cria morto. Assim se desmoronou a velha tabela dos gêneros clássicos e suas regras internas ou sua estrutura formal; assim surgiram gêneros novos, como já haviam surgido durante a Idade Média, que era em certa medida o esquecimento ou a denegação da Antiguidade.

O Romantismo ou, mais fielmente à verdade histórica, a liberdade política e logo a difusão da cultura determinaram em tôdas as línguas um renascimento literário, em que principia a colaboração do povo — do povo criador do folclore e das tradições elaboradas em arte por esse Romantismo, e do povo, massa de leitores, que dava às obras repercussão nova. Digo “em tôdas as línguas”, porque acima das peculiaridades nacionais e das formas episódicas ou anedóticas de cada história particular, de tôdas aquelas idiotices que se ensinam nos manuais escolares patrioteiros, há um movimento geral da história e uma solidariedade espiritual entre os povos. Esta solidariedade é cada vez mais estreita e cada vez mais rápida na sua evidência. Foi outrora confinada aos povos europeus e estende-se hoje a todos os continentes, por obra e graça das comunicações e da aprendizagem das línguas hegemônicas.

Como há uma história universal, que ainda muito errada conseguiu entrar na educação e na mente média dos homens, há também uma literatura universal, que está ainda por construir. Sòmente, a primeira tem de ser transformada em história da cultura econômica e intelectual, e não das rivalidades e guerras, história do que realmente une e eleva os povos, e não do que os separa e embrutece. Sòmente, ainda, para chegar à segunda ou à história literária universal é necessário fundir as literaturas nacionais numa superior unidade, que evidencie a tal solidariedade ou o tal paralelismo e só mencione as contribuições originais e as iniciativas de cada povo.

Estes factos levam-nos ao ensino histórico e literário, que é coisa superior aos exageros dos particularismos nacionalistas, e à acção política dos governos, que mostram a cada hora

esquecer ou fazer que não vêem o sentido unânime ou total da carreira histórica dos povos. Foi-se para sempre a incomunicação, o isolamento e a plena soberania evolutiva das sociedades humanas, de que nos fala a sociologia histórica. Quando os governos pretendem fazer subsistir formas políticas em conflito com a tendência geral, revelam o tal “mêdo da história”, de que já largamente esbocei uma sintomatologia.

A que vem tudo isto? A dizer que o meu amigo Homero Serís tem e não tem razão quando escreve estas linhas anunciadoras da sua tese: “Deseo exponer en este trabajo por primera vez una idea que creo original mia, pues no la he visto apuntada ni discutida hasta ahora por ningún historiador ni crítico de la literatura española. Intentaré demostrar que ha existido una segunda edad de oro en la literatura española”.

Houve efectivamente uma segunda idade de ouro na literatura espanhola, mas houve-a também em tôdas as literaturas européias, porque as causas que determinaram o brilhante renascimento literário espanhol do século XIX se verificaram em tôdas as latitudes da cultura européia. E fora da península ibérica êsse renascimento foi mais poderosamente original, porque era de além fronteiras que brotava a fonte viva das novas energias da criação literária. A Alemanha e a Inglaterra foram, no pré-romantismo, o que fôra a Itália no pré-renascimento quattrocentista. É claro que “pré-romantismo” e “pré-renascimento” não são coisas rigorosamente análogas, porque o pré-romantismo teve sua autonomia estética, foi muito mais que um primeiro período do Romantismo.

Só o olvido destas realidades é que pôde levar o Prof. Serís a surpreender-se de um fenômeno que não é típico de Espanha. Todavia, o autor alude à repetição do facto noutros lugares: “Existen países de literatura tan rica y exuberante, y de tan subidos quilates en determinados períodos de su vida que han merecido con sobrada justicia, se les adjudique por críticos e historiadores, dos edades de oro”. E exemplifica, a seguir, com a Itália de Dante, Petrarca e Boccaccio, e a Itália de Ariosto, Tasso e Machiavelli.

Sem ir mais longe, no país vizinho e irmão do seu, em Portugal, houve também duas épocas de esplendor literário: o século XVI, desde Gil Vicente à morte de Camões ou, mais exactamente, do *Monólogo do Vaqueiro* aos *Lusíadas* — que distância estética !; e o século XIX, desde Garrett à morte de Eça de Queiroz ou, também mais exactamente, desde o poema *Camões à Cidade e as Serras*. E as características dos dois casos

peninsulares são muito semelhantes, sem contudo deixarem de se apartar por cambiantes subtis, que só distingue o profissional destes estudos.

Em Portugal é o século XVI, como em Espanha, a época de uma floração do gosto clássico, mas sem chegar a atingir no imediato, como atinge em Espanha, a plenitude, porque a perda da independência política em 1580 e as influências mórbidas que a seguir se abateram sobre o espírito nacional asfixiaram o regular desenvolvimento ou a normal frutificação dos gêrmenes lançados pela experiência dos descobrimentos geográficos no seio da imaginação nacional. Seria a fusão da matéria real da experiência marítima e ultramarina com os ensinamentos formais ou artísticos da Itália que havia de produzir um classicismo verdadeiramente português, vivo e original, não estresido ou decalcado como foi o de Sá de Miranda. A dominação política espanhola e a amargura da derrocada e do cativo trancaram essa admirável ascensão. Tivemos mais uma promettedora véspera da primeira “idade de ouro” do que a própria “idade de ouro”. A historiografia colonial, as narrativas dos aventureiros e a epopéia camoniana aí ficaram a exemplificar a força e a originalidade da matéria, e a beleza a que se chegaria pela fusão de tais elementos.

O próprio gênio de Camões nos ostenta as duas fases do quinhentismo. Como lírico, adapta a língua portuguesa à expressão de tôdas as subtilezas das análises platônicas e dialécticas do amor, ensinadas aos povos por Petrarca. Tôdas as literaturas tiveram seus importadores de petrarquismo, seus Sás de Miranda iniciadores e seus Camões realizadores. Mas como épico, o poeta excelso é, com tôdas as suas reminiscências formais da Antiguidade, ou com todo o seu destro aproveitamento dos velhos recursos expressivos da epopéia clássica, poderosamente original, porque idealisa novos factos, novos sentimentos, novos valores estéticos, achados pela prévia experiência da sua gente e perfilhados por todo o gênero humano. O que vem depois é uma decadência abissal, ainda que possa ostentar progressos na faculdade de memorar em estilo as coisas grandes que se haviam feito no século XVI. É a era dos Jacintos Freires de Andrada, falsificadores do heroísmo, que punham os nervos de Antero de Quental em alarme: “Foi aquêlê gênero de heroísmo, tão apregoado por J. Freire, que nos arruinou” (*Prosas*, 2.^o vol., pág. 134).

Em Espanha, sendo o processo político da nacionalidade uma ascensão contínua e normal, a arte literária atinge no século XVII, desde Cervantes a Calderón, a maturidade com-

pleta, chegando a ser tão clássica quão espanhola. Análogo fenômeno se dá em França na época de Luiz XVI e na Grã-Bretanha, na época de Isabel Tudor. A Itália, espiritualmente mais madura e vivendo no cenário da civilização romana, antecipara-se e tornou-se o farol guiador das várias renascenças nacionais.

Quando a revolução trouxe o Romantismo, trouxe alentos novos à arte literária: forças criadoras e forças receptivas e ampliadoras. A uma sociedade nova havia de corresponder uma literatura nova. E este fenômeno havia de se dar, mesmo sem o pródromo histórico do Pré-Romantismo. Aqui é que se verifica bem como é falacioso o velho aforismo da lógica dedutiva: *post hoc, ergo propter hoc*. E a aplicação dêle vem principalmente da designação derivada da perspectiva histórica ou da visão retrospectiva, que chamou de Pré-Romantismo à pacífica alteração do gosto literário da Inglaterra e Alemanha do meio do século XVIII, que teria ido ao seu fim, sem nunca dar origem ao Romantismo, e sem ter irradiado para os outros países, se não fôra a explosão revolucionária da França. Esta é que impregnou os gérmenes ingleses e germânicos de paixão social e ardor comunicativo. E essa fecundidade nova do gênio literário deu a segunda idade de ouro, como prefere dizer o Prof. Serís, ou o período de esplendor da literatura burguesa em oposição ao período de esplendor da velha literatura aristocrática. Se uma revolução profunda ocorrer, e a criação literária passar a espíritos de outra proveniência social e se destinar a público de outra composição social, advirá um terceiro século de ouro — que poderá não ter cem anos e poderá também ultrapassá-los. Já Menéndez y Pelayo falou de “nuestros dos siglos de oro”, para lembrar que o primeiro século de ouro, de Homero Serís, contara duzentos anos, a centúria XVI e a XVII.

Temos, pois, em Portugal e Espanha, e em tôda a parte, uma primeira “idade de ouro”. E temos, também, no mundo da língua portuguesa, uma segunda “idade de ouro”, muito semelhante à que o Prof. H. Serís advoga para o seu país.. Desta vez não houve causa perturbadora a truncar a trajectória dos gérmenes espirituais. Em ambos os povos ibéricos o ponto de partida desta segunda idade de ouro, a do século XIX, foi de importação ou de imitação. Os filões animadores de coisa nova, que o arcadismo legava ao morrer, eram muito delgados e pobres. Portanto, mesmo no caso de admitir que tôdas as literaturas tenham tido até hoje duas “idades de ouro”, surge o problema novo e capital de fixar a sua originalidade. Espanha teve realmente, como quer o Prof. Homero Serís, duas idades

de ouro. Mas qual das duas foi a mais original ou mais puramente “áurea”?

É claro que para medir uma originalidade literária ou qualquer grau de beleza ou verdade em arte, é necessário um critério. Assim chegamos a um problema capital da ciência da literatura: o do critério ou sinal ou metro da beleza. Já fiz esforços por identificar a beleza com a verdade e articular este problema à criteriologia filosófica (V. *Aristarcos* e *A luta pela expressão*).

Aqui, porém, a urgente discussão desse problema não seria tão aguda como noutros casos, porque não há grande dificuldade em distinguir a inspiração literária de primeira mão e a de segunda mão, ou entre a elaboração artística nascida no próprio horizonte pátrio, da experiência própria e da tradição própria, e a sugerida por influências exóticas. A mesma crítica de fontes e os dados da literatura comparada proporcionam para este caso materiais decisivos.

O problema poderia também revestir outra forma: dentro do quadro geral de uma reconhecida imitação, pode-se chegar à verdadeira originalidade nacional? Será a respeito dos tempos modernos um problema bastante análogo ao da apreciação global do classicismo, que foi a princípio, todo êle, pura imitação, deliberada imitação erguida a sistema estético, e que pela via dessa imitação chegou à originalidade ou ao esplendor da tal primeira “idade de ouro”.

Vê-se que não é possível prescindir de idéias guiadoras, quando se discute qualquer problema ou fenômeno literário, desde que se não considere este como simples exercício da habilidade ou da indústria da emoção por meio da palavra, daquela indústria que pretendem ensinar os livrinhos enganosos de Albalat, Faguet e alguns portugueses. O que é impossível é resolver o problema, pôsto pelo professor Homero Serís, segundo o método da comparação dos juízos emitidos pelos críticos e historiadores acerca de cada autor primacial das duas “idades de ouro”. É comparar imagens de coisas, imagens refractas, umas com as outras, e não as próprias coisas que se quer compreender. Um exemplo referente a Cervantes e Galdós:

“De la misma manera podríamos comparar, si dispusiésemos de espacio, a Larra con Quevedo, los dos mayores ingenios satíricos de España; a Castelar con Fray Luíz de Granada; los dos más eloquentes oradores españoles; a Lafuente con Mariana, ambos ingen-

tes historiadores; a Leopoldo Alas acaso con Baltasar Gracián, como críticos y moralistas, y a Pérez Galdós con Cervantes, los más poderosos novelistas de toda la literatura española.

Me detendré, no obstante, a citar, por no ser mias, las siguientes palabras de Pérez de Ayala acerca de estos dos titanes de la novela española: "Las similitudes y correspondencias entre Cervantes y Galdós son tantas y tan manifiestas que casi huelga señalarlas. Cervantes creó el género novelesco, este modo literario característico de la Edad Moderna; Galdós lo ha llevado al término más cumplido de perfección y madurez..." "Más que uno de tantos frutos de la historia de España en el siglo XVI, la obra cervantina es propiamente la España toda de aquella edad, como la obra galdosiana es toda la España del siglo XIX. Una y otra amasadas con un fermento espiritual imperecedero... Esta España en que ahora vivimos será inmortal gracias a Galdós. Están, pués, Cervantes y Galdós como dos altas montañas, fronteras y mellizas, separadas por un hueco de tres siglos".

"Y Onís escribe: "Galdós, como Cervantes, a quién más que a nadie se parece, oscila a través de toda su obra literaria entre el idealismo y el realismo que formaban ambos parte de su naturaleza." "Todas las cualidades de su genio: su capacidad amplísima de observación, y reproducción de la vida real y su ilimitada comprensión y simpatía humanas". "La profundidad misma del espíritu de Galdós... le hizo descubrir las raíces más profundas y los temas más vitales de su siglo". Es "el escritor más grande que España ha producido después de su siglo de oro". "Su figura... se nos aparece ya en esa lejanía serena y siempre presente de los grandes clásicos.

A Unamuno también se le saltan a los puntos de la pluma los dos nombres juntos de "Cervantes y Galdós." (Pag. 209).

O método para chegar a uma conclusão de provável segurança acêrca da existência ou não existência de dois "séculos de ouro" na literatura espanhola não pode ser êste: uma comparação de panegíricos e uma arrumação simétrica de dois pa-

noramas históricos. A evolução da arte literária não é a construção gradual de dois campos santos, ornados de estátuas imponentes e rivais na altura; é o incessante desempenho de uma função útil, de uma utilidade transcendente, como a da filosofia, como a da religião, como a de toda a arte superior. Não se pode prescindir deste carácter funcional da literatura: expressar para cada época ou cada vaga de cultura ou para cada geração o esforço de compreensão do homem pela via intuitiva confessado em ficções. E esse esforço foi o mais eficiente da sensibilidade humana até aos modernos progressos da música, até Beethoven. Hoje continua a dizer as ansiedades do homem para fugir de si mesmo, para emendar a vida e para a expressar numa ficção corregedora ou interpretadora, mas sempre com essa limitação do arranjo lógico-gramatical das palavras e da ficção imitativa ou composta de elementos verídicos. Quem tem observado bem a vida neste meio século vigésimo dirá se não é uma função útil essa da literatura, a querer entender o absurdo e a corrigir o inevitável...

Não houve uma só “idade de ouro” nas literaturas, nem ficaremos nas duas, a do triunfo do classicismo e a do triunfo do romantismo; teremos tantas “idades de ouro” quantas as renovações espirituais ou quantas as fases bem caracterizadas da experiência humana. Só é para temer, pelo que a história nos ensina, que a entrada numa época nova de difusão da cultura média e do bem-estar adelgace as fontes de descontentamento e dôr, de injustiça protestadora e de anseio metafísico, que são fontes da criação literária, e que entremos num longo e cómodo gozo da arte acumulada e administrada em patrimônio. A arte é, essencialmente, determinada pela dôr de viver, pela humilhação da existência, por este drama sem mais desfecho que a morte, o drama de não sabermos quem somos nem a que vivemos, e de não nos conformarmos e de gritarmos a nossa dôr sem remédio e de inventarmos para ela elixires de sonho.

É essa função útil que vai alterando as perspectivas literárias através dos tempos. Cada geração pede sua coisa à arte literária, e encontra-a ou não a encontra, e estima-a ou desestima-a, segundo o que dela extrai. Isto é a tal colaboração recreadora do público leitor, de que tenho falado em vários lugares e que me parece que foi pela primeira vez posta em relevo ou sistematizada pelo crítico húngaro Johan Hankiss. Repito-me? Todos os autores que falam a públicos surdos se repetem. É uma história velha.

II

Dentro do quadro destas idéias gerais se situa o caso literário Antero de Quental, poeta-filósofo e poeta-suicida. É um nome do primeiro plano da “segunda idade de ouro”, como diria Homero Seris, que para justificar esta posição que lhe conferira, confrontaria os elogios dos historiadores a um Camões e a êle Antero. O pior era que poderia surgir outro crítico e deslocar o segundo têrmo da comparação de Antero para Guerra Junqueiro ou para Garrett ou para Gomes Leal, segundo as suas predilecções e a sua habilidade para ajustar as citações.

Realmente o gênio da expressão verbal de Antero, do Antero das poesias “lúgubres” e dos sonetos dos últimos cíclos, faz pensar em Camões, fixador da língua portugueza como instrumento desta autolatría, com que nos enganamos há séculos, mas o sentido desse gênio expressivo é completamente diverso. Antero de Quental está bem identificado com as correntes gerais da sensibilidade e do pensamento, mas estas nos seus versos e nas suas páginas filosóficas carecem de originalidade, são importadas e hábilmente assimiladas, como foram no século do Renascimento o petrarquismo e o platonismo estético, mesmo por poetas da altura de um Garcilaso de la Vega, de um Camões, de um Ronsard. O que em Antero tem originalidade é essa importação para as fronteiras provincianas da língua portugueza, nos tempos quietos do senhor D. Luís, a tocar violino pelos salões da Ajuda e a soletrar Shakespeare, é essa importação de tanta coisa nova e o muito que sofreu com elas e por via delas, e é aquela amargura que o levou com recta lógica ao suicídio e também aquela suspensão de optimismo intelectual, que o deixa num momento de auto-sugestão compor um testamento filosófico de amor jubiloso a todo o universo, até a essa própria vida pequenina que se apressa a abandonar. Faz pensar em Beethoven, nos seus últimos dias, precisamente os mais amargos pela miséria e pelo abandono, a compor na sua surdez trágica aquela maravilhosa nona sinfonia, de louvor triunfal à alegria.

Este é o caso Antero de Quental, a sua reacção ante a vida, como ela era no fim do século XIX, quando os espíritos dotados de intuição adivinhadora já sentiam o fim do mundo nascido em 1789, a derrocada dos seus ideais ante a constituição dos interesses d'ele. Disto a obra poética de Antero é verbo eloquente, mas em tudo conforme a certa direcção literária da época. Esta direcção literária é a tendência filosófica, bem anunciada nos últimos livros das *Contemplations* de Victor Hugo, e con-

tinuada com forte conteúdo emocional ou vital por um Alfred Vigny, por Louise Ackermann, por Sully-Prudhomme, que esteve quase a fazer monopólio dessa tendência por ter mais parnasianismo do que filosofismo, e, fora da mesma França, por Fitzgerald, James Thomson, Arturo Graf, Campoamor, o das “humoradas” e das “doloras”, e Francis Thompson, por ventura o mais sincero de todos êles, porque expressava sofrimentos reais. Os historiadores da literatura já fazem menção dessa tendência finissecular e pensabunda da poesia. A ela se articula Antero ou o caso Antero.

Resume-se rápidamente êste caso literário, há muito cerrado, até nas repercussões sôbre as gerações imediatas. O que o fecha não é a extinção da sua beleza e da sua originalidade a dentro das nossas fronteiras; o que o fecha é a carreira da história. Veio a Segunda Grande Guerra e precipitou-se aquêlê tergivervante e longo processo transformador do mundo que Antero cria na agonia. Os problemas tornaram-se colectivos ou de massas, objectos de grandes planificações e já não temas de lamentações líricas pessoais. A acção foi o desfôgo do descontentamento e não a contemplação lírica e o pessimismo literário. Como os franceses de Versailles descobriram a perspectiva na urbanização, os homens que dirigiram a Segunda Grande Guerra e os anelos reformadores que sucederam a esta, descobriram a planificação. Tudo se concebe em grandes conjuntos: Terra e Humanidade são agora designações repassadas de sentido real. A poesia filosófica do fim do século passado, impregnada de solidariedade humana, não deixa de estar dominada pelo subjectivismo mais singular e pelo horizonte mais restritamente local. Cada poeta podia sentir a dôr da sua roda e da sua terra, concentrava-a e apurava-a, como Job, que transcendentalizou em filosofia da revolta contra Deus a morte dos seus rebanhos e a sua pobreza pessoal. Agora passámos uma demarcação histórica. Estamos do lado de cá; e êstes nobres poetas ficaram do lado de lá, como precursores ou guias que já guiaram e iluminaram o caminho que se acaba de percorrer ou se está a percorrer confiadamente.

Perguntará agora o leitor: significa esta visão perspectiva uma rectificação e um ratinhar nos méritos apontados e celebrados nas conferências do centenário (V. *Antero*, São Paulo, 1942, 224 págs.)? De modo nenhum. É que se não escreve de valores portugueses para portugueses, da mesma forma por que se escreve para um público estranho; e não se desenha uma perspectiva total, que procura abarcar as últimas sombras e tôdas as deformações da visão maciça, da mesma maneira por que se celebra um centenário gratulatório e panegírico. O es-

sencial é que o núcleo de factos daquela emoção seja verdadeiro e que as delimitações desta perspectiva sejam também historicamente verdadeiras. Aqui “històricamente” significa: delimitações produzidas pela colaboração do meio, pelas comoções do ambiente que recebeu a obra, isto, é, pela vária fortuna desta.

Fácilmente se recapitula êste caso Antero de Quental. Durou 49 anos sòmente, entre 1842, o nascimento em Ponta Delgada na Ilha de S. Miguel, e 1891, o seu suicídio na mesma cidade, suicídio que arripia os que sabem da determinação, com que foi planejado e executado.

Dêsses 49 anos são de adulta vida espiritual os que me-deiam entre 1865, a muito falada polémica do *Bom senso e bom gosto*, e a morte. Tudo que está antes dêsses 26 anos ou dêsse quarto de século mal aproveitado, é consumido pela educação familiar, pelos estudos primários, na própria terra, pela passagem por um colégio de pretensões clássicas, dirigido por Antônio Feliciano de Castilho, contra cuja influência literária êle havia de erguer o estandarte da revolta, e pela boemia coimbrã, com suas rebeldias. Essa educação na ilha, assim a familiar como a escolar, é tradicional e católica, de acôrdo com o ambiente caseiro e a pequenez da vida insular. Era o mesmo estilo de vida que havia sido ministrado a Garrett pelos tios. O que no tempo do poeta das *Fôlhas Caídas* era arcadismo, chamava-se agora romantismo na artificialização castilhiana, que tinha muito de sobrevivências clássicas e outro tanto de artificialização formal ou estilística do romantismo inevitável. Bem analisado, o romantismo formal de Castilho é ainda pré-romantismo fora de horas, com sua fidelidade aos clássicos aliada ao ossianismo que passara nos idílios pastorais de Gessner.

Foi durante êsses anos de formação na ilha que se lhe revelou a inspiração poética, em momento de contacto com o povo em festa. É popular a primeira forma da sua poesia; e popular será a essência do seu primeiro livro, *Primaveras românticas*, todo concebido nos anos de boêmia coimbrã, sob a influência dessa boêmia e do mestre de todos os boêmios do tempo, João de Deus. Mais tarde êsse popularismo há-de cristalizar numa pequena obra prima, a *Serenata*, mandada a Stork, poema fidelíssimo à ingenuidade contemplativa da poesia naturalista. Seria edificante comparar êsse espontâneo popularismo de Antero na *Serenata* com o popularismo altamente cultivado e adivinhador de coisas novas, da *Canção Perdida* de Guerra Junqueiro, outra obra prima riquíssima de conteúdo emotivo, na variedade dos seus planos.

Passando ao Continente, para fazer o seu direito, entra verdadeiramente na vida européia, com as suas preocupações intelectuais e políticas — da qual os Açôres, viveiro de gente forte, distavam muito e muito. O papel dos Açôres na vida histórica portuguesa — produzir homens fortes, para os quais o arquipélago não pode oferecer cenário e ambiente animador, e lançá-los à conquista do Continente — faz pensar naquela fórmula de Ganivet ao classificar os caracteres geográficos da política européia, um dos quais seria o insular ou agressivo ou de bólide sôbre a terra firme, exemplificado genialmente em Napoleão. Também Antero foi um aerólito que nos caiu em cima, para nos agredir e conquistar, como bom ilhéu, animado da força propulsora dêsse espírito insular, que só é vivedouro fora do seu horizonte.

E fêz o seu direito, um pouco às três pancadas, em luta com aquela universidade sombria, com seu fôro e seu cárcere, sua “cabra”, seus lentes impertigados. Portugal tinha então uma organização escolar ainda mais limitada e arcaica. Durante séculos manteve o privilégio do ensino do direito e dos graus universitários a Coimbra. A universidade jesuítica de Évora servia a Contra-Reforma ainda mais ortodoxamente; e o Colégio da Costa, de Guimarães, não passou de um esbôço. Só o governo provisório da República desanquilosou a nossa organização universitária, criando alguns institutos novos, quebrando esse privilégio coimbrão do direito e organizando centros autônomos de investigação científica. Foi, com tudo isso, uma cirurgia reformadora muito tímida. O que era o direito de Coimbra passou a ser o direito de Lisboa: alfobre de pessoal político.

Quando Antero de Quental entrou em Coimbra, era para Coimbra e para êsse direito exclusivamente coimbrão que se dirigiam os jovens com algumas inquietações intelectuais e muitas ambições políticas. Ali faziam um turbulento curso, com muita boêmia e muitas guitarradas, daquelas que inspiraram as trovas das *Primaveras românticas*, e alternativas de rebeldia e conformidade. Rebeldia contra a disciplina meio medieval da universidade, com seus processos de memorização, suas “sebentas” ou apostilas e seu expositor único, sua pedagogia oratória; conformidade com tudo isso, como introdução à vida política do liberalismo, tornado já então a farsa da rotação dos partidos. Quando se saía da escola, ia-se enfileirar à porta do chefe do partido regenerador ou do progressista, levando como credenciais as informações do curso, de aproveitamento e comportamento — se havia mais ambição que a vida anônima das vilórias.

Não havia ainda ensino filosófico e literário, mas os estudantes de mais vivacidade intelectual supriam essa lacuna pelo espontâneo método do ensino mútuo; liam livremente e discutiam ardidamente. Um professor heterodoxo, Bernardino Machado, que foi chefe de governo e do Estado, reconheceu um dia, públicamente, a eficiência dessa iniciativa dos estudantes, ao preencherem com os impulsos da sua tumultuosa curiosidade mental a grave falta da sua escola. E muito havia então de novo, para se ler e para se discutir, com paixão.

Era o momento em que se condensava em filosofia todo o esforço renovador das ciências da natureza e do espírito. Esta renovação fôra executada, tôda ela, para além dos Pireneus. O mundo ibérico acordara politicamente, sob a pressão das botas de Bonaparte e seus soldados, mas pouco fizera para acompanhar a modernização política de uma renovação também da cultura científica: sentiu-se bem no seu papel de tributário da inteligência francesa, alemã e inglesa. Passar além da França e da sua vulgarização das idéias alheias já era uma proeza. E Antero ensaiou-a com a aprendizagem do seu alemão. No século XVIII era proibida a leitura das obras dessa ciência nova; no século XIX, o liberalismo deixou-as circular e serem lidas, mas não organizou a cooperação dos povos ibéricos no trabalho criador dessa ciência nova. A importação continuou, salvas as honrosas excepções de sempre, a ser a fonte principal da alimentação dos espíritos; as idéias vinham de fora, como o trigo. Eram importadas livremente, mas deixadas ao abandono, crendo os governos que o abandono as tornaria inócuas. Ainda não se restabelecera o velho medo das idéias. A intervenção policial do ministro Ávila, suprimindo as conferências democráticas do Casino Lisbonense, foi coisa excepcional e fêz seu escândalo.

Antero seguiu, no seu estágio coimbrão, o caminho da rebeldia. Tal rebeldia começou por ser interna ao próprio espírito, porque foi o repúdio de tudo que lhe ensinaram na família e na ilha, exceptuando por ventura o bom francês aprendido no Colégio de Castilho, que lhe servia agora para ler bons livros. Depois, passou a ser defesa ou impermeabilidade contra o ensino da escola coimbrã, na medida em que tal impermeabilidade era harmonizável com a necessidade de fazer um curso, sacando a carta de bacharel, que dava acesso ao primeiro plano da vida. Alguma coisa havia de passar o revestimento defensivo. Mas na rebeldia da mente livre, quando ela se expandia na boêmia e nas discussões dos actos públicos da escola, que então tinha vasta jurisdição para além do limiar das aulas, é que não houve limite. E Antero experimentou as humilhações do fôro e do cárcere académicos.

Foi, assim, a voz mais vibrante e de maior poder de proslitismo dessa livre discussão e dessa inconformidade que sempre caracterizam as gerações escolares, no seu sector mais ardente, nas suas relações com as formas de ensino e as concepções de vida, que se lhe ministram, durante as prêgações das aulas, quando os prêgadores estão em desacôrdo com o seu tempo.

Isso é coisa sabida de quem lê com algum sentido crítico a história da cultura e da educação. A história da cultura diz-nos que tôdas as vagas renovadoras são, além do esforço criador de geniais intérpretes, também a adesão das massas juvenis ao novo gôsto ou ao novo sentimento da vida. E a história da educação ensina-nos que a verdadeira função da organização escolar do Estado é, pelo contrário, conservar o estilo político e cultural que o Estado representa em dado momento da sua existência, feita de luta, como a dos indivíduos; e não é, de modo nenhum, forjar armas para o seu suicídio, fazendo inimigos das suas idéias e dos seus interêsses centrais. É por isso, já o tenho lembrado em outros lugares, que todos os movimentos importantes de reforma da educação seguiram e não precederam o triunfo das grandes revoluções político-sociais; e por isso também que os Estados se empenham na fiscalização doutrinral do seu ensino. Fiscalização muito legítima, porque a educação oficial é uma fôrça centripeta do Estado, um aparelhamento de defesa ou coesão espiritual, que pode exagerar mais ou menos a sua vigilância, mas que jamais a abandona, sem entrar no caminho do suicídio lento. Quando se fala de liberdade de cátedra, deve-se entender por essa expressão a prerrogativa que tem o professor de livremente escolher os seus métodos pedagógicos e a sua orientação ciêntífica, mas nunca o direito de militar, a dentro da orgânica escolar, inconformidade contra os fundamentos da estrutura do Estado. Quando isso foi permitido, entre nós, nas vésperas da república, abriu-se a porta aos assaltantes da cidadela; e esta em breve caiu às mãos dêles.

Mas, como êsse centripetismo, immobilizando-se e enquistando-se, havia de ser também morte, só mais miseranda, porque nada deixara criar para sucessão ao velho pessoal do Estado, que a educação fornece, a próvida natureza, que ao pé do mal põe o remédio a negacear à inteligência indagadora do homem, deixou na máquina da educação uma janela aberta para o exterior, para todos os ventos de renovação: o espírito da juventude. É ela a salvadora fôrça centrífuga das universidades, dos Estados e dos povos inteiros, se não querem cair na sonolência bizantina ou na catalepsia da velha China.

Não há coacção escolar, de professôres, regulamentos, de tratados *ad hoc* redigidos, que impeça a receptividade fresca e ávida da gente moça de se entediar com o que lhes não fala ao coração, porque não responde às suas interrogações sôbre a vida misteriosa e prometedora; nada a pode impedir de procurar e receber com entusiasmo o que é nuncio de outro sabor, outro aroma, outro bálsamo reanimador. Há uma espontânea simpatia electiva ou uma identificação enigmática entre a juventude e a fonte inestancável da vida. São os ventos da história que lhe trazem os polenes fecundadores, como as primeiras auras primaverais trazem as andorinhas. Às vêzes, é uma canção popular que grita a boa nova, porque a música tem mais espírito universal e adivinhador que a linguagem articulada.

Quem quiser ser um verdadeiro homem de Estado, atento a descortinar o absoluto em lugar de se deixar seduzir por efêmeros fagueiros, deverá debruçar-se para o mar profundo da alma juvenil e sondá-la com recta consciência, como numa prospecção geológica — porque do que lê, do que sente e do que nos canta a juventude é que pode extrair alguma profecia sôbre os tempos imediatos. Também o professor, que não seja um simples burocrata da instrução, tem de recolher as confissões e os anelos indefinidos que nos corações juvenis acordam as suas idéias e tudo mais que nêle adivinham êsses corações (V. "*Juventud, divino tesoro...*", in *Um Coleccionador de Anústias*, São Paulo, 1951).

Tôda a história das relações da educação com o Estado confirma êstes dizeres sôbre a sua função conservadora; tôda a história da cultura popularizada em gôsto político e artístico igualmente confirma esta contradição activa entre a juventude e a organização escolar que pretende senhoreá-la e imobilizá-la. Estou empregando uma espécie de gíria pessoal, porque recorde ou recapitulo algumas idéias muito caras, que pertencem a um sistema interpretativo das coisas que decorrem à volta de nós, neste pequeno mundo. Tal sistema é, na sua modéstia, muito coerente e tem sido sancionado pelos sucessos gerais; bem merece, por isso, a minha fidelidade.

Antero foi o expoente dessa juventude viva, que em 1862 iniciou a sua evasão das sombras da universidade coimbrã, para se aquecer ao sol das novas idéias e se entregar à embriaguez da liberdade. Exagerava o negrume daquelas sombras. Mas sempre os movimentos passionais valem pela oportunidade histórica e não pela justeza da sua crítica... A sua rebelião atingiu tudo que ele trazia no espírito, nas sedimentações da sua educação familiar e colegial. Teve formas bárbaras e pi-

torescas, a Sociedade do Raio e a intimação a Deus para que o fulminasse num quarto de hora, “no caso de existir”. Era o anarquismo romântico, a entrar-lhe de roldão na alma. Esse episódio será mesmo uma reminiscência de Musset e da sua *Confession d'un enfant du siècle*, transposta dramaticamente do livro para o palco do ardor juvenil. Era a fase negativa.

A fase positiva abriu-a a revelação da filosofia de Hegel. As *Odes Modernas* são hegelianismo posto em poesia ou, melhor, são ensaios de poetização das conseqüências emotivas daquele complicado sistema, quando reduzido a filosofia da história e da vida social. Hegel fôra um deus do romantismo alemão. O seu domínio rivalizara com o de Goethe na poesia e o de Beethoven na música. Foi o último grande architector de pensamento puramente especulativo, pela totalidade da sua visão, pelas audácias do seu método dialéctico e pela decidida opposição ao que chamava, não sem uma pontinha de desdém, “filosofia da reflexão” ou kantismo. Com o andar dos tempos, ainda em vida de Antero, voltou-se ao criticismo de Kant e houve uns momentos de timidez na especulação, timidez que fêz nascer as filosofias de condensação ou síntese, o positivismo e o evolucionismo. Depois veio a especulação sem preocupações de sistema, como método ou atitude espiritual que se exerce sôbre uma direcção restrita ou predilecta. E agora, com a separação de muitos ramos da filosofia para se constituírem em ciências filosóficas e sociais autônomas e com a reforma da física, não há mais especulação cosmológica, à maneira de Hegel. E a *Fenomenologia do Espírito*, suprema suma da inteligência nos decênios românticos, já foi apontada pelo historiador da filosofia Caird como “o monumento da estupidez germânica”!

Antero deslumbrou-se com aquela mole de tricotomias e aquela identificação entre o espírito e o ser absoluto ou a idéia, e com aquela perpétua luta de contrastes à procura de uma síntese conciliadora, para logo recomeçar a dissociação em novos contrastes; e de depressa enfileirou na chamada esquerda hegeliana, isto é, entre os discípulos que extraíam do processo metafísico do pensador de Stuttgart conclusões sociais de carácter reformador e revolucionário. E dessa adesão filosófica e política nasceram as *Odes Modernas* e a organização do núcleo português da I Associação Internacional de Trabalhadores. Quis mesmo tornar-se um “trabalhador”, para que tivesse autoridade na defesa das reivindicações dos trabalhadores. Foi a tentativa da profissão tipográfica em Lisboa e em Paris. Tudo isto é sabido. Desenho uma perspectiva e não conto uma biografia.

Não foi o carácter explosivo da doutrina das *Odes Modernas* que chocou o pequeno público dos leitores. Essa doutrina

carecia de emoção poética e de clareza expositiva, daquela divina evidência da arte; foi essa sua obscuridade, a dureza dos seus versos e a ausência das coisas que o Romantismo destinava preferentemente à linguagem poética: a história heróica e os sentimentalismos amorosos. Isso é que foi a falta “de bom senso e bom gosto”, que o velho Castilho censurou nas *Odes Modernas* e na *Visão dos Tempos*, de Teófilo Braga, onde havia muita história, mas também muita simbologia filosófica fora do alcance dos românticos. A dinamite dessa poesia passou despercebida, o que é quase tão difícil de compreender como a dedução do claro socialismo de entre as brumas dialécticas de Hegel.

Antero saiu a campo e, concentrando as suas forças e sujeitando-as ao comando de um programa de acção, organizou, anos depois, as conferências democráticas do Casino Lisbonense, que António José de Ávila, o homem do *cache-nez*, mandou suspender discricionariamente — discricionariamente, porque o fóro académico não se estendia até Lisboa, às suas tribunas privadas. Na conferência inicial expôs o poeta uma filosofia condensada da história dos povos ibéricos, assim fornecendo à velha obsessão peninsular da decadência uma contribuição de valor, que os historiadores espanhóis da filosofia da decadência não deixam de mencionar com relêvo.

A explicação das nossas misérias pela três causas apontadas por Antero — catolicismo de Trento, absolutismo monárquico e expansão ultramarina com sua errada economia — foi ampliada por Oliveira Martins na sua *História da Civilização Ibérica* e transposta em poesia por Guerra Junqueiro na *Pátria*. Foi, pois, o poeta quem proporcionou o núcleo fundamental da filosofia histórica da propaganda republicana. Só se lhe deve aliar o positivismo de Teófilo Braga, aravia simplista, que vinha completar o luxo de uma doutrina partidária. Contra essa doutrina reagiu o historicismo nacionalista, que os desmandos da república suscitaram.

A suspensão governativa das conferências organizadas por Antero fêz com violência o que o próprio poeta acabaria por fazer em obediência á sua doença da vontade. Era um dispéptico nervoso e um abúlico intermitente. As coisas tôdas que empreendeu, deixou-as no princípio ou no meio. As edições dos seus versos e das suas brochuras foram quase sempre devidas a iniciativas de amigos, sem exceptuar a sua obra principal, *Os Sonetos Completos*. Nessa alternativa de impulsos volitivos e de longos colapsos da determinação passou o tempo que vai da saída da universidade à saída da existência. Viagens ao estrangeiro, pelo Continente e à ilha, fazer e desfazer de cenáculos, que eram a sobrevivência da boémia intelectual de

Coimbra, do tal ensino filosófico e literário em forma difusa, folhetos sôbre temas de actualidade e a idealização poética das suas mais íntimas emoções e das suas mais meditadas leituras naquele rosário de maravilhosos sonetos, secretários fiéis da sua sensibilidade como as canções camonianas, cepticismo sôbre a pátria e os seus políticos, isso tudo enche os anos incertos e doloridos que vão até à morte. E foi essa incerteza e foi essa dôr da imaginação hipercrítica que lentamente abriram o caminho da morte como única saída de um sofrimento inútil. De vez em quando, como o Sá de Miranda das cartas em quintilhas e o Herculano dos *Opúsculos*, disparava uma brochurinha sôbre candente assunto de actualidade. Ele mesmo o disse a Oliveira Martins: "... boto folheto. É fado meu êste dos folhetos."

Um dia alguém teve a fantasia de fazer do poeta um professor no Liceu do Pôrto. Era o mais a que podia aspirar um poeta da altura de Antero, no fim do século XIX, ou o mais que se lhe podia oferecer, depois das suas irreverências demolidoras — que a mim parecem antes sòlidamente reconstrutivas ainda que num estilo de extrema simplicidade. Tem então uma reacção de grande ensinamento ético: prontifica-se a ensinar qualquer disciplina do círculo dos seus estudos, "com excepção da filosofia, pois é claro que quem tem, como eu, idéias tão pessoais sôbre o assunto e tão diversas das recebidas não se pode sujeitar a ensinar filosofia oficial". Nestas breves palavras há muita coisa implícita: a função formadora do ensino médio com sua "filosofia oficial"; o carácter dêsse ensino como organização difusora de medianias consagradas, já fora da discussão pessoal ou opiniosa, isto é, de coisas tidas já como definitivas ou ortodoxas; e o escrúpulo de sujeitar as próprias idéias à inevitável desfiguração do ensino médio.

Mas as suas perplexidades ante a vida, a carência de um objectivo de acção útil, o delírio do isolamento meditabundo haviam de conduzir a coisas grandes uma alma tão grande pela universal simpatia e pela agudeza do sentido crítico. Levam à morte, lógicamente, porque a morte era a libertação, sem o remorso de escurecer e ensangüentar a própria memória em corações que tivessem nascido do seu, mas levam também a realizações superiormente belas: o esbôço da sua filosofia optimista, um panfilismo generoso que tudo abarcava com expectativas de bem, identificando hegelianamente o processo da evolução universal como um obscuro caminho para a santidade, e, sôbre tôdas, a sua autobiografia mental e emotiva no rosário dos *Sonetos Completos*.

Os artigos sôbre as *Tendências Gerais da filosofia na segunda metade do século XIX* valem principalmente como do-

cumentos de um grande coração que transcendentalizava a própria dôr em filosofia da reconciliação com a vida hostile; são o momento sintético da longa luta entre a sua tese prefixada e a anti-tese da realidade impiedosa. O seu conteúdo ideal carece de originalidade. O que sobreleva é o esforço de querer amar uma vida detestável e formular um rumo universal para tôda esta máquina cega e para o seu pobre coração sofredor. Nisso êle é uma alma irmã daquele Beethoven aqui-santo da nona sinfonia e dos últimos quartetos.

Mas temos de guardar as proporções: o caso literário e pessoal Antero de Quental só tem significação local; e o caso musical e pessoal de Beethoven é humano e mais que humano, porque o gênio de Bonn superou, através da sua surdez e da sua miséria, a própria condição humana. Quem mergulha na sua música, mete a cabeça por entre as nuvens e chega a tocar a fonte da vida universal, a entrever êsse poder misterioso e negaceador e inominado, aquêle Deus que faz reboar pelos espaços a sua voz em certa frase da *Tocata e Fuga* de J. S. Bach.

O conteúdo de idéias das *Tendências*, de Antero, de fora lhe veio; elas são mais uma transposição emotiva de idéias recolhidas da atmosfera do tempo, uma espécie de ensaio precursor desta moderna literatura de sondagem e prospecção da crise contemporânea. E os *Sonetos Completos* sendo, como são as *Tendências*, uma feliz adaptação do idioma português ao pensamento abstracto e á emoção puramente intelectual, são a expressão poética do espírito do tempo, como o Camões dos sonetos recolheu do ar as subtilidades do petrarquismo para as dizer em nova linguagem portuguêsã e para se servir delas como instrumentos dos seus impulsos de comunicação. A sinceridade sobreposta à imitação é em Camões factor de renovamento estético. Tudo que os seus sonetos dizem está em Petrarca, mas continua a ser, na feliz transposição para a língua portuguêsã e no remoçamento temático recebido da alma de Camões e das suas experiências, motivo de grande beleza e de grande confôrto espiritual. Ha séculos que lemos aquilo tudo, que sabemos estava já em Petrarca, seu inventor ou achador, mas amamos o poeta português dos sonetos e das canções com culto rival do que damos ao gênio criador ou condensador dos nossos valores épicos.

Assim em Antero. Tudo aquilo é filosofia concebida noutros idiomas e através de experiências sofridas fora do país lusitano, mas a sensibilidade receptivíssima do poeta, ao recolher aquella decepção das promessas da ciência e das sínteses filosóficas, e ao dizê-las pela primeira vez no nosso idioma, o relevo com que soube engastar na velha forma poética do soneto a dôr de não crer e a avidez de crer, a sêde das idéias e a

insatisfação que elas deixam na alma, atribuíram matizes portugueses a êsse filosofismo poético do fim do século. A própria instabilidade, aquela correria através de sistemas e posições filosóficas, catolicismo, hegelianismo, budismo, Hartmann e sincretismo optimista — acentua o portuguesismo da sua vida e da sua obra. Ou por falta de uma sólida tradição filosófica ou por vingança do tomismo ortodoxo, que a ninguém deixa habitar em paz a sua antiga casa, ou pelo inevitável estrangeirismo importado das varias posições filosóficas dos portugueses, a mente nacional, quando se aventura por essas azinhagas, propende para a volubilidade e para o cepticismo. Não se improvisa uma cultura filosófica. E Antero, com seus olhos azuis e tudo mais que fêz inventar nortismos étnicos, era fortemente português. O cunho lírico da sua expressão poética e até a sua fidelidade ao povo anônimo o relembram, sem falar no freqüente recurso ao sôco *ultima ratio*, nem no anarquismo que o fêz detestar todos os governos reais e ideais. Ainda em meio do seu nebuloso germanismo — cuja espessura ou cuja solidez se exagerou muito — não se dedignava de voltar à massa popular e de compor a deliciosa *Serenata*, tão portuguesa pelo sentimento da noite profunda com seu mistério e seus símbolos da humana ignorância.

Feitas estas coisas — reabilitar os direitos e os serviços da rebeldia ou da fôrça centrífuga da história, representada pela juventude; ministrar a base de uma filosofia da história portuguesa, exemplificar as ansiedades cívicas de uma consciência e de uma geração; trazer as inquietações do pensamento para a poesia; fixar um marco precursor na introdução do socialismo em Portugal; juntar o mais ambicioso vôo do pensamento ao amor dos humildes, e também das crianças, com a sua demonstração de literatura infantil; e contar pelas contas do rosário dos *Sonetos Completos* o que foi o drama da sua vida de inteligência e de coração — depois de fazer tudo isto ou êste pouco, apagou-se, porque já não havia função para a sua existência e porque a ninguém legava dôr, a ninguém que pudesse com direito de sangue recriminá-lo. Apagou-se, mas renasceu logo, porque o *In Memoriam* foi um comovente processo de canonização pelos seus amigos. O Cardeal Diabo dêsse processo foi Teófilo Braga. O seu depoimento fôra anterior de alguns anos, no livro prolixo e egotístico, mas sob certos aspectos informativo também, *As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa*.

E foi êste Antero do *In Memoriam* ou dos seus amigos que perdurou. Êsse *In Memoriam* é excepcional entre todos os livros congêneres de glorificação pessoal, em nossas letras, não sòmente pela emoção fraternal que o domina, mas também por-

que a unificação de espírito dos seus colaboradores prova que houve, de facto, uma geração moral e intelectual de 1865 com os característicos todos, que definem uma revoada de força criadora que se personifica nalgum grupo homogêneo. Taes característicos foram compendiados por Julius Petersen: coincidência de idades; similitude na educação universitária e social; amizade pessoal entre os indivíduos componentes do grupo ou da geração; o signo de algum grande acontecimento histórico; a chefia reconhecida nalgum dêles por todos; a comunidade de estilo lingüístico sob o influxo dos mesmos valores ou modelos; e o esgotamento da geração anterior. Antero fôra o chefe reconhecido da sua geração, porque era o maior valor humano dessa geração e porque muitas vêzes havia sido o seu verbo anunciador.

III

Entrei na vida intellectual quando reboavam ainda pelos corações os ecos dessa canonização. Ela fôra um acto de refinação aristocracia mental. Senti-la e reconhecê-la foi pedra de toque dos espíritos, signal de tendência ascensiva para a alta zona das idéias. Recolhi esses ecos e dêles fiz uma força guiadora nos meus anos juvenis. Cria, então, e não deixei de crer hoje, *posto tot tantosque labores*, que a independência intellectual é dever primário do homem de letras e do homem de pensamento; é irmã gêmea da honradez no campo ético. Êsse dever, para ser cumprido com rigor, custa muito caro, como as contribuições fiscaes que asseguram a posse de algum valor apeteçível. Mas as boas contas com êsse fisco da consciência são essenciaes ao ministério do pensamento.

A sombra de Antero acompanhou-me fielmente. Essa fidelidade foi recíproca; se a minha devoção foi longa, os seus oráculos sempre foram prontos e claros. Já ultrapassei em muito aquêles dolorosos quarenta e nove anos do poeta e vi muito mais e tive tempo de pensar muito mais do que êle. Devia dizer: todos nós vimos muito mais e pensámos muito mais do que êle. Bastar-nos-ia reflectir nas "monstruosidades do tempo e da fortuna" que presenciámos. Mas sempre que recorro ao seu livrinho glorioso e que rememoro o seu drama espiritual, as cordas melhores do meu coração vibram com pronta frescura. Ê que a fôrça promotora, o impulso vital, o divino mistério da-queles versos e a luz de uma grande alma, que nêles perpassa, permanecem intactas como estrêlas inextinguíveis. Sempre me deu o que lhe pedi: essa aproximação do céu da liberdade e da pureza, pelo caminho da intuição poética, êsse revigoroamento

da alma pela dôr e pela humilhação do viver, pelo sofrimento não merecido e transfigurado em impulso de compreensão da miséria humana.

Nos meus primeiros anos de ardor combativo privei com gente da geração espiritual filha da geração das Conferências Democráticas de 1871, gente que fêz e desfez a república. Depois veio a maioria desta geração neta da do poeta, a geração que sofreu tudo que se passou neste pátiozinho ocidental desde 1910 e no pequeno mundo, revoluções sem conta, demagogias e ditaduras, as duas Grandes Guerras e o envenenamento dos espíritos pelos ódios, pelos interesses que não chegam para contentar todos, e por falsas filosofias muito mais obstinadas que as do poeta insatisfeito, mas muito menos consoladoras ou estimuladoras da vida.

A minha primeira conferência pública foi a da inauguração do Centro Democrático Acadêmico, de Lisboa, à Travessa dos Remolares, uma divagação histórica ou, melhor, anti-histórica, depois publicada na *Revolta*, jornal de Ramada Curto, em Coimbra editado. Mas a segunda conferência, já com pretensão didáctica, sem sacrifício da emoção cultural, versou esse gratíssimo tema de Antero, na Sociedade de Geografia de Lisboa, onde se fazia muita literatura e política e pouca ou nenhuma geografia.

Entrando no calvário do professorado, diligenciei converter os pequenos corações à minha fé anterior e fundei em 1909 uma *Caixa Escolar Antero de Quental*, cujo objectivo era continuar o caminho do *Tesouro poético da Infância*: elevar e irmanar os espíritos juvenis em leituras comuns. Foi êste o ponto de partida das “solidárias” escolares. Um reitor perspicaz, mas pequeninamente ciumento, aproveitou e desfigurou a idéia, e apagou a sua origem.

Em 1914 consagrei-lhe extenso capítulo na *História da Literatura Realista*, livro que foi a primeira arrumação panorâmica do quadro dos valores literários da geração de Antero. A de Sampaio Bruno na *Geração Nova* fôra prematura e muito heteróclita no seu alcance: e a de Teófilo nas *Modernas Idéias* visara mais a pleitear suas rivalidades pessoais que a uma avaliação objectiva, e pecava por exagêro contrário ao de Sampaio Bruno: era muito restrita no seu alcance. Teófilo disputava a Antero o primado e a iniciativa dessas “modernas idéias” que nos historia; queria que o seu positivismo tivesse desempenhado a influência talismânica do grande coração de Antero, com seus impulsos e suas sagradas cóleras.

Fiel continuava ao poeta, ainda que percorrendo órbitas de mais amplo perímetro que as do mundinho lusitano, quando

chegou a data do centenário do seu nascimento: Setembro de 1942. Vivi então, no Brasil, uma temporada sob o signo de Antero, porque a temas anterianos dediquei artigos vários na grande rêde jornalística dos *Diários Associados* e porque, a convite da Prefeitura Municipal de São Paulo, pela voz amiga e autorizada de Francisco Pati, ofereceu-se-me ensejo de proferir quatro conferências públicas sôbre Antero como guia da sua geração, sôbre a sua carreira poética e filosófica, e sôbre a prosa dêsse grande poeta. Vários dêsses artigos ou dessas glosas e as quatro conferências formaram o volume *Antero*, de São Paulo, 1942, a que meu filho Jorge Fidelino — um engenheiro civil da Light and Power Co., que de mim herdou a devoção anteriana — juntou tôda a iconografia que lhe foi possível colleccionar.

O caso literário Antero de Quental está fechado. Dêle se recolheu o que era vivedouro: a apologia da independência intelectual, a adivinhação do cunho socialista da época histórica imediata à liberal e aquela obra prima da língua portuguesa, os *Sonetos Completos*, biografia de uma grande alma e litania de um século e um tipo de civilização. Uma vasta crítica interpretativa se tem aplicado à sua obra e uma investigação ansiosa tem revelado documentos novos. O sonêto anteriano tornou-se entre nós a forma dilecta da poesia de pruridos filosóficos. Beatriz Pinheiro, Roberto Mesquita, Francisco Costa e outros exemplificam a nobreza dessa poesia e dessa influência. Quem quis confessar em verso as suas inquietações filosóficas aproximou-se de Antero, como se aproxima de Camões quem quer celebrar as contradições e os paradoxos do amor. Camões celebrou o maior triunfo do homem da Renascença, a vitória sôbre o mar e o reconhecimento da Terra, mas inçando já de melancolia decadentista o próprio canto triunfal; Antero celebrou as exéquias de um mundo efemero, o da Conferência de Viena, do liberalismo e das filosofias definitivas, mas derramando no seu *De profundis* notas de fé recriadora, porque a vida renasce da destruição das suas ilusões. Isto é sempre coisa parecida com a viagem da alma no auto vicentino, uma disputa entre o bem e o mal, entre os anjos custódios e os diabos tentadores.

Está fechado o caso literário Antero de Quental. E correu e encerrou-se a dentro das fronteiras do nosso idioma e das nossas experiências nacionais, naquele ambientezinho provinciano onde a casmurria de um pobre reitor da “universidade” única e arcaica assumia aspectos dramáticos e chegava a preocupar o govêrno e o parlamento... Traduzido, com inevitável perda do encanto da sua poesia sangrenta, restitui à procedência o seu material ou o seu conteúdo. Também Leopardi tem

de ser lido em italiano. Para os alemães Antero seria um espadachim de Heidelberg, que deu em poeta, vagabundeou através da selva das idéias e, incapaz de se adaptar a uma civilização quietamente burguesa e estratificada em fichas metódicas, desistiu sensatamente de viver. Os inglêses e os americanos menos ainda o compreendem, como ainda hoje não acabaram de compreender a Oscar Wilde, Bernard Shaw e Edgar Poe. É necessário situá-lo no quadro ibérico e nas suas tempestades em copos de água, no clima idôneo para a maior floração da personalidade e para o seu maior desperdício.

Lisboa, 1947.

INSTITUIÇÃO POLITICA E ENSAISMO

NO fim dêste mês de Março reunir-se-á em Paris um Congresso Internacional de História Literária, cujo tema central será: “a literatura moderna e os movimentos políticos e sociais”. E o pretexto justificativo da oportunidade e da escolha do local será a comemoração do centenário da Revolução de 1848.

O tema e as circunstâncias dêste Congresso podem fazer crer que se trate duma absorção da ciência da literatura pela política, sob o signo evocador das barricadas de 1848. Seria um equívoco. Apenas se prossegue um esforço — o esforço de discernir o que de vivo e actual, de intuição determinante se contém na obra literária, para ajudar o homem a sair dêste patinhar impotente e muitas vêzes regressivo. O Congresso aproveitará das facilidades que lhe proporciona a comemoração oficial da Revolução de 1848, mas é de iniciativa privada ou, melhor, da única entidade para tal autorizada: a Comissão Internacional de História Literária Moderna.

Provavelmente os congressistas pouco se lembrarão, em seus trabalhos, dos tumultos de 1848 ou preferirão recordar as intervenções do poeta Lamartine e o exílio posterior de Victor Hugo. Há um grande exagêro nesta comemoração centenária. Na própria França essa revolução conduziu Luís Napoleão ao poder, o qual três anos depois se tornava senhor absoluto, durante vinte anos de despotismo espectacular. Começou então a falsificação do sufrágio universal.

Houve, é certo, uma grande extensão de reflexos solidários de aspiração democrática por quase tôda a Europa, mas depressa tudo voltou à primeira forma. Talvez o único fruto duradouro tivesse sido o desaparecimento de Metternich. Para triunfo definitivo e generalizado do liberalismo parlamentar, ela foi tardia, após meio século de lutas sangrentas, civis e internacionais; e êsse mesmo liberalismo serôdio continuou sua vida precária, de alternativas dolorosas. Com um pouco de atenção não será difícil discriminar o motivo dêste exagêro da

significação histórica de uma revolução malograda; é que em 1848 houve, de facto, duas revoluções: uma, incruenta e facil, contra Luís Filipe; e outra, sangrenta, árdua e manchada de feios crimes, contra os vencedores. A primeira teve carácter extremista e a segunda foi moderada. Verdadeiramente, é esta segunda que se comemora, sob o influxo das preocupações dos dias de hoje. E razão tem a burguesia liberal parlamentar para êsse entusiasmo histórico, porque, se, através de todas as vicissitudes, desde 1789 foi crescendo e subindo, só com 1848 se legitimou, como regimen característico do século. Com opressão ou sem ela, com eleições ou sem elas, com ou sem liberdade de espírito, a burguesia operosa foi mimada em todos os regimenes e situações políticas, desde então, necessitados, como todos estavam, de clientela de apoio e defesa. Sem tal apoio, mais sobressairia a impopularidade e o anacronismo de algumas situações.

*

Mas a literatura estuda o perene e o absoluto. Mesmo quando ao efêmero se aplica, perpetua-o no esplendor supremo da arte, como fêz Balzac ao recriar na sua *Comédie Humaine* tôda a luta dessa burguesia ambiciosa e pouco escrupulosa, subindo sempre, através da Revolução, da Restauração e das suas fases contraditórias; como fizeram Stendhal e Flaubert ao fixar nas suas análises e reconstituições os estragos da psicose romântica e os anelos dessa burguesia triunfante.

O que se pretende agora, neste Congresso, não é inocular espírito político de partido ou preocupações pequeninas de circunstância na arte literária e na ciência que estuda o perpétuo fenómeno da expressão verbal. O que se pretende fazer é uma coisa parecida com certo trabalho, que há muito propugno: recolher as intuições divinatórias da arte literária em matéria política, no campo das crises modernas do homem em sociedade, todo êsse imenso material de achados psicológicos, de diagnósticos sôbre as sintomatologias individuais de um grande morbo colectivo, material acumulado pelos poetas e pelos ensaístas. (V. *Últimas Aventuras*, páginas 139-237).

Durante séculos, a arte literária estudou as relações dos homens com os deuses e com a natureza endeusada ou dominada por gênios ocultos e travessos. Os caprichos dêstes eram surpresas do acaso; e com eles se tecia o destino. É a literatura do mundo antigo. Com o Renascimento, o amor entra na determinação dos actos humanos, lado a lado com o acaso, que já é desígnio esotérico da Providência paternal, embora muito

incongruente na sua protecção aos homens. Esse amor, descoberto pelos poetas provençais e por Petrarca, é uma categoria lógica, é um valor teórico regido por um comportamento ideal. As realidades tristes dêle não entram no quadro das curiosidades ou dos temas literários. O reconhecimento geográfico do mundo pelas grandes navegações liberta a natureza dos véus de limitação dos antigos, da visão mítica, mediterrânea, bíblica. Shakespeare faz à natureza humana, à carne e aos nervos com suas paixões, sua misérias e suas nobrezas, o que os navegadores haviam feito aos continentes: revelar como êles eram na sua nudez cruel.

Desde então o estudo psicológico do homem singular alargou-se e aprofundou-se ilimitadamente, com tôdas as audácias da razão, da triste razão de Kant. O Romantismo destruiu de vez a visão clássica da natureza e da vida, quebrou as velhas disciplinas convencionais que estilizavam a paisagem em valores pastoris e em ciclos monótonos de estações, pôs em obra os achados dos descobrimentos, o mar, os exotismos e o homem solitário ante a natureza e ante os outros. Morreu a literatura aristocrática dos antigos e morreram as aderências que lhe haviam ajuntado as oligarquias das novas nacionalidades renascentistas.

A massa burguesa, entrando no cenário histórico, irrompeu também no mundo literário para o encher com os problemas e inquietações do seu individualismo, do seu egoísmo e ainda da sua vulgaridade. No meado do século XIX já há uma literatura de tédio pelo gosto burguês e de aspiração a uma nova aristocracia de espírito; e há também uma literatura de piedade por massas esquecidas, que entretanto o latifúndio, a indústria e o capitalismo haviam formado.

Qual a mulher que se deveria amar e quais as formas sentimentais de cada amor eram os problemas supremos da arte literária, porque também o eram em cada vida românticamente vivida. São inúmeros os livros que analisam essas hesitações de um coração ante várias mulheres. As *Viagens na minha terra*, de Garrett, pertencem a essa corrente de poligamia sucessiva ou donjuanismo inevitável, na sua pureza sentimental. Era uma superabundância de amor, uma invencível vontade de amor, a que Nietzsche, furiosamente anti-romântico e anti-burguês, havia de opor a vontade de poder.

Sendo a literatura uma constante confissão, a vida dos poetas e dos romancistas interessava tanto os leitores e os críticos como a sua obra. Sainte-Beuve faz, sobretudo, psicologia adivinhadora das almas que estão por trás da cortina das obras e

sua simulação. Mais tarde, algumas dessas vidas serão romanceadas e sobrepostas às próprias obras ou estas serão reduzidas a documentos biográficos.

A introdução do factor econômico no quadro dos valores literários, a sede do dinheiro e os seus desmandos, foi uma novidade de Balzac, uma novidade que êle extraiu da fúria de rápido enriquecimento da burguesia liberal, do paraíso dos “notaires” e dos Gobseks, e da sua mesma experiência pessoal de homem de gênio, que tudo fêz para ser igual aos triunfadores vulgares que o rodeavam. Pensaria talvez: se todos os médiocres aproveitam com a libertação e dignificação do trabalho e com as especulações sugeridas pela liberdade, por que não há-de um homem superior alcançar o que os inferiores conseguem?

Ainda se não perscrutou, nem mediou a influência, que teria tido sobre a constituição da filosofia materialista da história esta demonstração artística ou plástica da acção do dinheiro e da riqueza material. Karl Marx terá lido e meditado a *Comédie Humaine*. Avançando de oeste para leste muitas idéias francesas foram aprofundadas e enriquecidas. Se a França abranda e põe em circulação as idéias rígidas dos outros, o mundo germânico e o mundo eslavo teriam a função de tornar abstractas e dramáticas, profundas até à crueldade sádica, as sorridentes idéias do ocidente. Algumas vezes a análise, nesse leste misterioso, parece levar à destruição do que analisa. O realismo russo foi até limites de vertigem, muito distantes do realismo francês de bom senso. Enquanto êste se detinha na recolha de flagrantes documentos do burguês parisiense, o realismo russo ia ao fundo do homem da estepe — o homem nu perante o mundo, perante Deus, a consciência pura de interêsses, que nada possui e nada espera senão conhecer-se um pouco pela via do sofrimento. É a distância que vai de um Flaubert e de um Zola a um Dostoiewsky e a um Tolstoi.

As intuições profundas da arte literária do século XIX ampliaram enormemente os nossos conhecimentos sobre o homem de tôdas as classes e de tôdas as situações morais e econômicas, sobre as relações da consciência com a máquina corpórea, sobre a política dos sexos, sobre as conexões do comportamento com os meios naturais e sociais, sobre as suas aspirações libertadoras dessas influências, sobre anelos impossíveis e sobre a fatalidade dêles, mesmo impotentes e desanimadores. O lógico e o alógico, o determinado e o misterioso, o primeiro plano e a penumbra cinzenta do fundo da consciência — tudo foi impiedosamente devassado.

E quando esta arte literária — ou essa poesia, porque poesia é a criação de todo o sonho supra-real —, saturada do estudo do homem singular, nas suas complexidades e contradições e nos seus enigmas, se volve pessimista ou céptica ou anunciadora de desgraças, assinala com seu gênio profético a ruína de um tipo de civilização, fundado sobre a concepção individualista e sobre o desconhecimento do homem social ou da inter-acção das consciências. São os críticos do fim do século XIX e é o desalento dos poetas da bancarrota da ciência — de que um verbo português foi porta-voz eloqüente e coerente na própria morte. Nasce um mundo literário e moral quando Hamlet olha para dentro de si; morre êsse mundo literário quando o lirismo subjectivo se dissolve nas rebeldias do modernismo.

As revoluções, o anarquismo de “acção directa”, as grandes guerras e as grandes demolições revolucionárias estavam implícitas naquela supra-realidade intuitiva, que nos oferecia a arte literária, cujo sentido íntimo se não soube ler ou não era possível se ler em tôda a sua extensão. O mal tem seu impulso incontrastável, como os furacões. E uma coisa é a experiência de todos ante a realidade vivida: e muito outra é a prospecção adivinhadora de alguns grandes espíritos. Também os filhos, antes de viverem a sua vida, raramente aproveitam a experiência dos pais. Com a Primeira Grande Guerra o morbo pôs-se à vista, com o seu cortejo trágico a sugerir paradoxalmente ou desesperadamente o regresso a panacéias gastas pela experiência histórica. E a arte literária recebeu em cheio a emoção dos sucessos e tôda se applicou desde então à sondagem profunda, ao farejamento intuitivo, à prospecção divinatória dos males novos, suas raízes e suas tendências. Houve também, é certo, uma literatura industrial da emoção, biografias romanceadas, apologias passadistas, panegíricos do despotismo, tudo que forma o aspecto de ouropel enganoso da “cultura intervalar” (V. *Cultura intervalar*, Coimbra, 1945). Mas êste ensaísmo interpretativo é o filão mais rico da obra literária da cultura intervalar.

*

Tudo que é típico de uma época se condensa numa essência subtil, o gôsto, a franca e irracionada opção por êste ou aquêlê rumo, certo modo de vestir e andar, de pensar e apreciar a vida, de preferir uns valores a outros e com êles ordenar um estilo de conduta, para encher o vácuo dos anos e sua po-

bre agitação. Esse fumo levíssimo que das almas sobe no ar é a atmosfera própria de cada época, enche-nos os pulmões e enche as obras de arte, com sua paisagem peculiar. Pois este gosto ou este tom geral do quadro, que funde em harmonia todos os planos, é o campo dilecto das intuições da arte literária. Outrora a estabilidade da vida, nos séculos antigos e nos séculos imediatos à Renascença, ou, melhor, a clareza do esquema doutrinário e social, em que os homens se arrumavam, determinava também a firmeza e a duração dos canais de comunicação entre os artistas da palavra e o seu público; eram os gêneros literários, em cuja estrutura há um certo núcleo de absoluto, que é a forma imprescindível dessa comunicação. Como a história da música é muito mais moderna, e se passa à vista de poucas gerações, nela se verifica mais facilmente esse carácter absoluto e limitado das formas de comunicação. Para chegar ao seu público, isto é, para se fazer entender, o artista havia de escolher o modo épico, o modo lírico ou o modo trágico, a exposição contada ou a representação imitativa ou histriônica, envolvendo o seu pensamento em halos de poesia ou transmitindo-no-lo com lógica objectividade, como na história e na eloquência. Quando uma direcção entrava pela outra ou quando dois gêneros se interpenetravam, perpetrava-se um erro de teoria literária e de estética. Só nos séculos medievos, os mais poderosamente criadores da nossa história, quanto à definição e perpetuação dos tipos morais do homem, só nos séculos medievos se deu uma confusão genética dessas formas literárias ou desses gêneros, porque então o homem que expunha e o homem que ouvia eram diferentes dos que tinham exposto e ouvido na velha ágora de Atenas. Variando profundamente os interlocutores e a matéria do seu diálogo, havia de variar toda a forma de comunicação. Também, quando se restabeleceu a cotação dos valores antigos, na Renascença, se restabeleceu o velho conjunto das formas de comunicação ou dos gêneros literários. Mas, pouco a pouco, depois do reconhecimento da Terra e da constituição de ciências novas, se foi desvanecendo esse ilogismo de prolongar além da sua hora a vigência de tais gêneros. Expressavam-se em formas antigas, mas já não eram antigos os homens do Renascimento. Vinho novo em odres velhos. Entre uma tragédia de Voltaire e uma tragédia helénica há um abismo, embora Voltaire timbrasse em ser fiel à estética do gênero.

Ao longo do século XIX e deste meio século XX tem-se repetido o fenómeno da Idade Média, de confusão e criação. A intensidade da vida vivida nesses decênios equivale à longevidade lenta da forja medieval.

Foi-se a fixidez dos gêneros, com o romantismo, que obliterou uns, reabilitou outros, confundiu ou sobrepôs outros e constituiu novos gêneros e subgêneros. Depois da Primeira Grande Guerra, sob a coacção das necessidades de expressar material novo, quase se foram os gêneros de ficção, destronados pela literatura de idéias, cujo instrumento dilecto é o ensaio. Antes, a função de compreender está implícita na arte literária; agora está bem explícita. Romances, novelas e contos, dramas e comédias, histórias e biografias são ensaios dialogais ou expositivos, dissertações de composição rica, já muito distantes da simplicidade modesta e da leveza de Montaigne e Francis Bacon. Só se mantém a atitude do espírito: carência de tom dogmático, fé na razão, prudência no afirmar, emoção pessoal porque se apresenta o resultado de pessoais experiências, reticências sugestivas de quem recorda que há mais estrelas no céu... O autor da obra de carácter ensaístico dialoga com a própria consciência, partida em tantas vozes quantas são as suas interrogações e dúvidas, e quantas são as posições que ela pode assumir ou quantos os focos da sua sensibilidade. Cada consciência é como um espelho poliédrico ante a realidade. Precisamente esta é uma das aquisições principais da literatura moderna, que matou a velha concepção estatutária da personalidade. Muito deveu essa concepção do homem descontinuo a Marcel Proust, um romancista de espírito ensaístico.

O singular foi ofuscado pelo comum; o individual pelo social: o lírico e sentimental pelo econômico e político. O grande problema não é somente a defesa do indivíduo, que tanto preocupou um Hölderlin, um Ibsen e um Nietzsche e todos os pensadores, existencialistas sem o saberem, como Unamuno; também não é o equilíbrio entre a soberania do indivíduo e a do Estado-Moloch, como pensam os últimos abencerragens do liberalismo anglo-saxônico; é delimitar a fronteira, em cada consciência, entre o domínio do indivíduo e o domínio da sociedade. Muito pouco resta para a liberdade criadora ou para a simples determinação de cada dia.

Por agora, transitòriamente, o dogmatismo da ignorância e do medo, o Estado, mandatário do velho individualismo ou do novo socialismo, é autoritário e não passível de discussão crítica. Porém, a arte literária, que não é estratégia política de ocasião, que visa ao absoluto e procura discerni-lo nas brumas do horizonte, não discute, mas debruça-se com recta sinceridade sobre as consciências para nos descobrir o revolver íntimo e as condições fundamentais do seu ser. É uma análise inexorável, à maneira de Kant. Como este sondou as condi-

ções do pensamento, o ensaio moderno sonda o comportamento da consciência em sociedade e os seus limites. Que pode sobreviver do indivíduo com o advento das massas famintas e vegetativas e dos governos seus mandatários? Qual o ponto de compensação entre a força centrífuga da consciência individual e a força centrípeta da consciência social? Qual é o estilo de vida historicamente oportuno ou vivo, certo e rico de frutos: o individualismo em suas degenerações ou o socialismo em sua cegueira sectária? Que formas há-de tomar o inevitável conteúdo de cada consciência, o anelo religioso, o amor, a ambição, a curiosidade especulativa, a contemplação recolhida?

Tudo isto o ensaísmo contemporâneo tem observado, sondado e interpretado, sem mais instrumental que a intuição e a memória, as mesmas faculdades mestras com que foram criadas as grandes obras, as epopéias homéricas, a tragédia antiga, a *Divina Comédia*, os *Lusíadas*, o *Quijote*, o teatro de Shakespeare, o romance russo. Sòmente, em vez das grandes sínteses as miúdas análises, em vez de nos recriar ou refazer ou emendar a vida numa supra-realidade de ficção, oferece-nos as mãos cheias de dados positivos e escorreitos sòbre a natureza humana, sòbre os impulsos inevitáveis do homem, sòbre a tal essência negaceadora do gòsto, sòbre os limites da personalidade. É próprio dos períodos de crise êste arbitramento, mas jamais êle foi tão ricamente positivo como hoje, longe das ironias sorridentes das utopias e das fantasias delirantes. É um ensaísmo que aplica à compreensão do homem tôdas as forças de radioscopia e telepatia misteriosas da constituição poética.

Não posso apresentar aqui um catálogo de nomes do ensaísmo universal, mas sempre lembrarei um bem representativo: o conde Hermann Keyserling, cuja obra repleta de coisas óptimas e coisas arbitrárias nos traz à lembrança as mãos do garimpeiro, cheias de terra lamacenta, com belas pedras a lucilar...

A novidade no campo da ficção e da poesia parece caminhar para o esgotamento, como esgotada parece a curiosidade receptiva do público para uma e outra coisa. Observa-se uma ressurreição de formas obsoletas, em grande parte por influência do cinema e da depreção mental das multidões, mas longe daqueles escóis que são índices anunciadores das tendências profundas de cada época. O limite, a chegada ao fim, é a sensação dominante dêste século desiludido. (*V. Últimas aventuras*). Quer-se idéia clara, idéia simples, quase elementar, receita pronta para aplicação, qual droga milagrosa, como antes se reclamava dos filósofos um sistema definitivo. O ensaísmo

não contém receitas prontas, claudica sempre que oferece fórmulas práticas de govêrno para cada um e para todos. A arte é cultura, não é técnica de aplicações. Esta deriva-se da ciência. Uma coisa é saber o decorrer imutável dos fenómenos naturais e outra, muito outra, é compreender o comportamento dos homens ante os homens e ante a natureza. Mas já não falha quanto à base da realidade positiva, bem averiguada e bem adivinhada, que oferece para a experiência da terapêutica social e política. Se os czares tivessem sabido ler os grandes romancistas da sua língua, outro haveria sido o seu destino e o rumo da história européia. Ainda então não havia dêste ensaísmo angustioso imediato à guerra.

Para passar as suas idéias ou as suas conquistas ou as suas advertências à prática são necessários outros tipos de inteligência, hábil mediadora de jornalística sensibilidade ao actual e ao quotidiano, de sentido político, estratégico e oportunista, coisa já muito para além do alcance da literatura.

Inventariar o patrimônio de intuições geniais sôbre o homem e os seus problemas, o patrimônio opulento que se contém no ensaísmo europeu mundial posterior à Primeira Grande Guerra e oferecê-lo à reflexão dos governantes e das massas — parece-me podia ser o escopo fundamental do 4.º Congresso Internacional de História Literária Moderna, que êste mês se reúne em Paris. E não se diga que êste escopo pragmático se sobreponha ao escopo de pura erudição, saber como no passado a literatura reflectiu os movimentos políticos e sociais, porque essa tarefa de discernir na obra de arte literária o dado novo sôbre o homem, achado pela intuição e expresso em ficção ou pensamento sensível, é afinal praticar uma criteriologia de avaliação da beleza pelo seu conteúdo de verdade (V. *A Luta pela Expressão*), é ainda fazer alta crítica estética.

Assim, o Congresso realizaria obra de utilidade social e de justiça para com uma grande capitalização de pensamento e sensibilidade, um pouco obscurecida por tradicionais concepções dos valores literários.

De longe saúdo os amigos, que não posso rever numa hora de grande emoção — a do novo encontro após dilúvios de sangue e dôr.

São Paulo — Brasil, 21 de março de 1943.

SHAKESPEARE E GARRETT

A Roberto F. Giusti

- Súmario* : I — Factos preliminares, em Portugal e Espanha.
II — Viagens de Garrett e sua iniciação shakespeariana.
III — Principais influências.
IV — Um conferencista shakespeariano e outras notícias.

I

DURANTE OS séculos de vigência da estética neoclássica, fundada na imitação dos autores gregos e latinos, teve de haver modelos para essa imitação, pois o conceito de imitação comporta dois planos opostos: o do imitador e o da pessoa ou coisa imitada, que será o modelo. E modelos foram todos os autores que atestavam a sabedoria e a experiência da civilização mestra. E houve também orientadores para essa imitação: os teóricos, antigos e modernos, que haviam definido a consciência do absoluto estético, na invenção e na expressão. Supérfluo nomeá-los. Depois da revolução romântica deixou de haver modelos e passou a haver anti-modelos ou exemplos precursores da rebeldia contra a imitação dos antigos, sobretudo contra o acatamento do absoluto condensado nos dois gêneros literários nobres, a tragédia e a epopéia, partes principais do patrimônio espiritual da Antiguidade. Sejam quais forem os conceitos e definições do Romantismo, todos conterão êste comum elemento negativo: independência da imaginação, libertação dela para longe das limitações da estética herdada dos antigos ou deduzida de suas obras. O próprio qualificativo de "romântico" nasceu na Inglaterra, uma das obreiras do Pré-Romantismo, para designar o uso da liberdade imaginati-

va dos romances ou baladas (1). Romances, no sentido de narrativas novelescas, ou no de baladas tradicionais, foram mal conhecidos da Antiguidade, não tiveram teorias reguladoras e só entraram em favor do grande público e da alta crítica após a revolução romântica. Houve no classicismo laivos de romantismo, como através do Romantismo passaram sobrevivências clássicas — isto dando à palavra “classicismo” o sentido de arte de uma classe superior, com seu equilíbrio que desconhece as veleidades individualistas, com sua filosofia da vida bem estabilizada em alicerces inamovíveis, e atribuindo à palavra “romantismo” o significado de crise de tudo isso. Entre os antigos, Ovídio, Catulo, Longus e, em certa medida, o próprio Virgílio, sofreram de alguma adivinhação da psicose romântica. Românticos prematuros foram depois todos os poetas, que em plena era clássica deram relevante lugar ao amor ou anteciparam revelações intuitivas a respeito dêle e passearam a imaginação anelante de liberdade pela história e pela alma dos homens, criando os próprios meios de expressão à revelia dos teóricos da estética clássica: Petrarca, primeiro cronista da paixão amorosa; Shakespeare, que fêz do teatro um espelho do perpétuo humano; Lope de Vega e Calderón que acintosamente desconhecaram a estética dramática dos antigos e muitas vezes se sobrepuseram à estrutura social e moral dos seus ambientes históricos. Cada literatura tem seu desenvolvimento histórico e episódico peculiar, a dentro da solidariedade geral — aquela solidariedade que é a base da crítica comparativa ou da literatura comparada. Tem, por isso, seus próprios precursores da liberdade sentimental dos românticos e da fúria individualista. Mas a evolução geral da arte literária ostenta predominantes anti-modelos ou seus geniais mestres da rebeldia. E dêles o maior foi Shakespeare, que tem em germen tôda a concepção romântica da vida, com o que nela podia sobreviver de clássico ou estável, por ser conquista definitiva na compreensão do homem.

Só a crítica romântica, interpretando com espírito histórico as mudanças gerais do gosto e da sensibilidade pública, haveria de pôr na sua devida altura a êsses geniais românticos do classicismo. Se a Inglaterra nos deu algumas das fôrças inovadoras do Pré-Romantismo, sobretudo o seu medievalismo e o seu popularismo, a crítica alemã, com a sua forte panfília, havia de ensinar ao mundo o que era a grande originalidade estética e psicológica do teatro de Shakespeare. O professor

(1) Ler-se-à, com todo o proveito o estudo do Prof. René Well'ek, *The concept of "Romanticism" in Literary History* em publicação na nova revista *Comparative Literature*, Eugene, Oregon, Estados Unidos.

Gonçalves Lisboa, meu saudoso mestre em anos bem distantes, recordou êsses porfiados e eficientes esforços da alta crítica germânica (V. *Shakespeare e a sua nacionalização alemã*, Lisboa, 1913). Essa alta crítica fêz àquele teatro o que faria ao vinho do Pôrto a alta gastronomia inglêsa: universalizá-lo.

Portugal teve também seus precursores do Romantismo, o maior dos quais foi o poeta Barbosa du Bocage não sòmente por alguns traços da sua obra, mas também e principalmente pela sua individualidade e pela maneira como desperdiçou a vida. Foi o criador da boêmia literária portugueza. E cultivou com devoção a fraternidade espiritual com o grande Camões — que junta às suas grandezas a de adivinhar experimentalmente ou em “vivência”, como se prefere dizer agora, atitudes românticas em pleno classicismo italianizante. Camões lírico segue a esteira de Petrarca, só cuida do seu amor individual, acompanha, instante a instante, as alterações do seu “pulsus amatorius” e conta-nos as efemérides miúdas e singularíssimas da sua paixão. Êsse estado de total projecção no ser amado é ortodoxamente romântico; o que dêle se distingue é a forma de expressão e o conceito de beleza e a amplitude das coisas dêsse amor que poderiam confessar-se em verso. E na epopéia, tomou a forma clássica, homérica e virgiliana, mas encheu-a românticamente de matéria nova e exótica, tomou o heroísmo na acepção de peregrinação pelos mares e pelos continentes, de isolamento ante a natureza em pleno espasmo da primeira posse dos homens brancos. Por isso também, o romantismo portuguez se definiu sob o signo de Camões, com sua nostalgia, sua inadaptação, seus exílios dolorosos, suas ânsias de liberdade. Isto equivale a dizer que só os leitores românticos atingiram à plenitude de compreensão da grandeza do poeta. Barbosa du Bocage e João Xavier de Matos foram camonófilos devotos porque estavam já tocados da moléstia romântica.

A distância de séculos, Camões foi o maior dos nossos pré-românticos, o maior dos nossos anti-modelos; foi para nos o que para tôdas as literaturas foi o poeta de *Romeu e Julieta* e do *Hamlet*. E justamente no espírito e no coração do primeiro dos nossos obreiros do Romantismo, em Garrett, se encontram o culto caseiro de Camões e o culto forasteiro de Shakespeare. A obra de Garrett, com seus sentimentos de devoção shakespeariana repetidamente confessados, é mesmo uma fase importante na carreira do poeta de Warwick através do mundo da língua portugueza.

Tanto quanto posso recordar velhas leituras, que me não é dado renovar ou ampliar neste momento, a mais antiga referência de franca admiração, em plena vigência do gôsto clás-

sico, a Shakespeare é a de Manuel de Figueiredo, comediógrafo e crítico empenhado justamente na restauração do teatro, sob a égide de uma academia conservadora, a Arcádia Lusitana. Os estilos literários, como os estilos políticos, no último período de sua vida, requintam de intolerância defensiva. Figueiredo recapitulou com agudeza tôda a teoria da comédia antiga, mas numa das suas dissertações críticas tem uma veneta de sinceridade libertadora, para declarar: "... Os Dramas mais insípidos são os em que se achão mais bem observados os preceitos da Arte. Não vos opprimais, Espiritos grandes, com a multiplicidade de regras, buscai o fim, movei as paixões; mais estimo huma cena dos monstruosos Dramas de Shakespeare, do que os regulares Poemas de ... mais fogo tem huma atrevida pincelada de Jordão, do que os correctos contornos de..." (V. *Obras Posthumas de Manuel de Figueiredo*, Lisboa, 1804-1810). O que Figueiredo, pobre oficial de secretaria em Lisboa, sequestrado do alto convívio literário, concedia, era em breve retirado pela Marquesa de Alorna, aristocrata muito viajada e convidada pelas côrtes de além Pireneus. Tendo estado também na Grã-Bretanha, não aprendeu aí a apreciar Shakespeare, que tinha por "doido e grosseiro", extravagância que "só os inglêses aturam". Convém lembrar que em pleno reinado do Pré-Romantismo, havendo residido na Alemanha, a Marquesa de Alorna foi devota tradutora da *Arte Poética* de Horácio e da de Pope. Aquêlê êrro não a impediu de escrever êste passo na sua *Autobiographie*: "Il faut faire le bien, sans s'occuper des fausses interprétations que les méchants savent lui donner. *To be or not to be is the question* — paroles de Shakespeare qu'elle citoit souvent pour se soutenir" (V. *Inéditos*, publ. por Hernâni Cidade, Lisboa, 1941). Alguma coisa ficara da leitura do *Hamlet*, alguma coisa que atestava sua profunda realidade. E quem sabe se aquêles apodos de "doido e grosseiro" só queriam expressar a surpresa que produz a própria realidade doidamente grosseira! Não eram muito outras as opiniões de Voltaire, anglófilo, e de La Harpe, crítico profissional.

O curioso é que o meu falecido amigo Van Tieghem, nas poucas linhas consagradas a Portugal, em sua monografia sôbre o descobrimento de Shakespeare, mencionava expressamente a Marquesa de Alorna, como possivel canal de comunicação anglófila e, portanto, shakespeariana: "Au Portugal, les conditions semblaient plus favorables, à cause des rapports fréquents avec l'Angleterre, et le groupe intellectuel de la Marquise d'Alorna s'intéressait aux nouveautés étrangères. Mais la plus patiente investigation (...) n'a rien pu découvrir en ce pays qui révélat la moindre connaissance du théâtre shakes-

pearien, le moindre intérêt porté à cette révelation; jusqu'assés tard dans le siècle suivant” (V. págs. 372-3 do vol. III de *Le Prérromantisme*). A mais paciente investigação, a que Van Tieghem alude, era um estudo de 1880, de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, motivado por uma tradução régia.

Mas o destino concedeu, no mesmo ambiente arcádico, reparações à gloria shakespeariana. José Anastácio da Cunha, matemático e poeta precursor da sensibilidade romântica, nutria um verdadeiro entusiasmo por Shakespeare. Não o sabemos de confissão sua, mas pelo depoimento de um seu companheiro de armas. O poeta era oficial de artilharia. Certo “cavalheiro inglês”, regressando a Londres, publicou num jornal dali algumas impressões da vida portuguesa e, por entre elas, menciona o poeta com grandes louvores e recorda o seu entusiasmo shakespeariano: “Com seus amigos várias vêzes recita algumas das melhores obras dos nossos poetas ingleses, particularmente de Shakespeare, e faz nêle tal efeito a sua recitação que parece arrebatarse, e nessas ocasiões uma só gôta de vinho do Porto, de que êle gosta, o faz inebriar”.

Esta carta, muito importante para a biografia de José Anastácio da Cunha, foi logo traduzida pelo Dr. Vicente Pedro Nolasco para o *Investigador Português*, de Londres, e relembrada por Inocêncio Francisco da Silva no escôrço biográfico de prefácio à sua recopilação das obras do poeta, em 1839. Mas quem identificou o “cavalheiro inglês” como o Major Frazer foi Teófilo Braga, pelo exame do processo do Santo Offício.

Testemunho directo dessa devoção shakespeariana de José Anastácio, só possuimos um pequeno fragmento, a tradução incompleta do retrato de Falstaff, o grande bebedor — tradução compreendida nas edições de Inocêncio e H. Cidade. É shakespeariana, chistosamente shakespeariana, esta coincidência de entusiasmos que o major inglês atribuiu ao poeta matemático: pelo maior dos dramaturgos e pelo maior dos vinhos. No mundo de Shakespeare bebe-se muito e bem, ainda que nada de Pôrto. Os borrachos de Shakespeare só conheciam de Portugal o Madeira e o “charneco”, talvez o nome prístino do vinho de Bucelas, região vizinha da Charneca, subúrbio de Lisboa.

Mas êsse vinho da Madeira, em que alta conta era tido! Por um copo dêle e uma perna de frango, Sir John Falstaff venderia a alma ao diabo em Sexta-Feira Santa: “Jack how agrees the devil and thee about thy soul, that thou soldest him on Good-Friday last for a cup of Madeira and a cold capon’s leg?” (*First Part of King IV*, acto I.º cena II).

José Anastácio, bom bebedor, equipara a emoção estética recebida de Shakespeare a uma libação, cujos transtornos o

Pôrto apenas perfazia. O poeta de Warwick sabia muito de vinho e da sua acção fisiológica e psicológica (V. A. Almeida Júnior, obra adiante citada); só ignorou a embriaguez que pelos séculos abaixo havia de produzir a sua própria obra, com todo o vinho nela contido. José Anastácio inaugura, entre nós, a ebriedade shakespeariana, que foi também uma fase da apropriação daquele tesouro.

Já nas vésperas do Romantismo, um tradutor de Milton e Pope, o Visconde de S. Lourenço, Francisco Bento Maria Targini, nome exumado do olvido por H. Cidade, insere nas suas notas enfáticas e ostentosas de erudição algumas observações, se não de apologia, ao menos de tolerância simpatizante para com a tragédia shakespeariana.

O descobrimento de Shakespeare no continente europeu é lento, estende-se de 1680 a 1800. Estes foram os limites cronológicos das sábias investigações do Prof. Paul Van Tieghem em *La Découverte de Shakespeare sur le continent* (Paris, 1947). Tanto pelas épocas, a que se reporta, quanto pela porção de continente sôbre que se exerce a sua pesquisa, França e Alemanha principalmente, o comparatista francês não considerou a história literária portugêsa, em verdade, no período arcádico, muito pequena caixa de ressonância para a voz estentória do gênio de Warwick. A reabilitação ou o reconhecimento pleno de Shakespeare foi obra do Romantismo e, entre nós, teve como agente principal a Almeida Garrett, obreiro inicial da reforma romântica.

Naturalmente, não se deve pensar que, na segunda metade do século XVIII, Shakespeare apenas tivesse três leitores em Portugal: Manuel de Figueiredo, a Marquesa de Alorna e José Anastácio da Cunha. Quantos mais não terão percorrido os próprios textos, que êles possuíram! O que sucedeu foi que êstes três foram os únicos ou foram dos poucos leitores que registraram o seu juízo. A vida vive-se com palavras faladas e não escritas. Os documentos são uma pobre estratificação dela. E ainda bem! — para que os historiadores e os críticos tenham que fazer.

Em história, silêncio não significa forçosamente desconhecimento; pode também expressar uma hierarquia ou escala de valores na atenção. Também o registro escrito dos sucessos pode enganar. Redondamente se enganaria quem baseasse a sua compreensão das sociedades hodiernas apenas sôbre a imagem, que dela nos pintam os jornais, empenhados na pesquisa do singular, do anormal e do sensacional. O teatro inglês era conhecido dos árcades, mas como um valor exótico, distante do primeiro plano dos apreços. Havia, a dentro do gôsto portugêes,

uma luta entre o teatro espanhol e o teatro francês. E este acabou por vencer. O inglês não tinha beligerância crítica, não a teve na discussão do Marquês de Valença (V. *História da Crítica Literária em Portugal*, págs. 50-58 da 2.^a ed.), nem nas dissertações de Garção, nem na comédia de crítica dramática do mesmo, *Teatro novo*. Este doutrinador apenas o cita como exemplo da indesejável indisciplina contra a teoria clássica: “Os ingleses, Nação em que mais se descobre os gênios dos Republicanos antigos, e que no orbe literário fazem uma grande figura; os Ingleses, digo eu, são os que menos respeitarão esta lei, infringindo-a reiteradas vezes, de que he triste testemunha o seu *Catão*, e de que talvez os fêz gostar aquêlo ódio, com que sacrificão a sua pertensa liberdade uma testa coroada” (Pág. 299 da ed. de 1778, *Obras Poéticas*). É claro que havendo notícia dos violadores ingleses da lei que proibia o derramamento de sangue em cena, tê-la-ia também do maior deles ou do pior deles, para o seu ponto de vista condenatório das tragédias-açougues.

Esta tragédia *Catão*, de que fala Garção, é *Cato*, de J. Addison, de 1713, apologia da liberdade, mais de inspiração estética francesa do que genuinamente inglesa. Foi traduzida por Manuel de Figueiredo e exerceu influência em Portugal, até mesmo sobre Garrett, no período pré-romântico. Na lista das obras de Figueiredo — que seu irmão teve de vender a pêso, para libertar os armazéns da Imprensa Nacional — essa tradução tem a data de 20 de janeiro de 1779. Também a única tragédia de William Congreve, *The Mourning Bride*, de 1697 foi traduzida para português por Nicolau Luís e José Antônio Cardoso

Em Espanha, o processo de descobrimento e assimilação de Shakespeare foi muito diferente. Deu logo de começo alguns passos seguros. A razão foi que neste país a tradição dramática dos antigos sempre viveu em luta com uma tradição própria. Disso teve certa intuição Camilo Castelo Branco, ao escrever no seu *Curso de Literatura Portuguesa* em 1876: “Na Espanha era de crer que mais cedo se restabelecesse o nacionalismo literário por que ahí como na Inglaterra prevaleceram sempre os característicos de literaturas que de si mesmas se alimentavam nas duas grandes personalidades de Shakespeare e Lopo de Vega” (Pág. 273, capítulo sobre teatro).

Ainda no século XVIII, em franco Pré-Romantismo, Ramón de La Cruz tentou a tradução do *Hamlet*, mas de um falso *Hamlet*, o da adaptação de Jean François Ducis. Directamente do inglês e com devoção compreensiva só o traduziu Leandro Fernández Moratín, cujas andanças de funcionário diplomático o levaram para além dos Pireneus, para as proximidades das

fontes da nova literatura A sua versão do *Hamlet*, publicada em 1789, é o verdadeiro início do culto shakespeariano no mundo espanhol. E é para notar que tal versão e tal “caos dramático” pudessem convizinhar em sua consciência, lado a lado, à boa paz, com a sua fidelidade a Molière e com a sua francofilia militante. Depois, o Duque de Rivas assume posição análoga à de Garrett, quer no movimento reformador, quer na devoção shakespeariana.

Não se estranhe que em 1772 Ramón de La Cruz adoptasse o falso texto de Ducis para a sua tradução do *Hamlet*. No Continente, o nome de Ducis sobrepusera-se ao de Shakespeare. E essa sobreposição transmitiu-se aos países americanos. Ainda em 1842, aqui no Brasil, Domingos José Gonçalves de Magalhães adoptava o texto de Ducis para a sua tradução de *Othello*, que apresenta como uma “tragédia de Ducis”. O que o gênio de Warwick fizera aos seus antecessores no tratamento dos temas, permitira-se Ducis em relação a êle. E com pleno êxito de mediatização. Ducis foi mais corajoso para fazer frente a Napoleão que para arrostar as violências geniais de Shakespeare. Também não há motivo para desconsôlo dos amigos da cultura literária do Brasil, porque em Espanha, já muito adiantado o século XIX, José Maria Quadrado meteu-se a refundir Shakespeare; e Benavente, grande homem de teatro, ainda mais tarde, fêz adaptações dêsse teatro “caótico”, no dizer de Leandro Fernández Moratín... É claro que o gênio literário espanhol, eminentemente dramático, aproveitou mais da influência de Shakespeare sôbre a sua criação teatral. Dramaturgos da altura de Echegaray e Benavente atentam a fecundidade de tal influência. No *Drama nuevo*, de Tamayo y Baus, obra do subgênero que designei de “crítica poética” (V. *Pirene*, Lisboa, 1935), o próprio Shakespeare é personagem relevante. E em *Troteras y danzaderas*, Pérez de Ayala exemplifica a profunda impressão que deixa nas almas humildes a leitura do *Othello*.

Com tôda essa receptividade maior do gênio dramático espanhol, a obstinação dos prejuízos anti-shakespearianos e a resistência dos críticos não deixaram de ser ali também muito grandes. Alfonso Par, ilustre erudito catalão, contou isso tudo em obra volumosa, *Shakespeare en la Literatura Española*, 1935, e com outras investigações constituiu mesmo um departamento especializado, o da carreira do trágico inglês em Espanha. Bem poderiam sugerir êsses estudos, inventariados pelo Prof. Homero Serís no seu prestimoso *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, empreendimento análogo para o mundo da língua portuguesa.

O que já não será tão claro é o desinterêsse do gênio literário português, eminentemente lírico, pelas grandes obras líricas de Shakespeare. Tudo traduziu e comentou, menos *Venus and Adonis* e os *Sonnets*. Dêstes que me lembre, só se ocupou Fernandes Costa, para salientar a distância entre a sua estrutura métrica e a do soneto de Petrarca (V. *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XI, 1918).

II

Ainda se não estudou metódicamente a história da fortuna de Shakespeare em Portugal — seus episódios concretos, traduções por nomes ilustres, Castilho, Bulhão Pato, Rebêlo da Silva, D. Luís de Portugal, interpretações por actores de alta inspiração como Anastácio, Brazão, Ferreira da Silva e Ângela Pinto, e sábias glosas críticas, umas baseadas na leitura erudita dos textos, outras sugeridas por ocasionais passagens por Lisboa de grandes actores estrangeiros, como Rossi, Salvini e Novelli.

Nem algumas conquistas da literatura comparada, que assinalam influxos espanhóis e portugueses, directos e indirectos, entre o patrimônio de temas e formas do mundo shakespeariano, foram ainda incorporadas à história de Portugal (V. os trabalhos de Menéndez y Pelayo, R. Tobler e Millé-Giménez). Nem sequer referências aos bons vinhos portugueses se arquivaram... Ter emborrachado personagens shakespearianas é um glorioso pergaminho para os vinhedos de Portugal... Nem mesmo se rastreou a presença do poeta na vida e na obra de Garrett, apesar de ser ela bem patente.

Teófilo Braga escreveu muito sobre Garrett. Os dois volumes de 1904-1905, *Garrett e o Romantismo* e *Garrett e os Dramas Românticos*, formam uma enciclopédia garrettiana, com cerca de 1.400 páginas. Todavia, só, e muito rapidamente, alude à sua residência no Condado de Warwick em 1825 e ao seu estudo de Shakespeare (págs. 317 e 481 do primeiro destes volumes).

Antônio Arroyo, em 1899, e Joaquim de Araujo, em 1905, escrevendo sobre o *Fr. Luís de Sousa*, aludiram também a Shakespeare, ao atribuir linhas de beleza shakespeariana ao carácter e à actuação de Telmo Pais, o escudeiro sebastianista (V. *A Esthética de "Fr. Luís de Sousa"*, 44 págs. e o "*Fr. Luís de Sousa*", de Garrett, 98 págs. e um apêndice). Mas a êsse palpite impressionista se limitaram. Vagos também, ainda que certos, foram os palpites críticos de José Osório de Oliveira em *O romance de Garrett*, Pôrto, 1935, — uma biografia nove-

lada, destas que se multiplicaram no intervalo das duas Grandes Guerras, para contentar o gôsto multitudinário. Ha ali três referências que são outros tantos acertos. Diz o autor: "O introdutor do Romantismo em Portugal só encontrará a libertação ao tomar contacto directo com o mestre dos românticos: Shakespeare. Mas está ainda longe o período em que descobrirá o gênio do teatro" (pág. 38). Refere-se ali aos anos arcadicos e filintistas ou ainda coimbrões da carreira do poeta. Depois, aludindo ao drama *Fr. Luís de Sousa*, escreve: "Tempo virá em que há-de fazer um drama romântico à maneira de Shakespeare" (Pág. 172). E mais adiante: "Embora uma única vez, Garrett subirá tão alto como outra águia: Shakespeare" (Pág. 178).

Não obstante êste bom instinto, Osório de Oliveira passa ligeiramente, quase com desdém, pela obra, que melhor testemunha a influência de Shakespeare sôbre o protagonista da sua biografia novelada: o poema *Camões*.

Os dois mais recentes estudos de conjunto sôbre o fundador do nosso Romantismo nada adiantam a tal respeito. Um dêles, in *História da Litteratura Portuguesa Illustrada dos seculos XIX e XX*, Pôrto, 1942, apenas alude à residência do poeta no Condado de Warwick e às suas leituras inglêsas (Pág. 32). O nome de Shakespeare ocorre numa referência à doutrina dramatica de Garrett (pág. 45), e numa alusão ao contraste entre o historicismo do teatro shakespeariano e o historicismo do teatro garrettiano, contraste documentado com a substância do *Hamlet* e do *Julius Caesar*. Isto é exacto, mas nada traz para o nosso especial ponto de vista. A outra obra, em que também se contém um capítulo de conjunto sôbre Garrett, é a *Perspectiva da Litteratura Portuguesa do Seculo XIX*, dirigida por João Gaspar Simões e ainda em curso de publicação. Nada há nela sôbre êste particular. Também, dada a índole da obra, segundo o pensamento do seu architecto, o redactor dêsse capítulo não era obrigado a versar êsse pormenor: influência de Shakespeare sôbre Garrett. O carácter perspectivo e memorial da obra exigia a confissão da influência de Garrett e dos outros autores do século XIX sôbre outros tantos autores do século XX. (V. o prefácio pelo director dela, págs. 9-10). Assim o entendi eu, que não estudei Antero de Quental em si, prôpriamente, mas nos seus reflexos sôbre mim. (Ibidem, págs. 549-569).

É fora de dúvida que o autor de *Camões* e *Fr. Luís de Sousa* é que foi, no Romantismo português, o redescobridor de Shakespeare, levando a bom térmo o que Manuel Figueiredo, com certa intuição apenas entrevira como vago precursor. E con-

verteu-se com entusiasmo ao novo culto, que vinha implícito na reforma romântica. O filão inglês, que Almeida Garrett representa em nosso Romantismo, com sua poesia nostálgica, sua soberania amorosa, seu individualismo estético e até seu popularismo ou folclorismo, tem um laivo shakespeariano. O que poderá ter acontecido é que o poeta português, pouco antes convicto árcade e sempre dominado pelo prestígio da Antiguidade, não atingisse logo a riqueza do novo patrimônio adquirido e que o poderoso enxêrto cultural não tivesse dados todos os seus frutos, que pediam tempo ao tempo.

A presença de Shakespeare na obra de Garrett assinala-se por duas maneiras diversas: uma superficial, por meio de alusões e reminiscências de leitor devoto, outra profunda, por meio da influência de algumas das grandes criações do poeta de Warwick sôbre obras principais de Garrett. Para atestar a primeira, basta percorrer as páginas de Garrett e assinalar os rastos shakespearianos que se nos forem deparando. Isso farei. Para pôr em relêvo a segunda maneira ou para apontar os casos em que o mundo shakespeariano se tornou fonte de inspiração garrettiana, será necessário adoptar um conceito de “fonte literária” diverso do corrente em várias partes.

Crê-se de ordinário que uma fonte literária é um vestígio de leitura, documentável por uma coincidência formal ou estilística, isto é, de palavras e maneiras de dizer. O crítico de fontes reconstituiria assim as leituras ou a alimentação espiritual do poeta, como quem mostrasse uma digestão em flagrante. Êste conceito de fontes tem por detrás um conceito da arte literária muito limitado e retrógrado, mesmo em relação aos antigos. Viam êstes na elaboração da arte uma fúria criadora; vêem êstes críticos, nela, uma paciente recomposição ou guiado de ingredientes por outrem colhidos e acumulados. O poeta seria sobretudo um homem de muita leitura, que de forma nova combinaria as suas reminiscências dos livros, dos quais passariam laivos indisfarçáveis na nova obra, como passam os sabores dos temperos nas iguarias mais requintadas ou transformadas, sob acção do fogo (Falo da coznha européa que funde sabores, não da cozinha norte-americana que apenas os juxtapõe). Em Portugal, o nome clássico entre os militantes dêste conceito da crítica de fontes foi o Dr. José Maria Rodrigues, que nos deixou nas *Fontes dos “Lusíadas”* um insuperável exemplo de erudição e de esforço por achar todos os sabores discrimináveis no sabor sintético da nossa grande epopéia. Que ingredientes entraram na condimentação dêste prato? Que leituras prévias vieram a constituir êste novo texto ou esta nova expressão de uma velha situação moral? — parece que é

êste o problema capital de tão limitada concepção. Assim, desde que o mundo é mundo, a emoção dos que partem a empreendimentos incertos é levar saudades e deixá-las aos que ficam na praia, apreensivos sôbre o desfecho da aventura. Dêste modo, tudo que se escreveu sôbre essas partidas, é fonte do episódio do Velho do Restêlo, porque uma constante situação moral evoca palavras constantes.

Contra êste conceito reagí, também a propósito da obra capital da literatura portugueza (2). E agora, em proporções menores, exemplificarei a propósito de Shakespeare e Garrett essa evasão dos estreitos limites da simples análise estilométrica.

Êste breve estudo segue o sentido, que deve ter sempre a crítica comparativa: de cima para baixo e não de baixo para cima; seguir a irradiação de uma obra genial e não meter-se a explicar o inexplicável. Flagrante é o conceito de P. Savy-López, citado por Homero Seris no seu *Manual de Bibliografia*, pág. 38: “La influencia cuenta por muy poco cuando inspira obras maestras.”

A iniciação de Garrett no culto shakespeariano deve ter sido feita em Inglaterra, aonde o poeta foi vêzes várias, como exilado e também nalguma comissão política. Antes de tais viagens, eram rigorosamente verdadeiras estas linhas de uma nota da *Lyrice de João Minimo*: “O meu entusiasmo neste tempo não via no mundo poético senão Horácio e Filinto Elísio” (Pág. 96 da ed. grande de 1904, 1.º vol.) E filintista é o espírito dessa obra, ainda que o seu prólogo seja datado já de Birmingham, em Warwickshire.

Aproximava-se de Shakespeare. Efectivamente, apesar daquela declaração de fé horaciana e filintista, e das abundantes epígrafes de autores antigos que antecedem os textos poéticos, Shakespeare já aparece três vêzes entre êles, a última à frente do poesia *O exílio*, que é datada de Warwickshire, Novembro 1823. Dêle são também as epígrafes que precedem as quatro “cantigas” do poema *Adozinda*, cuja primeira edição é de Londres, 1828, obra que inicia o filão popularista da carreira literária de Garrett. Estão ali com a mesma intenção que as epígrafes camonianas dos dez cantos de *Camões*: a condensar e a anunciar o seu carácter dominante. Tais epígrafes, não se lhes designando o lugar da obra de Shakespeare, de onde foram extraídas, correram sem revisão e, portanto, com suas incorrecções. Numa nova edição crítica ou dirigida por alguém res-

(2) V. *A Épica Portugueza no século XVI*, Madrid, 1930, várias vêzes reimpressa e refundida em nova edição: Boletim da Fac. Fil. Ciências e Letras — *Letras* — n.º 6, S. Paulo, 1950, 408 págs.

ponsável, será necessário apontar a localização delas no grande conjunto, para que tais deslizes sejam corrigidos. Mas esta restituição das epígrafes shakespearianas nas obras de Garrett envolve outro problema, dada a variabilidade dos textos do poeta inglês: por que edição o leu êle? A de Inglaterra seria a mesma que depois repetidamente consultará em Lisboa? Não se trata de restituir textos shakespearianos; trata-se de reconstituir leituras shakespearianas de Garrett — coisa muito diversa. Infelizmente não posso agora utilizar as notícias apuradas pelo meu amigo Ferreira Lima acêrca da livraria de Garrett. Só disponho do inventário do seu espólio literário (3), onde, à pág. 8, encontro a seguinte rubrica: “34) *Othello Tragedia*. Acto primeiro. Scena I. Aut de 2 págs.” Graças à bondosa mediação do meu illustre amigo, Prof. F. Rebêlo Gonçalves, recebi de Coimbra uma fotocópia dêsse pequeno fragmento, que seguidamente transcrevo:

“O T H E L L O
T r a g e d i a

Acto Primeiro
Scena I

MONCENIGO, senadores &

Moncenigo

*Senadores, vacilla, é certo, ainda
Entre nós, e os rebeldes a victoria
Mas não cahiu de todo. Em vão esforços
Essa plebe atrevida em balde intenta
Aos sagrados direitos do senado
Insolente attentar, e presunçosa
Tomar parte com nosco em nossos foros.
Esquecidos q̃. em sorte mui diversa*

(3) V. H. de C. Ferreira Lima, *Inventário do espólio literário de Garrett*, Coimbra, 1948, 107 págs. Êste inventário só agora foi feito, porque também só quase um século depois da morte do poeta os seus papéis saíram de mão de um particular para serem incorporados numa biblioteca pública, mediante aquisição pelo Estado. — Durante a revisão dêste pequeno estudo chegou-me a notícia da morte do Coronel Henrique de Campos Ferreira Lima, a maior autoridade nos estudos garrettianos. Aqui registro o meu desgosto pela perda de tão bom amigo e a minha gratidão pela solidariedade que sempre lhe devi, na minha carreira literária e em várias situações nada literárias.

Nos coube a nós reinar, servir a elles,
Sacros direitos da nobreza e sangue
(Riscado: Do sangue, da nobreza altivos foros)
Annivelar aos seus ousão sem pejo.
Mas felizm.^{te} o perfido veneno
Dessas maximas loucas d'iguald.^e
Pouco espalhado está. Cegos ainda
O numero maior não vê seus ferros
Ou sagrados os crê, e humilde os roja.
Dos traidores comtudo é forte o bando
"Corajoso o denodo, audacia incrível.
Grande corrêra assustador perigo
A magestade augusta do senado
Se para gloria nossa, e nosso appoio
Othello não vivesse. Ao clima adusto
Da Lybia ard.^e p.^a nós roubado
No-lo derão os ceos."

Como fàcilmente se vê, o texto garrettiano está longe de ser uma tradução do diálogo de abertura da tragédia de Shakespeare. A caligrafia e a frouxidão filintista do verso fazem recuar o fragmento para uma data juvenil, anterior aos exílios e à iniciação inglêsa. Aquêlê Moncenigo é Mocenigo, Duque de Veneza, um nome que não figura em Shakespeare, mas que na adaptação de Ducis e nas tardias traduções, que dela fizeram o brasileiro D. J. Gonçalves de Magalhães e o português L. A. Rebêlo da Silva, inicia a peça com um discurso no Senado de Veneza, sôbre uma sedição popular em marcha. Quanto é possível presumir de tão escassas linhas, suspeito que esta tradução de tradução infiel seria também um ensaio de metamorfose do espírito da tragédia em apologia da liberdade, como *Catão*, num caso e noutro sob a influência de Addison e do ambiente político da Coimbra acadêmica e do liberalismo "vintista" do país. Será uma fracassada tentativa do tempo das notícias de segunda mão.

De 1822, e ainda de Lisboa, é o prefácio da 1.^a edição da tragédia *Catão*, no qual se nota a aspiração do poeta a uma forma dramática nova, que não fôsse inteiramente clássica, nem rebeldemente anti-clássica.

Era uma concepção tímidamente ecléctica de romantismo, ainda muito fiel à tradição francesa, a Racine, Voltaire e Crébillon, mas reconhecendo já as contribuições italianas para a revivificação do gênero, e era também, a propósito, um reconhecimento muito tímido da originalidade e da fôrça de Shakespeare: "Todos sabem que o gênero romântico, filho de Shakespeare, formou uma classe distinta e separada, que, su-



GARRETT, LENDO SHAKESPEARE AO SERÃO, EM WARWICK

(Gravura das *Obras Completas de Almeida Garrett*, Lisboa 1904, edição ilustrada por Manuel de Macedo e Roque Gameiro).

posto irregular e informe, tem contudo belezas próprias e particulares que só nêles se acham” (Pág. 527 da ed. cit., 1.º vol.). O próprio contexto nos leva à convicção de que êstes conceitos de romantismo e de Shakespeare são adquiridos em “cursos de literatura”, são de segunda mão. (4) As viagens lhe dariam as justas proporções do gênio de Warwick, já liberto das adaptações desfiguradoras de Ducis.

Há notícia das seguintes viagens de Garrett ao exterior: a primeira em 1823, em resultado do golpe de Estado da Villafrancada, que aboliu a nossa primeira Constituição liberal e restabeleceu o regimen absoluto; a segunda nesse mesmo ano, depois de uma tentativa de regresso à pátria; a terceira em 1828, depois da usurpação do trono pelo Infante D. Miguel, que suprimiu a Carta Constitucional e se proclamou rei absoluto; a quarta em 1832, como secretário de Palmela, que ia a Londres em missão política; finalmente, a quinta e última em 1834, como encarregado de negócios de Portugal na Bélgica.

Foi na segunda emigração que êle, acompanhado da espôsa estremecida, de que se havia de separar irrevogavelmente após a estada em Bruxelas (5), intimou com uma família inglêsa, os Hadley de Egbaston, pelo que pôde aprofundar a observação da vida britânica e o recebimento da nova sensibilidade romântica. Egbaston está situada no Condado de Warwick, não longe de Stratford-upon-Avon, terra natal de Shakespeare, que naturalmente o poeta exilado visitou vêzes várias. Warwick era por isso, pelas recordações ali colhidas e até pela maior amenidade do clima e suas facilidades de vida, lugar predilecto de Garrett. Ali viveu tanto tempo quanto lho permitiram as difíceis circunstâncias do exílio. Essa predilecção foi oficialmente reconhecida e permitida em 1828 pela Embaixada da Regência (V. Amorim, *Memórias biographicas*, pág. 475 do vol. 1.º).

São dêsse tempo as recordações que passam nas *Viagens na minha terra*, principalmente as daquele vivo documento de

(4) Êste passo do prólogo da 1.ª edição da tragédia *Catão* rectifica as linhas seguintes do Prof. René Wellek, à pág. 12 de *Comparative Literature*, que encerram uma pequena inexactidão: ‘Among Portuguese poets, Almeida Garrett seems to have been the first to refer to “nos românticos” in his poem, *Camoens*, written in 1823 in Le Havre during his French exile’. O Prof. Wellek fundou-se em T. Braga, *Historia do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1880, pág. 175.

(5) V. o meu ensaio *A mulher de Garrett*, in *Tôrre de Babel*, Lisboa, 1924.

donjuanismo romântico, a carta final de Carlos a Joaninha (6). Dêse exílio, repartido por Inglaterra e França, saíram também as obras iniciadoras do gôsto romântico em Portugal, *Camões* e *D. Branca*. No primeiro destes poemas há reminiscências da sua excursão ao Castelo de Dudley, um evocador quadro de ruínas góticas essencialmente romântico. Êle confessou a sua grande impressão num escrito só publicado em 1845, *Folhas tiradas do album de um emigrado*, e lembrou também como a arquivara em sua obra: “Ainda me estavam tôdas frescas no coração e no pensamento essas imagens e essas idéias, quando, poucos meses depois, escrevia, no VII canto de *Camões*, aquêlê *Super flumina Babylonis* do meu primeiro desterro...” (Pág. 485, *Obras Completas*, 1.º vol.). E é de notar como êste poeta português, emigrado de um país ouriçado de cabelos roqueiros, qual dêles mais evocador ou mais repassado de história e lenda, só na distante Inglaterra adquire receptividade para êsse mundo poético medieval, simbolizado nas ruínas. Por que haviam as ruínas dos castelos inglêses de ser mais impressionantemente evocadoras para um português que as da sua própria terra? Porque não eram as ruínas que em si guardavam a impressividade, mas os poetas seus contempladores que em si possuíam ou deixavam de possuir um poder de visão nova. E Garrett só em Inglaterra aprendeu a ver as coisas com olhos românticos. Exactamente o fenômeno da restauração do gôsto dos clássicos: êstes foram sempre os mesmos, sôbre todos os nunca esquecidos durante a Idade Média, como Virgílio, mas só os homens do Renascimento os souberam ler com nova receptividade.

Êsses versos iniciais do Canto VII de *Camões*, em que há pessoais sentimentos do exilado Garrett, que por isso êle chamou *Super flumina Babylonis* do seu primeiro exílio, têm tôda a fragrância de coisa bebida em sua própria fonte, a fonte principal da poesia das ruínas:

*Eu vi sobre as cumiadas das montanhas
De Albion soberba as torres elevadas
Inda feudaes memorias recordando
Dos Britões semi-barbaros. Errante
Pela terra estrangeira, peregrino
Nas solidões do exilio, fui sentar-me
Na barbacan ruinosa dos castellos,
A conversar cõas pedras solitárias,
E a perguntar ás obras da mão do homem*

(6) V. o meu ensaio *Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal*, in *Crítica do exílio*, Lisboa, 1930.

*Pelo homem que as ergueu. A alma enlevada
Nos românticos sonhos, procurava
Aureas ficções realizar dos bardos;
Murmurei os tremendos esconjuros
Do Scaldo sabedor; — fallei aos eccos
Das ruínas a lingua consagrada
Dos menestreis; — perfiz solememente
Todo o rito; invoquei firme e sem mêdo
Os genios mysteriosos, as aereas
Vagas formas da virgem d'alvas roupas
Que, as tranças de ouro penteando ao vento,
Canta as canções dos tempos que passaram
Ao som da harpa invisivel que lhe tangem
Os domados espiritos que a servem,
Como o subtil Ariel, por invencível
Encantado feitiço.*

Depois, o desenvolvimento do quadro de medievalismo cavalheiresco utiliza as decorações de Walter Scot e sobrepõe-nas mesmo às profundezas do mundo shakespeariano. Sempre se me afigurou que o poeta português, criador de cenários amáveis, sem a emoção violenta que excepcionalmente nos deu em *Camões* e *Fr. Luís de Sousa*, mais queria Shakespeare para leitura dilecta que para exemplo da concepção amarga da existência. Assim, a influência dêle recebida será mais formal, isto é, de técnica da expressão, do que essencial. Macpherson vem aliar-se a Walter Scot nalguns momentos e carregar as côres da substância herdada de Shakespeare.

III

No *Camões*, o poema iniciador do gôsto romântico, é que se confessa com ardor a devoção shakespeariana e se ostenta a primeira grande influência do mundo shakespeariano no nascente mundo garrettiano.

No capítulo XV do Canto I, quando nos descreve a chegada de *Camões* à pátria, celebra o encanto do crepúsculo vespertino e realça êsse valor tipicamente pré-romântico por meio de reminiscências shakespearianas:

*Oh!serei eu nos sonhos do sepulcro,
Entre o nada das cinzas, — quando a noute,
Qualquer que seja o angulo do mundo
Em que meus pés se poisem, me não traga
Lembranças dos momentos deliciosos*

*Que, nesse intercalar de dia e noite,
Da nebulosa Albion gozei nos campos,
Quando no berço teu, bardo sublime,
Inimitável, único, espraiaava
Por infundas planícies de alvo gelo
Os desleixados olhos, e topava,
Ao cabo lá da vastidão, co'as cimas
Das elevadas grimpas que se aguçam
Sobre as arcadas simples do templo,
Entre as choupanas da vizinha aldeia,
E se me afigurava à mente alheada
Ouvir o canto fúnebre das harpas
Que da sensível Julieta ao túmulo
As nenias acompanham.*

(Pág. 200 da ed. cit., 1.º vol.)

Escrevendo a um amigo íntimo, Duarte Lessa, em 27 de Junho de 1824, portanto durante a redacção do poema, assim lhe anuncia o conteúdo e carácter dêle: “A obra é um poema em dez cantos, cujo título e assunto é — *Camões*. Suas aventuras e suas composições formam o mundo histórico; mas os *Lusíadas* principalmente ocupam a cena. — A acção é a composição dos *Lusíadas* — e portanto grande parte do meu poema uma análise poética do dêle” (Pág. 779 da ed. cit., 2.º vol.). E no prólogo da edição de Paris, no ano seguinte, diz a mesma coisa. Ora a verdade é que, no poema, é também acção a história dos contrariados e infelizes amôres de Camões. E essa história de amor, como o concebiam os românticos mitizadores da vida do épico, é a parte mais flagrantemente romântica e shakespeariana do poema. O modelo poético ou literário para tôdas as histórias de amôres contrariados pelo ódios familiares era a tragédia *Romeu e Julieta*, que associa à veemência desses amôres a separação dolorosa, os duelos e a surprêsa da morte no único momento de possível ventura pelo regresso do amante perseguido. A visão do carácter de Camões pelo poeta romântico está impregnada de espírito shakespeariano. Luís de Camões é, no poema de Garret, um Romeu. Mas, como veremos que succede sempre que o poeta do Romantismo português toma elementos expressivos a Shakespeare, êsse Romeu é mais do que um poderoso valor local, paladino da honra de uma família de Verona contra outra da mesma cidadezinha. Camões é um espadachim que deixa a sua Verona para ir devassar mundos novos e cooperar com seu heroísmo anônimo na construção e manutenção de um grande império — que de facto êle salva do olvido com sua epopéia. Ser desterrado de Lisboa

para o Ribatejo e para Marrocos, e desterrar-se para o Extremo Oriente é pena bem maior que deixar Verona por Mântua. Mas como Romeu, no seu regresso de Mântua, encontra Julieta morta, ou a crê morta em vez de adormecida por narcótico, assim Camões chega do remoto Oriente a Lisboa no preciso momento para presenciar o funeral de Natércia, para descer á cripta sepulcral e ali, junto do corpo da amada morta, tombar desvanecido pela dor. No Romantismo os espadachins eram neuróticos, batiam-se mas também desmaiavam. Êsse abuso dos delíquios tem uma explicação estética: era necessário demonstrar a fôrça dominadora da paixão sôbre a vontade e sôbre todos os sentidos. Abuso equivalente praticará o realismo com os sonhos, que revelam os caracteres, libertando a consciência das coacções sociais. E assim os realistas anunciarão o freudismo.

Ou porque os verdadeiros românticos, os da sua hora própria, eram mais obedientes às fulminações da paixão do que os românticos prematuros de Shakespeare, ou porque a essência camonianiana do poema se sobrepusesse no ânimo de Garrett às reminiscências de *Romeu e Julieta*, ou sômente porque uma coisa é uma tragédia e muito outra um poema lírico ou ainda porque as concepções do carácter humano eram muito diversas no século XVI e no XIX — o Camões garrettiano não faz nenhum discurso sôbre a beleza e a morte, na cripta, como Romeu, e reserva o desabafo da sua dôr para a canção necrológica do Canto V, tôda motivada na contemplação lacrimosa da grinalda de rosas que se desprendera do ataúde. O camonianismo do expediente expressivo provinha da evocação das canções autobiográficas de Camões, muito mais românticas do que todos os discursos.

O ódio familiar do *Romeu e Julieta* é bilateral, mas no poema de Garrett, tornando-se unilateral, torna-se também mais violento, porque é ódio de uma família poderosa contra um pobre poeta desvalido. Há também a boa aliança de um monge, mas não para proteger amôres ocultos, só para procurar alguma reparação do destino para o poeta malaventurado. Não terá havido sugestão shakespeareiana na criação dêsse tipo, mas, se a tivesse havido, a distância que vai de Frei Lourenço, frade arteiro, herbanário e toxicólogo oculto, a um antigo conquistador da América e, depois da conversão pelo remorso, ardoroso missionário no Oriente, é infinita. Também aqui se verificará o tal engrandecimento compensador da perda de prioridade original.

Onde, porém, se ostenta mais evidente a influência shakespeareiana é no Canto III, naquele episódio com que Almeida Garrett resolve a seu modo imaginoso um problema insolúvel

da vida de Camões, inexistente ante a verdadeira crítica ou ante o exacto conceito de uma epopéia de comunhão cívica: qual o momento ou qual a causa próxima que determinou Camões a compor o seu poema? Garrett românticamente, noutro deliquio, supõe que sob a nave do Mosteiro dos Jerónimos o espectro de D. Manuel I teria aparecido a Camões, para lhe cometer a tarefa ingente:

... — “*Jovem ousado,
Grande emprêsa te coube, — acerba glória,
De que não gozarás! Desgraças cruas
Fadam teus dias... Mas a fama ao cabo.
A Pátria, que foi minha, que amei sempre,
Que amo inda agora gram’ serviço aguarda
De ti. Um monumento mais durável
Do que as moles do Egipto, erguer-lhe deves.
Pirâmide será por onde os séculos
Hão-de passar de longe e respeitosos.
Galardão, não o esperes. — Fui ingrato
Eu, fui! Ingrato rei, ingrato amigo.
E a quem! — Maiores de meu sangue ainda
Ingratos nascerão. Tu serve a Pátria:
É teu destino celebrar seu nome.
Os homens não são dignos nem de ouvi-las,
As queixas do infeliz. Segue ao Oriente,
Salva do esquecimento essas ruínas
Que já meus netos de amontoar começam
Nos campos, nos alcáceres de glória,
Preço de tanto sangue generoso.
Um dia... Em vão perante o excelso trono
Do Eterno me hei prostrado; irrevogável
A sentença fatal tem de cumprir-se —
Um dia inda virá que, envilecido,
Esquecido na Terra, envergonhado
O nome português... — Opróbrio, mágua,
Dura pena de crimes! Tábuia única
Lhe darás tu para salvar-lhe a fama
Do naufrágio. Tu só dirás aos séculos,
Aos povos, às nações: Ali foi Lísia.
Como o encerado rôlo sôbre as águas
Único leva à praia o nome e a fama
Do perdido baixel. — Parte. Salvá-lo!
Salvá-lo, enquanto é tempo! — Extinto... Infâmia!
Extinto Portugal... Oh dôr!...”*

Este episódio é o núcleo decisivo ou o eixo da acção do poema como decisivo é o episódio da aparição do espectro do rei da Dinamarca ao príncipe, no *Hamlet*, de Shakespeare. Na tragédia inglesa, o espectro reveste exactamente a forma do rei morto. Resplandecente na sua armadura de aço, sob a lua, comete-lhe a missão de vingar o seu assassinio; no poema português, o espectro reveste a forma do rei, que personificou o momento supremo das miragens heróicas da Índia, D. Manuel I, mas disfarça-se ou impersonaliza-se debaixo da legenda que lhe brilha sobre o coração — *Amor da Pátria*; e é com essa autoridade que incumbe o jovem poeta de salvar do esquecimento o nome da Pátria. Tanto um como outro se confessa réu de pecados e delitos, mas enquanto o primeiro, rigorosamente individualizado em certa personagem que realmente existira em certa data, encarrega o filho de uma tarefa de vingança ou de justiça familiar, quando muito de defesa da dignidade dinástica, o outro, impersonalizando-se ou guindando-se a um geral sentimento, que é uma fôrça moral, o patriotismo, encarrega o poeta de uma alta missão histórica. A de Hamlet é profundamente humana, mas limitadamente familiar e local daquele pequeno ambiente de Elsenor; a de Camões é de alcance mundial, porque celebra e imortaliza uma grande façanha da história da civilização. Portanto, Garrett adoptando um expediente expressivo, muito praticado por Shakespeare, a aparição de fantasmas, dá-lhe um significado muito mais amplo, assim resgatando a falta de prioridade original. Procede como o próprio Camões, no século XVI, ao tomar dos antigos toda a técnica da composição das epopéias, mas incutindo-lhe matéria nova, de mais transcendente valor humano ou mundial. Shakespeare aprofundou o conhecimento do homem singular; e o Romantismo alargou o conhecimento do género humano, na sua acção histórica.

Convertendo o seu Camões-Romeu num de tantos heróis obreiros do império do Oriente, associando ao valor abstracto do prestígio poético o interesse das aventuras e maravilhosas surpresas de mundos exóticos, Almeida Garrett evitou o grande risco de inferiorizar a nossos olhos a figura do poeta — risco menor do que no teatro, mas ainda para temer (7). Este Camões do poema garrettiano não é somente um Romeu, é também um herói byroniano. O poeta e o seu jau, com seus mistérios e cepticismos, com seu individualismo anárquico ou anti-social, são parentes do corsário Conrado, de Lara e outros he-

(7) O crítico argentino D. Calisto Oyuela assinalou de modo certo esse risco, e precisamente a propósito de Shakespeare, que Tamayo y Baus levou à cena, como personagem de *Un Drama Nuevo*. V. *Estudios Literários*, 2.º vol., Buenos Aires, 1943, pág. 183.

róis byronianos — como o é Eurico, enquanto presbítero perdido nas rocas do Calpe. Byron é o pai de tôdas as apologias poéticas do individualismo romântico, acima das leis, como os artistas da Renascença. A grande obra dos românticos era a sua própria vida. Até o ambiente marítimo tem tintas das marinhas de Byron. Mas Garrett faz á poesia do mar, de Byron, que era o Mediterrâneo, o mesmo que fêz aos recursos expressivos tomados de Shakespeare: ampliou-lhe o raio. E donde vinha essa ampliação? Do toque mágico do velho espírito universal da história portugûesa. Quando nos pinta o solitário melancólico no momento da sua chegada:

*Um só no meio de alegrias tantas
Quase insensível jaz...*

e quando nos evoca a tristeza profunda do mar desconhecido:

*Longe, por êsse azul dos vastos mares,
Na soidão melancólica das águas
Ouvi gemer a lamentosa Alcione,
E com ela gemeu minha saudade.*

retoma atitudes byronianas da sensibilidade, mas adapta-as a motivos maiores, a motivos portugûeses e mais humanos. O mistério do poeta que chega do Oriente é bem mais rico do que o mistério de um corsário mediterrâneo. A sua memória é fiel a êsse gôsto marinheiro do poeta inglês, mas reconhecendo já a estreiteza do seu perímetro, reconhecendo-o implicitamente, ao evocá-lo numa obra de sorridente bom humor: “Não me lembra que Lord Byron celebrasse nunca o prazer de fumar a bordo. É notável esquecimento no poeta mais embarcado, mais marujo que ainda houve, e que até cantou o enjôo, a mais prosaica e nauseante das misérias da vida” (*Viagens na minha terra*, Cap. I).

Neste Camões garrettiano há uma convergência de influ-xos ingleses: Shakespeare, Byron e Scott. E curioso é que, logo em 1829, um viajante inglês em Portugal, Kinsey, achava no poema o que êle, inglês instruído nas correntes do tempo, trazia no próprio espírito, Shakespeare, Byron e Scott: “Portuguese throughout, catches the manner of Shakespeare, and sometimes reminds us of the flexibility of Scott, at others of the force of Byron” (*Portugal illustrated*). Se Kinsey houvesse mencionado também ao bispo Thomas Percy, com as suas *Reliques of ancient English Poetry*, teria apontado tôdas as grandes influências do filão inglês do nosso Romantismo, como Garrett o representa.

Esteticamente, o poema *D. Branca*, acêrca da conquista do Algarve pelo rei D. Affonso III, de Portugal, de envolta com um argumento amoroso, é um retrocesso. A consciêcia da reforma romântica está nêle mais patente, mas falta-lhe a verdadeira inspiração romântica. No *Camões*, a identidade de situações pessoais entre o poeta dô século XVI e o do XIX, e o entusiasmo pelo poema épico, ainda então visto só como bíblia do patriotismo lusitano, produziram acentos profundos da sensibilidade nova. Mas em *D. Branca*, ainda que fosse composta no ano imediato, como que recrudesce a influência filintista; e o irracional da paixão é substituído pelo irracional fantástico de bruxedos e magias.

O choque das civilizações cristã e árabe, na península ibérica, sempre constituiu uma zona fronteira de fantasias e encantamentos, não somente um factor de causalidade para coisas peculiares, estranhamente peculiares à península, mas também um refúgio para o inverossimil, para o proibido, para o ilógico, para quanto era impossível nos domínios próprios de cada civilização. Não poucas vêzes a ciência da literatura tem recorrido a êsse expediente explicativo do choque fronteira árabe-cristão (V. Américo Castro, *Espanña en su historia*, Buenos Aires, 1948).

O poema de Garrett filia-se nessa linguagem do fantástico luso-árabe e hispano-árabe. Ora a coragem para êsse fingimento de fantasias num poema histórico, para êsse revestir de um argumento romanesco em magias, provir-lhe-ia não só da visão romântica da Idade Média, como a difundira Walter Scott — autor por êle constantemente aludido — mas também do próprio Shakespeare, cujo teatro é um viveiro dêsses recursos ao mundo maravilhoso. Da freqüente presença dos *Ghosts* extraía a aparição do espectro de D. Manuel I em *Camões*; e do mundo de fadas e encantamentos feiticeiros, principalmente de *The Tempest* e *A Midsummer Night's Dream*, extrairia o ânimo e o autorizado precedente para êsse recuo estético da mistura híbrida do histórico ou meio-histórico e do fantástico, de *D. Branca*.

Garrett não confessou esta influência shakespeariana. É sempre coisa pouco agradável aos artistas a declaração das suas dívidas. Mas, numa carta de Novembro de 1824, dirigida a Duarte Lessa, amigo certo nos anos incertos do exílio, engasta uma dissertação sôbre *D. Branca*. Aí confessa o seu propósito polémico, nacionalista e popularista, a respeito de mitologias como decorações literárias: “Porém, os povos, que hoje ocupamos o mundo civilizado e que sucedemos a êsses ilustradores, e dominadores do globo, temos outra origem, outra reli-

gião, outros costumes, outra história, outros preconceitos e outras tradições. O que eram os oráculos para os gregos são para nós as feitiçarias, as buenas dichas, as sortes e adivinhos; os agouros dos romanos são as nossas bruxarias; as ninfas, as náides, as divindades de uns e outros são os nossos espíritos, os nossos gênios, fadas, mouras encantadas, etc., etc. Os seus sonhos misteriosos as nossas visões, suas sibilas as nossas benzedeadas, e as suas metamorfoses os nossos encantamentos, os seus *superi* e *inferi*, os nossos espíritos bons e maus — e assim por diante” (V. Págs. 781-2 da ed, cit., 2.º vol.). Depois dêste paralelo, ocorre a pergunta: quem foi que em plena vigência do classicismo renascentista fez esta troca de mitologias em obras que a geração romântica viria a tomar para modelos, quem senão Shakespeare?

Este conceito de recuo estético poderia fazer pensar que *D. Branca*, se bem que publicada depois de *Camões*, fôra composta anteriormente; mas a correspondência trocada então entre o autor e José Gomes Monteiro suprime tôdas as dúvidas: em carta de 27 de Julho de 1824, declara o *Camões* já pronto para entrar na imprensa; e noutra de 19 de novembro dêsse ano é que dá por concluída a *D. Branca*. A diferença cronológica é pequena, mas dirimente quanto era preciso. De facto, a adopção dêsse maravilhoso nacional e popular era uma rebeldia contra a visão clássica do mundo, portanto um real progresso no caminho da reforma. Como progresso foi o conceito de bruxa, expresso no *Arco de Sant'Anna*, de que já se falará. E Garrett não esqueceu mais êsse mundo de sílfides e fadas, mesmo fora dos seus trabalhos de recolha dos monumentos orais folclóricos. Nas *Viagens na minha terra*, ao retratar uma das irmãs Robinson, recorda: “Vista à lua, no meio do seu parque, volteando por entre os raros exóticos que no curto verão inglês se expõem ao ar livre, facilmente se tomava pela bela soberana das fadas, realizando aquela preciosa visão de Shakespeare, *Midsummer night's dream*”. (V. pág. 263 da ed. cit., 2.º vol.) E em *Helena*, também retratando outra protagonista: “Não era uma beleza romântica: pesa-me confessá-lo. Silfa de Walter Scott não era; fada de Shakespeare não podia ser...” (Ibidem, pág. 119).

Byron e Scott é que eram os mestres imediatos e constantes do Romantismo. A respeito do poema iniciador, *Camões*, êle o confessou a Duarte Lessa: “...geralmente falando o estilo vai moldado ao de Byron e Scott (ainda não usado nem conhecido em Portugal)...” Pág. 779 da 2.º vol. da ed. cit.). Mas o romantismo implícito de Shakespeare estêve presente sempre em seu espírito, sobretudo aquela audaciosa in-

terpretação de mundos contraditórios, que fêz dizer a Júlio de Castilho:

*Os gnomos, os heróis, a história, a fantasia,
passam como em tropel nesta fugaz poesia.*

(Depois de uma leitura em Shakespeare, in *O Eremitério*, 1875).

E a propósito de tôdas estas fantasmagorias — que muitas vêzes expressam verdades mais verdadeiras que a realidade — ocorre-me outro elemento da obra de Garrett, que é susceptível de uma articulação ao mundo shakespeariano: aquela Bruxa de Gaya, do *Arco de Sant'Anna*. Shakespeare foi o grande revelador da beleza da fealdade, do horrível e do macabro. Deveria antes dizer o consagrado. Na história dos valores literários importa mais o triunfo na expressão do que a prioridade balbuciante das criações. Ao lado das magias amáveis, das boas fadas e das sílfides, de Ariel e de Caliban, o poeta apresenta-nos espectros e bruxas, espectros de gentes assassinadas e bruxas anunciadoras de malefícios ou tentadoras de almas fracas e ambiciosas. Esse mundo era já anterior a Shakespeare. Quem se não lembra das bruxas do nosso Gil Vicente? Bruxas que eram apenas uma aristocracia da côrte de el-rei Diabo. E o Diabo é uma antiquíssima personagem literária, porque é também um velho companheiro dos homens. Não falta matéria à especialidade histórica designada por “demonologia”. Tive em tempos o gôsto de estimular a compilação de muitas notas sôbre o senhor Diabo e de promover a publicação delas. Foi a monografia da erudita investigadora italiana, D. Anita Seppilli, *O Diabo na literatura e na arte* (In *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 1942, vol. LXXXV, págs. 7-122, trad. port.). Mas a entrada das bruxas no teatro shakespeariano foi uma consagração e já uma renovação, porque essas sacerdotisas do culto demoníaco estão ali ao serviço da visão realista e supra-realista da vida. No tempo de Shakespeare tôda a gente cria em espectros e bruxas, menos êle. O poeta incorporava-os entre as personagens das suas peças, porque êsses espectros e essas bruxas estavam presentes na consciência de todos e no convívio social. Era uma fidelidade realista, que os trazia à cena — como nos esboços vicentinos. A credulidade chegara a tal ponto que Jaime I, soberano contemporâneo de Shakespeare e homem de sólida cultura, pegou da pena e escreveu contra a influência da feitiçaria. Fê-lo com um tratado clássico: *Daemonologia*, de 1599, reimpresso em

1616. Aí denunciava a feitiçaria e exortava o poder civil a tomar as mais severas medidas de repressão (8).

Assim transfigurado, êsse mundo fantasmagórico chega ao Romantismo e tornar-se adôrno da longínqua e irracional Idade Média — onde tudo fôra possível. No tempo de Garrett, depois do século das luzes e da coroação da deusa Razão, ninguém cria em espectros, duendes e bruxas. Ocultismo e racionalismo eram inconciliáveis na mente emancipada. Essas coisas eram agora pitorescos acessórios da acção, situada em tempos de medos bárbaros. Os espectros passam a ser criações mórbidas de consciências sem govêrno da vontade e da razão; e as bruxas são imaginações do povo ignaro com que êle designa ou excomunga mulheres de procedência suspeita, caídas em miséria extrema, de passos misteriosos e costumes aberrantes da rotina colectiva. E essa procedência suspeita, êssa miséria extrema e êsses passos misteriosos, tôda êssa excentricidade marginal tinha uma explicação única: uma grande desgraça de amor, uma sedução, um abandono cruel, um pecado a expiar. Às vêzes o filho dêsse fatal amor é que vem a ser o agente da vingança e da reparação. E a mulher, que se precipitara em miséria tão feia e desesperada que se tornara bruxa no consenso popular, ergue-se de novo à beleza e à virtude, e reentra no convívio normal. As grandes transfigurações morais, pela via do amor, eram freqüentes no teatro e na novela do Romantismo. E freqüentes são também essas bruxas temporárias por aclamação popular. Em Garrett, no seu *Arco de Sant' Anna*, há uma, a Bruxa de Gaya, vítima da luxúria de um bispo odioso e violento. Vasco, filho de ambos, é o chefe de uma revolta popular contra a autoridade do sátiro e o agente da reparação à falsa bruxa. Esta desgraçada tem ascendência shakespeariana, como tôdas as bruxas do Romantismo — ascendência distante, cuja genealogia não é possível reconstituir totalmente.

-
- (8) A título de curiosidade arquivo um telegrama da agência noticiosa *United Press*, aparecido na imprensa mundial no dia 24 de Janeiro de 1951: "TODAS AS FEITICEIRAS da Grã-Bretanha foram convocadas para o primeiro "Sabbat" do ano, que se realizará a 2 de fevereiro, nas proximidades de Londres. Reunidas em assembléia noturna, quatro vêzes ao ano — informou alguém bem enfronhado nos arcanos da feitiçaria britânica — as bruxas, em grupos de treze, excitam-se até ao êxtase histórico. Despem-se, depois, a fim de satisfazer aos desejos dos antigos deuses das ilhas. Satã, do seu pedestral de glória, preside à estranha cerimônia. Revela-se que a suma sacerdotisa da bruxaria britânica é a "bela esposa de importante industrial". Realizar-se-ão reuniões semelhantes em todo o país (U. P.)."

Depois, essas bruxas do consenso popular, mulheres desgraçadas que expiam pecados de amor, aparecerão vêzes várias nas novelas de Camilo.

Há no teatro shakespeariano um expediente expressivo ou de composição que passou a Garrett, se não na sua integridade, ao menos num seu elemento principal: a representação de teatro dentro do teatro e a intervenção no argumento dêsse teatro de segundo plano, por alguma personagem do primeiro. Todos se lembram de que em *A Midsummer Night's Dream* se assiste à representação da trágica história de Píramo e Tisbe, “very tragical mirth”; e também de que no *Hamlet* o príncipe encomenda a uma companhia de actores ambulantes a encenação de *The Murder of Gonzago*, em que se reconstitui o assassinio do rei, e escreve, para serem intercalados na peça, alguns versos de intenção que põem à prova a resistência moral do tio criminoso.

É nessa ocasião, ao entregar o seu texto ao chefe da companhia, que Hamlet faz recomendações de alto gôsto e sentido crítico, recomendações que articulam a obra àquele subgênero literário da “crítica poética”, de que falei largamente em *Pirene*.

Pois êste mesmo artifício de composição literária encontramos em Garrett, no drama histórico de início da reforma do teatro, *Um auto de Gil Vicente*, 1837. Barreto Feio e José Gomes Monteiro haviam chamado a atenção para o esquecido poeta dramático do século XVI, por meio da reprodução da edição de 1562, fundada no exemplar único achado na biblioteca da Universidade de Göttingue. Querendo associar o poeta das *Barcas*, fundador do nosso teatro, às suas diligências de restauração dêsse teatro, de acôrdo com o gôsto romântico, muito dado ao teatro e muito incapaz de fazer bom teatro, Garrett não podia esquecer o papel dos autos na vida cortesã do século XVI, nos seus saraus, e a atmosfera de heróica ufanía que nestes saraus se respirava. Como disse um articulista da época, a peça de Garrett gira em tôrno de um acontecimento histórico, o casamento da Infanta D. Beatriz com o Duque de Sabóia e a sua partida para a côrte do marido, successo acêrca do qual temos notícias históricas positivas, sendo uma delas a representação das *Côrtes de Júpiter*, de Gil Vicente: “Há uma grande função na côrte, de que Garcia de Rezende nos conservou os mais minuciosos detalhes. Existe ainda o próprio auto que Gil Vicente compôs para as ditas festas e que foi representado no paço em plena côrte. Êsse auto velho faz realmente todo o entrecho da peça moderna”. (Pág. 632 da ed. cit., 1.º vol.). Tudo isto nos leva a perguntar se a composição dramática, embrechado de teatro em teatro, não se ofereceria já feita a Garrett. Não

era possível fazer aparecer Gil Vicente em cena senão como autor e actor numa própria peça, querendo guardar-se-lhe o verdadeiro e flagrante carácter. O precedente de Shakespeare daria ânimo ao poeta português. Mas o que é inegavelmente shakespeariano é a intervenção de Bernardim Ribeiro, uma das personagens da peça de Garrett, no próprio argumento vicentino: como Hamlet faz que em *The Murder of Gonzago* se recitem versos seus intencionais para desmascarar o padraço, assim Bernardim Ribeiro, à última hora, se substitui a Joana do Taco no papel de Moura, para em vez de entregar à Infanta, em meio de uma geringonça galaico-andaluza, os presentes de Júpiter, um anel de condão, um dedal e o terçado de Roldão, lhe recitar vibrantes versos seus e lhe restituir um anel de esponsais, impossíveis esponsais, tudo isso, ali na presença do rei, do procurador do noivo e sua comitiva, e de tôda a côrte.

Esta peça vicentina é uma transposição herói-cômica dos concílios dos deuses das velhas epopéias clássicas. Quando já os portugueses dominavam a navegação oceânica nos dois hemisférios, os deuses reúnem-se para assegurar a pequena viagem da Infanta “por êsses mares de Tróia”! Isto contrasta flagrantemente a ufania do rei e de tôda a côrte — um ambiente heróico empequeneando-se em versos chistosos e lisonjarias palacianas. Mas a ênfase passional de Bernardim Ribeiro, no enxêrto garrettiano, restituiu-lhe seriedade e viva emoção — emoção oculta, mas profunda, como a de Hamlet e dos amigos que estão no segrêdo da alteração do texto. É o auge do interesse dramático de tôda a peça. Liquidada a situação sentimental entre a infanta e o poeta, nada mais interessa ao público; e o acto terceiro é uma excrescência estética, chega mesmo a prejudicar o ousado expediente de Bernardim. Se ainda voltavam a ver-se, para quê tanto risco de escândalo com a alteração do texto vicentino? Neste caso succedeu como nos outros: a originalidade é de Shakespeare, quando põe um filho amargurado à espreita das reacções do rei e padraço diante da reconstituição do seu crime; mas a situação sentimental amplia-se na peça romântica portuguesa, quando um simples poeta ousa afrontar todos os riscos para dizer adeus à sua amada, que é uma princesa em partida para seus estados, filha do orgulhoso rei de domínios novamente descobertos por tôda a Terra. A emoção está não tanto na audácia, mas no contraste entre os direitos e atrevimentos da paixão e a hierarquia e os prestígios heróicos. É um contraste bem romântico. Assim o expediente dramático de Shakespeare perde em humanidade singular sem tempo, mas ganha em significado social, torna-se romântico, típicamente romântico e associa-se a uma grande época

histórica. Verdade, verdade, também se poderá dizer que se reduz a ouropel decorativo do cenário de uma época histórica vista com superficial empáfia.

Os romancistas do realismo introduziram também o teatro no romance, mas geralmente o teatro lírico ou a ópera — coisa de grande relêvo na vida da alta sociedade burguesa do século XIX. Era um expediente recolhido da própria realidade, na utilização do qual, um pouco abusiva, teria tido sua influência o precedente da *Lúcia de Lamermoor*, num pobre teatro de Rouen, segundo *Madame Bovary* de Flaubert, modêlo de todos os romancistas do realismo.

Quando, porém, Garrett chega às alturas do *Fr. Luís de Sousa*, reaproxima-se de Shakespeare, da medula do seu teatro, já não dos seus expedientes de composição, sim do seu espírito. Este drama garrettiano não é um drama ortodoxamente romântico, é uma tragédia; mas também não é uma tragédia clássica, porque é uma tragédia shakespeariana. Falta-lhe o espírito poético do teatro de Shakespeare, talvez porque o autor português, ainda que na plenitude da sua imaginação e da sua sensibilidade amorosa, como demonstrou pouco depois com as suas *Fôlhas Caídas*, sacrificou essas fugas líricas e filosóficas, tanto do gôsto de Shakespeare, à preocupação da documentação ou decoração local e temporal. Queria fazer uma peça de certa época, bem identificável.

Mas a concentração da sua fôrça emotiva, a sobriedade da sua composição, de uma economia perfeita, restituíram-no de algum modo ao verdadeiro sentido trágico dos antigos, tal como Shakespeare o humanizara. E essa condensação de fôrça trágica atinge o seu “clímax” na cena final do acto segundo:

“Jorge — Romeiro, romeiro! quem és tu?

Romeiro — (*Apontando com o bordão para o retrato de D. João de Portugal*) — Ninguém”.

Todos os críticos louvam o poder de condensação da fôrça trágica do teatro de Shakespeare em exclamações univerbais ou monossilábicas. Aqui está um bom exemplo e em contra-dição franca do espírito retórico do Romantismo. De resto, Garrett, quem sabe se por influência do próprio Shakespeare, foi em Portugal, ao mesmo tempo, o iniciador do Romantismo, o exemplificador dos exagêros do Romantismo e o precursor da reacção do gôsto contra o próprio Romantismo. A maior parte do teatro garrettiano exemplifica as fraquezas do teatro romântico; e a sua *Helena* inacabada mostra que êle ia cair no romance de segunda mão; e vários passos das *Viagens na mi-*

nha terra confessam certo cansaço ou tédio da estética do Romantismo, que se ia tornando em estilo de escola. Êste “ninguém” é o vertice de um cone de convergência de tôdas as ansiedades e presunções, incertezas e medrosas expectativas, e ainda das adivinhações mórbidas da filha, Maria de Noronha, de tôda a atmosfera dolorosa que enche os actos anteriores. Mas êsse ambiente pesado de trágicos bulções, a correr para um desfecho doloroso, está purificado do realismo brutal do mundo shakespeariano. O romeiro, corroído de ciúmes, contenta-se com destruir um lar venturoso. E Telmo Pais não é nenhum Iago que lhe remexa a ferida, lembrando maldosamente a formação do animal de duas costas, “the beast with two backs”.

A cena do “ninguém” é o desfecho catastrófico da adensação da tormenta, que se anuncia logo no solilóquio inicial de Madalena de Vilhena: “...este mêdo, estes continuos terrores...” E donde provêm tais terrores? Da inquietação da consciência, da expectativa de sanções restauradoras do equilíbrio entre o bem e o mal. Êsse sentimento profundo da justiça interior é prioridade gloriosa de Shakespeare, que para o expressar antecipou de séculos alguns expedientes do supra-realismo. O drama de Garrett é shakespeariano por essa atmosfera de mêdo interior, — não por certa coincidência entre as cenas em que a mulher de César, Calpúrnia, o insta a desistir de comparecer no senado, e Madalena implora a Manuel de Sousa que a não leve para a antiga casa do primeiro marido. (*V. Julius Caesar*, acto II, cena II e *Fr. Luís de Sousa*, acto I, cena VIII). Sempre houve resistência das mulheres à partida dos maridos para lugares perigosos ou associados a más recordações, sobretudo quando receberam agouros avisadores ou tiveram pressentimentos adivinhadores. A verdadeira coincidência está no fundo de tudo isso: na presença constante de uma personagem oculta — a consciência. E isto é que é shakespeariano. Os homens haviam-se libertado dos deuses e do destino, mas, com o destino em suas próprias mãos, não eram livres da consciência.

Sôbre esta cena empolgante do *Fr. Luís de Sousa* compôs uma tela o pintor Miguel Ângelo Lupi (1826-1883), quando pensionista em Roma, entre 1860 e 1863, à qual denominou *D. João de Portugal*. Lupi era retratista e num retrato aprumado de cavaleiro em hábito de monge transformou o que era um violento choque moral entre as três almas, choque produzido pelo aparecimento da ruína do que fôra D. João de Portugal, mas que de direito, pela situação do seu lar, e de facto, pela sua decrepitude, já não era “ninguém”. O “aspecto severo e tremendo”, recommendado na rubrica do autor, não suprimia num instante

os estragos de “vinte anos de cativo e miséria, de saudades, de ânsias”. A essência shakespeariana do episódio evoluiu-se, ao ser transposta do drama de Garrett para a tela de Lupi. Falta-lhe profundidade interior, assim perspectiva como emocional. Tem muito mais essência shakespeariana, porque tem alta dignidade humana, certo monossílabo sôlto pelo rei D. Pedro V, de Portugal, numa carta particular sôbre a triste coisa pública. Júlio de Vilhena pô-lo em relêvo (9).

Não importa que Sousa Viterbo, na monografia documentar, que dedicou aos protagonistas do drama, se cansasse a apontar “ninguéns” no teatro vicentino (V. *Memórias da Academia Real das Ciências*, Parte I, tomo IX, Lisboa, 1902). A concentração dramática e a integração cênica dêsse “ninguém” são de Garrett, que de Shakespeare haverá tomado a coragem para fazer frente à declamação romântica.

Alguns panegiristas de Garrett encontraram linhas de beleza shakespeariana — portanto de fôrça de character e de humanidade — no tipo de Telmo Pais, criado pelo próprio Garrett, como actor na estréia do drama. Leio e releio a obra, rememoro as suas grandes interpretações cênicas, a que assisti durante muitos anos — e não lhe encontro nada de shakespeariano, se não lhe quizer descortinar algum mau sangue do Iago — um Iago senil, cuja velhacaria sagaz se transpusesse em sebastianismo evasivo e reticente, mas sempre com algum conteúdo de traição para os seus novos senhores, porque lhes envenena, dia a dia, a filha única e bem amada, com quimeras e suspeitas letais. Mas isto é muito pouco e muito indirecto.

Não faltam no teatro shakespeariano mordomos e escudeiros, amas e aias, íntimos dos protagonistas, seus confidentes, conselheiros e colaboradores (V. Irving, *Dictionary of Shakespearean Names*). E antes, na comédia antiga e na italiana, da Renascença, que a imitava, também não faltavam os escravos pedagogos, confidentes dos filhos-familia e cúmplices das suas extravagâncias e tropelias. Também nos costumes familiares portugueses êsses escudeiros não faltavam, com sua função mista, meio servil e meio aparentada. Mas êste do *Fr. Luís de Sousa* é bem português, bem romântico e bem garrettiano — ao que me parece.

(9) A propósito da condensação do máximo efeito expressivo de alguma grande emoção, que ultrapassa os recursos da retórica, ocorre-me o comentário de Júlio de Vilhena a certa exclamação monossilábica do Rei D. Pedro V, de Portugal, comentário certo, a que só falta a menção do nome de Shakespeare, mestre desse tipo de sublime. V. *D. Pedro V e seu reinado*, 2.^o vol., págs. IX-X, Coimbra, 1921-1922.

O autor corrobora esta presunção da posteridade sôbre o portuguesismo de Telmo Pais, com a nota F. ao texto (Ibidem, pág. 797) — que não tem aspecto de disfarce, dos que não são raros, quando os artistas se explicam muito...

O que por ventura se poderá ver em Telmo Pais será um adminículo caracterizador para adensar a tal côr local que o espírito histórico dos românticos buscava. Está ali como está o camonianismo da atmosfera, em dose maior que a do sebastianismo: Telmo Pais fôra amigo de Camões; D. Madalena de Vilhena lia familiarmente os *Lusiadas*; Maria de Noronha sonhava com o poeta; e um grande retrato dêle figurava entre os dos varões da casa Portugal. Nos começos do século XVII, Camões e a valorização da poesia tinham ainda de percorrer muito caminho para chegar àquela altura, que é de pleno século XIX.

E aqui vinha a talho de foice recordar outra vez como é impreciso o historicismo de Shakespeare, que no acervo de temas emocionais da história procurava o eterno do homem, e como é intencional e escrupulosamente arqueológico o historicismo dos românticos em sua mira ao relativo e circunstancial. Pertencam a que época pertençam ou seja qual fôr a moldura histórica, de que se desprendam, as personagens das tragédias e comédias de Shakespeare são coetâneas umas das outras, porque formam um só mundo — o mundo moral de Shakespeare, a sua visão total do homem. Têm a mesma unidade e simultaneidade cronológica dos habitantes do planeta de Balzac. Hamlet, episódio articulado ao século XI, expressa angustias intellectuais do mundo da Renascença, isto é, do mundo de Shakespeare. Ao contrário, a gente, que povoa o mundo dramático e novelesco dos românticos, ordena-se em vagas históricas ou cronológicas ou em gerações, cujas peculiaridades relativas e singulares êles procuram discriminar. Parentesco e unidade de sangue só a têm a dentro dos erros psicológicos da escola, da sua concepção pan-erótica e do próprio temperamento de cada autor. Não é um paradoxo afirmar que o historicismo dos românticos falsificava a história...

E já agora apontarei mais um possível vínculo shakespeariano de *Fr. Luís de Sousa*, em verdade bem pequeno e impugnável, mas também verossímil. Há em inglês um latinismo, que é desde o Renascimento uma designação intellectual e um cumprimento: “scholar” — o antigo humanista e o moderno especialista em matérias de erudição sôbre as coisas humanas. O uso desta palavra fora da Inglaterra foi, desde então, um anglicismo — quanto ao sentido, não quanto à forma. No *Hamlet*, Marcelo, para animar Horácio a dirigir-se ao espectro

do rei, lembra-lhe a sua cultura: “Thou art a scholar; speak to it, Horatio”. E no *Fr. Luís de Sousa*, Telmo Pais que não morre de amôres pelo segundo marido de D. Madalena de Vilhena, faz-lhe essa justiça mínima, de lhe reconhecer erudição: “...não sei latim como meu senhor... quero dizer como o sr. Manuel de Sousa Coutinho — que lá isso!... acabado escolar é êle” (V. *Obras Completas*, ed. cit., 774 do 1.º vol.). Pergunto agora: esta acepção da palavra “escolar” é um legítimo vernaculismo ou é um anglicismo entrado no léxico de Garrett por via shakespeareana? Não seria mais puramente vernácula a forma tradicional de “latino”, que entrou na linguagem comum em “ladino”? Falando dos estudantes de Coimbra, D. João III afirmou que os queria mais cristãos e “menos latinos”.

Nas *Viagens na minha terra*, do período áureo de *Fr. Luís de Sousa*, é que se encontra o melhor quadro da devoção garrettiana por Shakespeare. É a página de que os artistas Manuel de Macedo e Roque Gameiro extrairam a sugestão para uma das gravuras da edição de 1904. Sòmente, tiveram a infelicidade de preferir para a legenda a posição dos pés do poeta — “à noite com os pés no *fender*” — em vez das meditações ou leituras saboreadas pela sua cabeça. E estas eram confessadamente shakespeareanas. Louva o escritor o prazer da leitura das grandes obras literárias no ambiente em que lhes decorre a acção ou em que o seu autor as concebeu. E exemplifica-o com as leituras de Tito Lívio e Horácio em Roma, com a da *Crônica de El-Rei D. Fernando*, de Duarte Nunes de Leão, em Santarém, por onde anda no momento, com a de Shakespeare em Warwick e com a das *Cartas de Abelardo e Heloísa* em Paris, no Père-La-Chaise. E sôbre o trágico inglês confessa: “...Nunca tinha entendido Shakespeare enquanto o não li em Warwick ao pé do Avon, debaixo de um carvalho secular, à luz daquele sol baço e branco do nublado céu de Albion... ou à noite com os pés no *fender*, a chaleira a ferver no fogão, e sôbre a banca o cristal antigo de um bom copo lapidado a luzir-me alambreado com os doces e perfumados resplendores do *old sack*, enquanto o fogão e os ponderosos castiçais de cobre brunido projectam no antigo tecto almofadado, nos pardos compartimentos de carvalho que forram o aposento, aquelas fortes sombras vacilantes de que as velhas fazem visões e almas do outro mundo, de que os poetas — poetas como Shakespeare — fazem sombras de *Banquo*, bruxas de *Macbeth*, e até a rotunda pansa e o arrastante espadagão do meu particular amigo Sir John Falstaff, o inventor das legítimas consequências, o fundador da grande escola dos restauradores caturras, dos poltrões

pugnazes que salvam a pátria de parola e que ninguém os atura em tendo as costas quentes” (Ed. cit., pág. 219).

Neste breve quadro do confôrto de um serão inglês e do encanto das leituras feitas no cenário da matéria delas, quadro a que não falta sequer a evocação do *old sack*, “a bebida espirituosa celebrada por Shakespeare” (Pág. 276 da ed. cit., 2.º vol.), há uma distinção subtil, que encerra uma grande verdade crítica, entrevista pela intuição de Garrett, mas ainda não conquistada por certa crítica moderna, de carácter jornalístico pela improvisação impressionista. Garrett declara que entende melhor em Santarém a Duarte Nunes de Leão, que é um historiador de coisas passadas em Santarém, mas entender melhor a Shakespeare, que é um artista, lendo-o em sua própria terra e não nos cenários dos argumentos das suas obras dramáticas; não precisa de ir à Dinamarca para entender *Hamlet*, nem à Itália para entender *Romeu e Julieta*. Esta distinção é certa. A obra de um artista revela sobretudo o espírito do próprio artista; a realidade que ela nos oferece é uma interpretação sua, uma forma própria de ver e compreender. Redondamente se enganam os que pretendam entender a história inglesa nas tragédias shakespearianas de matéria inglesa, enganar-se-ão tanto quanto se enganam os que aprendem a vida portuguesa do fim do século XIX nos romances de Eça de Queiroz. Contra êste equívoco já fiz a minha advertência (V“... um pobre homem de Póvoa de Varzim...”, Lisboa, 1945 ou I Apêndice da *História da Literatura Realista*, ed. de São Paulo, 1946).

A referência ao *old sack*, também shakespearianamente saboreado por Garrett em Stratford-upon-Avon, merece aclaração. O poeta português em nota identifica-o como sendo “boa e velha aguardente de França” e, um século depois, um professor brasileiro identifica-o também como bebida exótica, mas de Espanha. O Dr. Almeida Júnior estudou profundamente a matéria na sua monografia, *A embriaguez no teatro de Shakespeare* (in *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo*, vol. XXXV, fasc.º 1.º, págs. 97-164, 1939). Aí encontro êste passo esclarecedor: “Os ingleses não fabricavam vinho; à tentativa da Idade Média, no sul do país, faltara continuação. Todo o vinho bebido, no tempo de Shakespeare e nas suas peças teatrais, procede do estrangeiro.

O vinho mais freqüente é o “sack”, isto é, o vinho espanhol. “Sack”, diz um comentador do poeta, “era o nome dado a todos os vinhos espanhóis, os quais, em regra secos e ásperos, requeriam fôsem abrandados com açúcar, a fim de atenderem ao paladar da época (Irving e Marshall, *The Works of Shakes-*

peare, 1888, págs. 392-3). A etimologia de “sack” não é pacífica: para uns, a palavra vem de “sêco”, adjectivo que alude ao tipo de vinho; para outros, vem de “saco”, porque a princípio o vinho espanhol era guardado em sacos de couro. Falstaff consome o xerez, como “sack” predilecto” (V. *First Part of King Henry IV*, acto I, cena II).

A pronúncia comum da palavra, com o *a* aberto, faz optar pela etimologia “saco”. C. T. Onions, no seu excelente *Shakespeare Glossary*, define “sack” por nome genérico de um tipo de vinhos brancos antigamente importados de Espanha e das Canárias, e equivalente ao “sherris” (V. págs. 187 e 196 da 2a. ed., Oxford 1949). “Sherris” é a formula sónica de “xerez”.

Nas *Viagens na minha terra*, pela variedade do seu conteúdo digressivo, é que se pode fazer boa colheita de reminiscências shakespearianas, começando logo pelo prefácio da 2.ª edição, aquêlê monumento da vaidade do escritor. Citarei ainda a evocação do bôbo Yorick, o que trouxe Hamlet ao colo, como êle tristemente lembra à vista da sua caveira, no cemitério, junto do coval aberto para o corpo de Ofélia: “Estou com o meu amigo Yorick, o ajuizadíssimo bôbo d’el-rei de Dinamarca, o que alguns anos depois ressuscitou em Sterne com tão elegante pena, estou sim.” (Pág. 175, 2.º vol. da ed. de 1904). Êstes “alguns anos” formam um intervalo de mais de século e meio, pois os *Sermons of Mr. Yorick*, de Laurence Sterne, são de 1760-1767 e as *Letters of Yorick to Eliza* são ainda posteriores, de 1775.

Em prólogos e no texto de outras obras, repetidamente aparecem reminiscências de Shakespeare, como a atestar que fôra bem profundamente saboreado e que lhe andava sempre a bailar por entre as associações da memória. Até naquele fragmento de romance, *Helena*, cuja acção decorre no sertão brasileiro, uma personagem de relêvo no quadro, a Viscondessa de Itaté, não se separa do poeta a que chama “o meu Shakespeare” (V. pag. 126 da ed. cit., 2.º vol.). Sòmente a citação daquele dístico famoso de Hamlet sôbre a pequenez da filosofia aparece três vêzes (Págs. 135, 166 do vol. 1.º e 157 do 2.º vol. da ed. cit.) e por fim traduzido em nota, com lapidar fidelidade e singeleza:

*Há mais coisas no céu, há mais na terra,
Do que sonha a tua vã filosofia.*

(Pág. 275, ed. cit., 2.º vol.)

Há um outro aspecto de possível influência shakespeariana em Garrett, que deixo ao cuidado de críticos mais eruditos em história comparada da métrica — disciplina que exige um ou-

vido sensibilíssimo. Desde Marlowe que o verso branco é peculiar do teatro inglês. Shakespeare, naturalmente, ergueu-o ao maior esplendor, tanto na sua forma regular (cinco pés de duas sílabas com os acentos alternos), quanto em formas irregulares tipicamente suas. Ora Garrett, no seu exílio inglês, iniciou a renovação romântica por dois poemas em verso branco. Não o desconhecia antes, mas com êsses poemas deu-lhe preferência decidida para a expressão de rumos novos da sua emoção. Em que medida haveria o exemplo glorioso de Shakespeare contribuído para essa preferência — que se tornou um marco histórico da nossa poesia? O problema é delicado, sobretudo recordando os precursores dessa rebeldia contra a rima, por exemplo Fr. José do Coração de Jesus, em sua ode XIII:

*O verso, livre do grilhão pesado
Do triste consoante
He como a fonte d'agoa cristalina,
Que brandamente corre,
Ou como a não dos ventos assoprada,
Que vae cortando as ondas.
Nem Gregos, nem Romanos se fizeram
Teos escravos, ó Rima.*

(Poesias de Almeno publicadas por Elpino Duriense, Lisboa, 1815, pág. 22 do 2.º vol).

IV

Porém Garrett era um artista, não era um crítico. E se não é legítima a separação entre a criação e a crítica, é bem patente o predomínio de um desses pendores do espírito em cada posição extrema. Concretamente o que se verifica em tais posições extremas é uma opção a respeito dos meios expressivos: ficções de realidades singulares num caso; e idéias gerais no outro. As penetrantes observações de Oscar Wilde em *The critic as artist* poderão lançar alguma confusão em quem não vir no paradoxo um método de raciocínio esclarecedor, mas precisado de leitura profunda. Esse é também o caso da cópia da arte pela natureza, um exagêro à superfície e uma verdade nas entranhas do paradoxo.

Foi principalmente de artista a contribuição de Garrett, mas não deixou de alguma coisa fazer como crítico ou em atitude crítica do espírito. Foi êle que preparou a realização das conferências shakespearianas do escritor irlandês James Sheridan-Knowles (1784-1862), que por Lisboa passou no ano de 1845, a caminho ou de regresso da Ilha da Madeira. Êssas conferências formaram, a propósito de Shakespeare, um verda-

deiro curso acêrca da literatura dramática inglêsa. Da série sôbre Shakespeare foi êste o programa, tal como se divulgou na imprensa da época:

“1.^a *Leitura*. — O gênio de Shakespeare. — Diversidade dos seus caracteres. — Conservação da individualidade. — Perspicacidade poética. — Identificação extraordinária. — Juízo da posteridade. —

2.^a *Leitura*. — Efeito do drama. — *Júlio César*. — *Hamlet*. — Cena do actor Kean com Ofélia. — Causas por que desagradam algumas composições dramáticas. — Dogmas dos críticos. — Figuras de dicção monossilábica. — *Bruto e Cássio*.

3.^a *Leitura* — Unidade de acção. *O Mercador de Veneza*. — Climax. — Unidade de caracteres. — Ilusão do drama. — Teorias absurdas. — Carácter misto das tragédias de Shakespeare. — Arrebatamento”.

A outra série versou a tragédia e outros poetas inglêses antigos e modernos, tais como Milton, Pope, Southey, Scott, Byron e Campbell. Uma das teses predilectas de Sheridan-Knowles, como espírito bem possuído dos novos direitos românticos, era a demonstração da impossibilidade do drama trágico, dentro das unidades de Aristóteles. A perspectiva histórica mostra-nos hoje coisa muito diversa. O teatro romântico só sobreviveu, quando renunciou à anarquia e se reaproximou da estrutura clássica, sujeita agora a uma adaptação nova à realidade da própria substância da arte dramática. O mesmo Garrett o exemplificaria com o seu drama *Fr. Luís de Sousa*.

O filho de James Sheridan-Knowles publicou, em 1873, numa tiragem limitadíssima — 25 exemplares! — as conferências pronunciadas por aquêle sôbre literatura dramática em Belfast, 1830, em Liverpool, 1848, e em Filadélfia, nos Estados Unidos. Nesse volume, *Lectures on Dramatic Literature*, figuram várias conferências de matéria shakespeareana e em coincidência dos seus títulos com os sumários das de Lisboa. Isto põe verossimilhança na conjectura de que se encontrem ali as idéias expostas em Lisboa, 1845, na presença de Garrett,

(10) Mencionei êste episódio, com algumas outras notícias sôbre o reconhecimento de Shakespeare em Portugal, a págs. 88-89 da 1.^a ed. da minha *História da Crítica Litterária em Portugal (Da Renascença à Actualidade)*, Lisboa, 1910, mas na 2.^a ed., inexplicavelmente, suprimi êste passo. Pensaria já então em dedicar à matéria um ensaio independente? — Acêrca de James Sheridan-Knowles prestou-me valiosas informações o meu amigo, Prof. Charles R. Boxer, do King's College, de Londres, as quais vivamente agradeço.

ainda que não haja ali a menor alusão à sua estada em Lisboa. como a não há na biografia escrita por seu filho (*Life of Sheridan-Knowles*, R. B. Knowles, Londres, 1872, em tiragem também de 25 exemplares!), nem na tese do Prof. Leslie H. Meeks, da Universidade de Indiana, 1933. O único rasto lusófilo da obra dêste fecundíssimo autor dramático do Romantismo, amigo de Kean e seu grande fornecedor de originais, é um folheto de 1850 sôbre o clima e a meteorologia da Madeira, escrito por outrem, mas editado por êle. Seria um tributo de gratidão. Mais ausente está Lisboa do *Journal of a voyage to Lisbon*, de Henry Fielding.

Também não é possível reconstituir os ecos de tais conferências. Não posso procurá-los na imprensa da época. Tenho, porém, à mão, coisa que mais nos importa: a impressão que elas deixaram no espírito de Garrett, há muito convertido ao culto shakespeariano, mas sendo feliz com achar novas razões para a sua fé. Entre os seus autógrafos apareceu um que respeita a êste ciclo de conferências. Figura no tomo 2.º das suas *Obras Completas*, Lisboa, 1904, e reza assim, na parte directamente referente a Shakespeare: “Shakespeare, o grande fundador do teatro moderno, devia necessariamente ser o ponto de partida das considerações, das observações e da doutrina que ouvimos. Schlegel não expôs melhor, com mais entusiasmo e convicção, as belezas, a verdade, a filosofia de uma escola poética, que hoje é quase universalmente reconhecida e seguida. O gênio criador de Shakespeare, a diversidade de seus caracteres, a facilidade e verdade com que o poeta se identifica com seus personagens a ponto de nos tornar a ficção mais natural do que a realidade, e de modo que bem podemos exclamar com Byron, ao comparar a história com a sua poesia: *Truth is stranger than fiction!* — tudo isto nos fez sentir Mr. Sheridan-Knowles na sua primeira leitura. A dicção era fluente e animada, simples ou poética, segundo cumpria pela variedade dos assuntos. Mas o que sobretudo admirámos mais, e mais nos satisfez, foi ouvir recitar os bem conhecidos exemplos dos vários autores que trouxe para comparar as suas teorias — principalmente de Shakespeare.

A segunda leitura foi continuação do mesmo assunto. Nunca ouvimos declamar coisa alguma com tanta perfeição como as duas falas de Cássio e Marco Antônio na “morte de César”. Nobreza, verdade, força, tudo o que há de maravilhoso, de grande, de inimitável naquelas duas falas, sobressaía de um modo que não pode imaginar quem não tenha ouvido Talma — ou Mr. Knowles. Para cá do Reno não viveu outro homem em nossos dias, a quem o espírito de Melpômene se revelasse

assim. Não falo dos absurdos desesperos, dos uivos e berros do drama, no sentido estrito da palavra moderna; falo da tragédia racional.

Mr. Knowles, discípulo e sacerdote de Shakespeare, não reconhece as unidades de Aristóteles; é *protestante* em Literatura. Muita gente é hoje dessa igreja; mas poucos aceitaram seus dogmas e disciplina com aquêlê espírito de verdade e convicção, ou os sabem prêgar com aquêla persuasão e eloquência com que êle o faz.

Na terceira leitura, entre outras matérias conexas, veio a questão das unidades: e com o exemplo de Macbeth — tragédia admirável que êle analisou rápida, mas profundamente — provou à evidência, demonstrou com tôda a severidade da lógica, sem perder das galas da eloquência, que o verdadeiro drama trágico era impossível com as pretendidas três unidades de Aristóteles.

Shakespeare não se explica em três lições: mas bastariam decerto estas três lições para mostrar a qualquer que fôsse inteiramente hóspede na matéria, que sem um longo, profundo e meditado estudo da natureza — de que êle foi o primeiro intérprete — não é possível fazer coisa alguma digna da arte, neste mais difícil de todos os gêneros de literatura, o dramático.

Shakespeare já fôra comparado a Eurípedes; e com razão. Os ouvidos clássicos, a quem a proposição scandalizar, que vão ouvir Mr. Sheridan-Knowles, e eu lhes prometo que não-de ficar convertidos.” (V. págs. 495-6 das *Obras Completas*, 2.º vol.).

Todo o conjunto da notícia lembra, pelo entusiasmo e pelo que reflecte do próprio espírito do conferencista, um artigo de crítico anônimo, escrito imediatamente depois de ter ouvido Liszt em Lisboa. Esse artigo foi reproduzido em 1945 pela embaixada alemã em Lisboa, num folheto comemorativo do centenário da estada de Liszt na capital portugueza— da qual passara também um pequeno rasto na comédia de Garrett, *Falar verdade a mentir*: “Há hoje benefício em S. Carlos, toca o Liszt; mandei-lhe tomar uma frisa” (V. *Obras Completas*, ed. cit., pág. 722, 1.º vol.).

Mais de cem anos depois ainda nos emociona a frescura da emoção recebida do músico pelo autor anônimo e do poeta que discorreu sobre Shakespeare, pelo poeta português. Como seríamos hoje mais ricos se dos grandes conferencistas do mundo guardássemos impressões assim directas, frescas e vivas, em vez dos modernos relatos jornalísticos, impessoalmente noticiosos! A conferência é uma difícil forma da eloquência e

participa da emoção lírica, da riqueza intelectual do ensaio e da viva representação histriônica. Não se compreende por que haja uma legião de críticos jornalísticos, para o teatro e para a música, e não os haja para a eloquência universitária ou só se compreende pela banalidade, para que decaiu a conferência — para muitos apenas a leitura de papéis.

Gomes de Amorim, a propósito dêste comentário de Garrett às conferências de Sheridan-Knowles, escreve as linhas seguintes com notícia de contacto posterior entre os dois poetas: “Os artigos citados foram coleccionados no tomo XXIV das *Obras*, onde se acha também o artiguinho que tem por título *Mr. Sheridan-Knowles*, dando notícia das três leituras por êle feitas naquele tempo em Lisboa, acêrca de Shakespeare. A 4 de maio de 1852 êste distinto literato escreveu a Garrett uma carta affectuosíssima, felicitando-o pela sua entrada no ministério, e recordando-se com o mais vivo reconhecimento do modo por que João o acolhera e tratara em Portugal”. (V. *Memórias Biographicas*, 3.º vol., Lisboa, 1884, pág. 135). Esta carta, enumerada no catálogo do Dr. Carlos Guimarães, genro de Garrett, vem também mencionada no *Inventário do Espólio Literário*, por Ferreira Lima, à pág. 58, com esta rubrica: “25) *Sheridan Knowles* (James). Uma carta de 4-5-1852, com um apêndice autobiográfico”.

Obtive uma fotocópia desta carta, graças ainda ao Prof. F. Rebêlo Gonçalves. É uma apresentação e recomendação de um comerciante inglês da Ilha da Madeira; não tem interêsse literário, mas tem-no biográfico, por aludir à estada de Sheridan-Knowles em Lisboa — facto desconhecido pelo Prof. Leslie Howard Meeks em sua obra, *Sheridan Knowles and the theatre of his time*, Bloomington, 1933. Reza assim:

“33 Hawland Street Fitzroy Sq.
4 May 1852.

My Esteemed Brother Poet.

I rejoice at having a plea to address you; and avail myself of the opportunity in offering you my cordial congratulations on attaining to the post of High Dignity which you at present occupy, and long, I sincerely hope, will enjoy. In this indiscriminating and partial and corrupt world, it solaces the heart when Merit is crowned, for its own honest and dignified sake — when the Man gives honour to the title, and not the title to the man. I am sure that exalted, as you now deservedly are, in circumstances; you are nevertheless the same unpretending, bland and kindly gentleman that I fould you to be on my visit to

Lisbon some few years ago, when I enjoyed the happiness and pride of making your acquaintance — I say pride, because I knew that your principles were as liberal, as your Genius was pure and rich.

This little letter is one of introduction. A Dear, well-trying, most honourable and Respected Friend, Mr. John Davison (ou Dowson?) — lately of Quinta d'Esperança, Madeira — and now of Egremont (?) Liverpool — a commercial Gentleman knowing that I had been honoured with your acquaintance and wishing to address you upon a subject which interests him; requested me to write it. Believe me I was not slow to comply with his wishes; the more particularly as they presented me an opening for thus resuming my acquaintance with you and for assuring that the interval, which has elapsed since I saw you, has, no way, abated my recollection — most grateful — of your cordial welcome, when you at once extended your warm clasping hand to the stranger that then visited Lisbon for the first time, in the person of, My Dear Brother Poet and honoured statesman, your faithful,

attached, and
admiring Humble Servant,

James Sheridan Knowles."

Ao alto, sôbre a primeira fôlha aberta, Garrett escreveu:

"1852
Sheridan Knowles

Resp. 14 Maio".

De um apêndice auto-biográfico, de que fala Ferreira Lima, nada me chegou. Será de Sheridan Knowles ou será de Garrett? Conterá notícias sôbre êste episódio da carreira de Shakespeare em Portugal?

Em 1886, Camilo Castelo Branco, no seu opúsculo já citado sôbre a tradução de Othello pelo rei D. Luís de Portugal, refere-se a um Sheridan e a um seu tipo, Joseph Surface (Pág. 38), mas êste Sheridan nada tem com o conferencista shakespeareano de 1845, em Lisboa; é Richard Brinsley Butler Sheridan (1757-1816). E Joseph Surface é um dos protagonistas da sua aplaudidíssima comédia, *The School for Scandal*, de 1777.

* * *

Havendo assinalado algumas presenças do mundo shakespeareano na obra de Garrett, chega o momento de reparar nal-

gumas ausências dêle. No *Tratado de Educação*, série de cartas dirigidas a D. Leonor da Câmara, Marquesa de Ponta Delgada, incumbida da educação da jovem rainha D. Maria II, o nome de Shakespeare não ocorre com o esperado relêvo em capítulo sôbre a educação literária, porque tal capítulo não existe; apenas é recordado num passo acêrca da aprendizagem das línguas por meio da leitura dos grandes monumentos literários: "Que inglês saberá o que não souber Addison, Shakespeare, Pope, Blaire?" (Pág. 295. ed. cit., 2.º vol.). Esta ausência quase total é reparável, mas é explicável: em 1829, data da publicação do *Tratado de Educação*, ainda se não havia criado o ensino regular das literaturas e menos ainda se havia reconhecido nos planos gerais de educação o seu grande papel formativo.

Outra ausência de Shakespeare se notará na estrutura do teatro de Garrett. Tendo bem viva e clara em seu espírito a revolução na arte de fazer teatro que o Romantismo trazia, havendo oposto vêzes várias Shakespeare a Eurípidés e Racine, não deixando de aludir à querela crítica das unidades dramáticas, Garrett, que nos prefácios demonstrou uma elevada consciência crítica, não aproveitou o genial exemplo de Shakespeare, com suas peças decompostas em quadros mínimos, numa vertigem mecânica muito cinematografável, ao gôsto moderno; pelo contrário, sempre que pôde, nas suas peças principais tendeu para a unidade do lugar, pelo menos para a sua redução ou concentração dos cenários. Em *Um auto de Gil Vicente* a acção desdobra-se por três lugares, tantos quantos os actos: Sintra, Paço da Ribeira e o galeão de partida para Itália. Só no acto segundo é que há sua mutação de cenário, verdadeiramente uma interposição de duas cenas na sala do trono, que aparece por detrás do pano do fundo. Não chega a ser mudança de lugar ou desacatamento da sua unidade. Em *D. Filipa de Vilhena*, o argumento decorre em casa de Ruy Galvão e em casa de D. Filipa de Vilhena, três actos em dois lugares. Em *O Alfageme de Santarém* os actos são cinco e o lugar é apenas um, Ribeira de Santarém, em frente da casa do alfageme. E no *Fr. Luís de Sousa*, se há alguma variedade de lugares, tal variedade está compreendida nesta outra unidade: o ambiente caseiro de D. Madalena de Vilhena, uma dona do século XVI, que pouco saía de casa; e essa variação faz-se tôda em Almada e nas adjacências do mosteiro dos frades dominicanos. As duas grandes mutações da acção, o incêndio no fim do 1.º acto e a profissão dos esposos no fim do 3.º, determinam variações mínimas dentro da mesma vila de Almada, de um pá-lácio para outro, e dentro da mesma cena, só com correr do pano do fundo. Isto significa um grande sentido da interiori-

zação do drama, fôsse espontâneo, fôsse influência clássica, e é um dos tais indícios de que no mesmo Garrett, iniciador do nosso Romantismo, principia também a reacção contra o Romantismo. A sua devoção por Shakespeare não o impediu de se defender dêle, ainda que muito bem soubesse, com o exemplo do coevo teatro francês, quantas liberdades deambulatórias se poderia permitir um autor dramático. Em 1844, no prólogo à 1.^a edição do *Arco de Sant'Anna*, já depois de representado o *Fr. Luís de Sousa*, alude a essa característica do drama inglês: "Deixa-lo, deixá-lo e transportemo-nos nós, amigo leitor, para mui diverso, posto que não mui apartado lugar. Façamos, com a rapidez com que em um teatro britânico se faz, a nossa mutação de cena; e deixar gemer as unidades de Aristóteles, que ninguém desta vez lhes acode" (Pág. 12, ed. cit., 2.^o vol.). Também se poderia estranhar a ausência de rubricas sôbre a indumentária dos actores no teatro de Garrett — de Garrett, homem sempre tão preocupado de efeitos impressivos que da sua comparação no Parlamento fazia um acto de elegância histriônica. Isso estaria no seu gôsto e estava também na estrutura do teatro shakespeariano. Quando surgiu, muito mais tarde, a opinião favorável à indiferença pela indumentária dos actores, Oscar Wilde saiu a campo, com seu famoso ensaio, *The truth of masks*, em que restabelece a colaboração do vestuário na afirmação da personalidade e salienta quanto Shakespeare sabia essa verdade.

E é tudo que se me oferece dizer sôbre a presença e a ausência de Shakespeare em Garrett. E é bem pouco, mesmo com o risco de haver descido a miudezas. Não chega para se situar Garrett na evolução dos juízos e idéias sôbre Shakespeare. Verdade é que a selva dos problemas suscitados pela interpretação psicológica do teatro de Shakespeare e pela sua realização artística adensou-se principalmente depois de Garrett. O que seja a espessura dela mostrou-o recentemente o Prof. Luís Cardim num precioso voluminho, *Os problemas do "Hamlet e as suas dificuldades cênicas*, Lisboa, 1949, erudita recapitulação sugerida pelo "film" de Lawrence Olivier.

Com tudo isso não podemos medir a acção pessoal do poeta português, como homem do mundo e árbitro do gôsto, na difusão da estima pública pelo trágico inglês. O episódio das conferências de Sheridan-Knowles entrará no campo dessa influência. Mas em que medida contribuiu a sua autoridade para o ambicioso projecto de uma tradução integral de Shakespeare, que Ramalho e Sousa anunciou? E o entusiasmo de A. P. Lopes de Mendonça, crítico do Romantismo, confessado nos folhetins da *Revolução de Setembro*, recopilados em 1849 nos

Ensaio de Crítica e Literatura e refundidos em 1855 nas *Memórias de Literatura Contemporânea*, que deveu êle a Garrett, a par do que deveu à crítica francesa?

Podemos calcular o que a posição de Garrett perante Shakespeare significava em objectividade crítica, se lembrarmos que ainda em 1856 Rebêlo da Silva não se atrevia a dar-nos uma fiel tradução do *Othello* e forjava a sua imitação, e que em 1886, Camilo Castelo Branco, a propósito da versão do rei D. Luís, de Portugal, confessava: “Nem a apoteose métrica entoada por Victor Hugo, nem a prosa de Taine, esmiuçadora até ao fastio, me fariam perceber melhor o que é incompreensível — a obra de Shakespeare, êsse torvelinho de trevas e constelações, segmentos astrais, a desordem de um novo mundo moral no primeiro período da sua cosmogonia” (*V. Esboço de crítica, “Othello ou o Mouro de Veneza”,* pág. 7). O que “melhor” o ajudava a compreender êsse “incompreensível” teatro era o poemeto de Júlio Castilho, já citado, *Depois de uma leitura em Shakespeare*. E a seguir glosa aquêles versos na mais heteróclita das enumerações. Perante o realismo cru do teatro shakespeariano o gôsto de Camilo e a sua psicologia, que tudo articulava ao sentimento e à imaginação, guardavam uma desagradada reserva, semelhante à que o divorciou do romance realista do século XIX. E êsse realismo também remontava a Shakespeare, por uma das suas direcções, a mais liberta de ouropéis fisiológicos. Tôdas as escolas ou fases da expressão literária estão implícitas na obra de um grande gênio, cujo conteúdo se vai decompondo sob a acção do meio ledor.

Em Garrett havia também um forte espírito burguês de acomodação e decência ou conveniência, que lhe detém o desenvolvimento pleno de alguns germenos que se ostentam em sua obra. Era romântico e considerava o Romantismo obra inglesa (*V. pág. 487, Obras, ed. de 1904, 2.º vol.*); e, como romântico, sofria do prejuízo da superioridade incontestável de Lord Byron: “Realmente o século estava muito atrasado: Milton não se tinha sentado no lugar de Homero, Shakespeare no de Eurípides, e Lord Byron acima de todos...” (*Ibidem, pág. 164*). Mesmo descontando algum humorismo no dizer, entrevejo aqui uma ordenação de valores, prejudicial à plena compreensão de Shakespeare. Mas sempre demonstrou uma elevada sinceridade de estética e crítica. E foi essa boa fé intelectual, aliada à espontânea neofilia do seu liberalismo, que o fêz recolher nos seus exílios ingleses as três coisas grandes, que a Grã-Bretanha de então lhe podia ensinar ou revelar: Shakespeare, o

Romantismo e o exercício da liberdade (11). A política reacionária de Jorge IV era mais para uso externo. Garrett viu ali bem mais do que viram em Portugal alguns viajantes ingleses seus contemporâneos, que preferiram encantar-se com o primitivismo pitoresco do povo humilde e não tiveram olhos para os valores principais (12). Viram muito pouco, mesmo guardadas as proporções entre as forças criadoras dos dois povos naquela sazão. Para achar curiosidade e justiça para êsses valores principais será necessário subir a zona mais alta, à dos historiadores dos descobrimentos e da formação do império inglês e à das repercussões camonianas — estas já apontadas com sólida erudição pelos professôres Félix Walter, do Canadá, George West, da Grã-Bretanha, e Luís Cardim, de Portugal (13). Torno a reconhecer: tudo isto é coisa pouca. Mas sempre ofereceu o ensejo para uma excursão pelo universo shakespeariano e fez sentir ainda uma vez o magnetismo de uma personalidade como a de Garrett.

Para os leitores brasileiros estas notícias não carecerão de algum interêsse, porque o poeta do *Camões*, e também o prosador das *Viagens na minha terra*, foi uma das grandes influências em sua cultura literária, no século XIX. José Veríssimo, Arturo Farinelli e H. de C. Ferreira Lima documentadamente o mostraram, e um jovem universitário, Carlos de Assis Pereira, o relembrou recentemente (14).

-
- (11) Sôbre o esteticismo de Garrett encontrará o leitor algumas idéias na *História da Literatura Romântica*, Lisboa, 1913, cuja última edição é de 1946, São Paulo, Brasil, Livraria Anchieta. Os seus esforços doutrinários e activos em prol da formação de uma verdadeira consciência civica liberal é que não foram ainda estudados com detença e postos no relêvo, a que têm direito, lado a lado com os *Opúsculos* de Herculano. O nome de Garrett, orador, publicista e jornalista, pertence legitimamente à história do estabelecimento do sistema representativo, tanto quanto à história literária.
 - (12) V. a conferência de Alberto Candeias, *Portugal em alguns escritores ingleses*, Lisboa, 1946.
 - (13) V. *La Littérature Portugaise en Angleterre à l'époque romantique*, Paris, 1927; *Luís de Camões e o Romantismo inglês*, 1938, e *Projecção de Camões nas letras inglesas*, Lisboa, 1940. O Prof. Luís Cardim é que devera ter escrito o presente estudo, para o qual dispunha de um conhecimento de Shakespeare, muito mais profundo que o meu.
 - (14) Em todos os principais poetas românticos do Brasil é patente a presença de formas garrettianas de sensibilidade e expressão: em Maciel Monteiro, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Alvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagun-

E não se creia que o estudo da carreira de uma grande obra de arte, através da alma de um povo e ao longo dos séculos, seja coisa de coscuvilhice histórica, sedenta de pitorescas anedotas. Muito ao contrário: êste capítulo da literatura comparada recompõe-nos a biografia das grandes obras, mostra-nos o seu crescimento e o do meio, que as entende ou não entende, mas por sua cooperação interpretativa, pouco a pouco lhes vai esgaravando no conteúdo opulento. É como seguir um cone de luz, que parte de um foco imortal — a obra, como saiu da inspiração do poeta — e acompanhar a luta dêsse feixe com os obstáculos do caminho e logo reconstituir a essência verdadeira da obra ou chegar de novo à luz pura e livre. Uma grande obra de arte é uma vivência autônoma, que para sempre se aparta do seu criador e da sua moldura social, para construir sua biografia, correr suas aventuras e cumprir seu destino. E êste viver próprio da obra de arte importa-nos, a todos, muito mais que a biografia do autor, o quadro social, a bibliografia e tudo que a história literária do século XIX acumulava em tórno dela.

A gênese e o destino de uma grande obra de arte poderiam ser perfigurados num pequeno esquema: dois ângulos verticalmente opostos. Um expressaria a convergência das forças condensadas e elaboradas na criação do poeta; o outro traduziria a marcha da criação nova para o futuro, com potencialidades multiplicadas, como nos focos das lentes. A história literária do século XIX estudou profundamente o campo do primeiro ângulo; a do século XX deverá aplicar-se ao segundo ângulo, ao campo imediato à criação, portanto a todos os problemas implícitos na vida livre das grandes obras, as suas permutas com os meios sucessivos, as suas perspectivas desfiguradoras ou enriquecedoras, os acertos e os erros dêsses meios na avaliação delas, os seus ensinamentos para a melhor compreensão do homem pelo homem. Shakespeare é tão grande que até a mais intransigente crítica partidária reconhece nêle um marco miliário na libertação do homem.

São Paulo, junho de 1949.

des Varela e Castro Alves. Também se pode rastrear nalguns a leitura de Shakespeare, directa em Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, e através do francês em Castro Alves. Essa influência shakespeariana terá sido independente da de Garrett, pelo menos parece muito difícil discriminar a contribuição do poeta português para a valorização nova do trágico inglês entre os brasileiros, valorização sempre vencida pelo entusiasmo byroniano.

P. S. — Estava revendo as provas destas páginas, quando me chegou a carta do Prof. Luís Cardim, de 2 de Julho de 1950, com boas notícias sôbre os estudos shakespeareanos em Portugal: que D. Maria do Céu Jorge tomara êsse tema para a sua dissertação de licenciatura e que o sr. Carlos Estorninho pronunciara no Instituto Britânico de Lisboa uma conferência sôbre Shakespeare na literatura portugêsa. Não pude ainda ver a primeira, mas da segunda recebi, do mesmo amigo, um sumário, que me demonstra que as notícias do primeiro capítulo dêste ensaio foram muito ampliadas, facto que me enche de júbilo. Gente feliz que pode trabalhar nas bibliotecas portugêsas, nem sempre muito actualizadas quanto à cultura moderna, mas ricas em seu fundo antigo, base indispensável a tais trabalhos de erudição!

A notícia mais importante, atinente à matéria do estudo presente. é a do artigo anti-shakespeareano de Garrett, publicado no *Toucador* antes do seu exílio e não recopilado nas *Obras Completas*. Por isso me era desconhecido.

— O meu bom amigo Jaime Brasil atraíu-me a atenção para os valiosos estudos garrettianos de D. André Crabbé Rocha: *O teatro de Garrett*, Coimbra, 1944, 218 págs.; *Garrett, um poeta no seu tempo*, Porto, 1945, 28 págs. e *O teatro inédito de Garrett*, Coimbra, 1949, 40 págs. A págs. 21-22 do último opúsculo refere-se a Shakespeare, a propósito do fragmento da tragédia *Othello*.

Os historiadores e críticos da literatura portugêsa devem congratular-se pela chegada deste nobre espírito feminino ao seu campo.

— A respeito de Castilho, posso também recordar que êle não traduziu ou adaptou sómente *A Midsummer Night's Dream*, também e antes se dêra a êsse trabalho, típicamente seu, privado como era e confessava ser de iniciativa criadora, a respeito de *King Lear*. Escreve seu filho nas *Memórias de Castilho*, págs. 238-9, vol. 2.^o, 2.^a ed.: “Existe um exemplar das *Obras de J. F. Ducis*, edição de Paris, 1818, 6 volumes, da qual foi Castilho primeiro possuidor. A página 103 do volume II, no rosto da tragédia *Le Roi Léar, tragédie en cinq actes, représentée pour la première fois en 1783*, lêem-se essas palavras manuscritas:

Traduzida em Setbro. de 1830 em outo dias; por Ant^o. Felic. Castilho, na Resid^a da Castanheira do Vouga cast^a 28 de Setbro. 1830 Aug. Fred^o de Castilho” Ducis aparece muito citado nas *Memórias*, como poeta predilecto: ver, por exemplo, as págs. 326 do vol. 3.^o e 30 do vol. 5.^o E Castilho parece-me também um filão do shakespeareanismo de segunda mão a explorar. Aquêlê *Auto da Boa Estréia*, que faz parte do drama *Camões*, de 1848, e

que exemplifica a presença de teatro dentro de teatro, de que falo a pág. 77 d'êste trabalho, deve ser de segunda mão também, talvez de Garrett e do seu *Auto de Gil Vicente*, como de segunda mão é o drama, que parte de uma obra francesa, de Victor Perrot e Armand Du Mesnil.

Longa e perplexa foi a carreira de Shakespeare em Portugal até chegar àquele triunfo vulgar, que lhe conferiu o alfaiate Nunes Corrêa, ao colocar o busto dêle no seu palácio da Avenida da Liberdade, actual Companhia das Águas. Por aqui se vê que não estavam muito informados sobre a matéria os "spécialistes de la littérature portugaise, fort compétents sur les mouvements littéraires de cette période", consultados oralmente, por M. Paul Van Tieghem (V. *Le Prérromantisme, Études d'histoire littéraire européenne*, Vol. III, Paris, 1947, pág. 373).

AINDA A EPICA PORTUGUESA

(Nótulas de autocrítica)

NO livro respeitante à poesia épica portuguesa, que a Universidade de São Paulo generosamente me publicou (1), há várias erros tipográficos e algumas idéias. Os erros são de responsabilidade alheia. A das idéias, naturalmente e sobretudo a das concernentes à gênese das epopéias, no seu caso português, é minha. Mas também minha será a responsabilidade das lacunas que há na exposição de tais idéias. Uma dessas deficiências, acima de tôdas, me dói: a falta de relêvo com que aparece uma idéia primacial e prenhe de conseqüências, a do espírito de rivalidade dos portugueses, no auge da sua psicose de heroísmo, com os antigos.

Deixo os erros tipográficos à benevolência e perspicácia dos leitores entendidos e trato de remediar os males de minha própria responsabilidade ou da responsabilidade das circunstâncias pouco propícias em que tive de compor êste livro (V. prefácio, págs. 11-13).

Deficiências forçosamente as havia de ter, porque não pensei nunca em esgotar as matérias dos seus vários capítulos. Seria êsse um capricho de amator, porque em tais estudos a verdade é só aproximativa e tal aproximação pode fazer-se por vários caminhos. Apenas me cumpria fixar um ponto de vista e assinalar as direcções várias que dêle se enxergavam e as conseqüências lógicas a que essas direcções conduziam e que a documentação confirmava. Contudo, algumas deficiências de composição devem ser confessadas desde já.

E a primeira, que logo ocorrerá ao leitor, é que se pode contestar a linhagem camoniana de vários poemas enumerados no capítulo I da Parte I.

(1) V. *A Épica Portuguesa no século XVI (Subsídios documentares para uma teoria geral da epopéia)* São Paulo, Brasil, 1950, 408 págs. in n.º 6 de *Letras*, publicação da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo.

Responderei que, sempre que houve um endeusamento de heróis da história e uma tentativa de cristalizar poeticamente essa visão lendária de alguém ou de algum feito, se entrou na tradição camoniana, porque essa apologia do heroísmo marcial ou esse entusiasmo pela glória das grandes realizações individuais é coisa da Renascença e, após tentativas fracassadas, entrou e estabeleceu-se no mundo da língua portugueza pelo verbo camoniano. O poeta dos *Lusíadas* é o avô incontrastável de todos os poetas heróicos posteriores, quer o saibam ou não os netos longínquos, mesmo quando o usufruto do seu legado trasbordou os limites tipicamente épicos da Renascença, na forma e no fundo. Seria como negar a ascendência romântica da novelística de hoje, porque a sua composição interna e a concepção da vida, dos romancistas contemporâneos, os aparte de Walter Scott, Victor Hugo e Balzac. A grande criação literária desentranha-se, debaixo da acção do tempo, isto é, sob a influência dos sucessivos meios leitores e interpretadores, em frutos variados; e tão variados que podem até contradizer aparentemente a sua gênese primitiva, como contradiz o donjuanismo romântico ao seu distante avô, o petrarquismo platônico.

Passando ao Capítulo III da mesma Primeira Parte, logo os especialistas terão muitas observações a opor. Dirão os hele-nistas que não foi suficientemente abeirada a questão homérica; os germanistas, os romanistas e os hispanistas o mesmo quanto às origens da epopéias ou dos ciclos épicos dos seus respectivos domínios. A isso contraporei muito fáceis explicações.

Nada mais longe do meu espírito do que fazer alguma recapitulação dessa questão homérica e das outras questões épicas, germânica, francesa e castelhana. Só quis acentuar o que se avançara desde que se saíra do método de aplicação de idéias gerais concebidas em abstracto ou só fundadas sobre o primeiro foco épico estudado, o helênico. Foi a consideração das singularidades históricas de cada caso, tomado como um fenómeno peculiar de um certo ambiente social, que produziu alguns ganhos na compreensão do problema. Era oportuno fazer uma breve revista dessas velhas idéias com sua falácias e desse velho método de generalização de coisas preconcebidas. Mas de modo nenhum me cabia fazer uma síntese vulgarizadora de esforços e conquistas que só conhecia de segunda mão. Síntese que nada adiantava para os especialistas e que para o público profano estava feita por quem de direito a podia fazer. Por isso nem sequer citei obras desse tipo, como as de Aimé Puech e Edmond Faral.

A propósito do caso helênico é que o leitor entendido poderá fazer dois justíssimos reparos. Eis o primeiro: como fui

eu citar passos da *Poética* de Aristóteles pela velhíssima edição, comentada por Anne Dacier? Muito bem conhecia eu as modernas e acessíveis edições críticas de J. Hardy, Rostagni e Valgimigli, mas tinha-as muito longe no momento em que escrevi aquêlê passo (Págs. 40-42). Tive de utilizar os recursos da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, onde só existe a de Mme Dacier. Escrevi aquelas linhas em plena zona saloia, no meu casebre solitário, a muitos quilômetros da cidade, que estava então entregue a umas festas históricas, ruidosas, inoportunas e não destituídas de intenção partidária. Comemorava-se a tomada de Lisboa aos mouros por Afonso Henriques em 1147. E eu estava no coração da zona hortícola para onde haviam sido expulsos os vencidos do século XII. Certa manhã, cansado e atraído pelas brisas retemperadoras dos campos, assomei-me à janela da minha sala de trabalho: pelos caminhos pedregosos avançavam as vacas, a babar-se e a bimbalar os chocalhos tristes, conduzidas por crianças meio esfarrapadas e impacientes contra o destino, a castigar os magros animais. A distância, curvados sôbre a gleba esgotada, os paiz arrancavam-lhe as raízes e as energias para se manterem ante os vencedores desdenhosos de há oito séculos. Tão longo abandono sem remissão despertou-me uma grande piedade. Reentrando, esquecido já de Homero, de Madame Dacier e da ovante poesia épica portugüesa do século XVI, escrevi, de uma penada, algumas páginas compassivas, uma elegia em prosa ou uma litania por aquêles vencidos do século XII, de quem ninguém se lembrava. E foi esta a origem daquêlê capítulo sôbre os saloios, do livro *Um coleccionador de angústias*, parêntesis de alívio de um espírito fatigado em meio do dédalo de idéias e teorias sôbre a expressão literária dos maiores triunfos dos homens contra os homens. Foi uma atracção de contrastes.

O segundo justíssimo reparo, que os helenistas poderão fazer, é a falta de precisão com que uso as designações “aedo” e “rhapsodo”, que em verdade etiquetam ou rotulam coisas diversas: cantores ambulantes uns e outros, mas em épocas diferentes, antes de Homero e depois de Homero, ou, se preferem, preparadores de Homero e derivados dos poemas homéricos, *cosendo-os* nas várias partes, em que o seu canto os decompusera antes, para a distribuição dos papéis como numa representação dramática. Não há, pois indiscriminação, há apenas imprecisão no emprêgo dessas designações.

Na Parte Segunda é que mais deficiências poderão ser apontadas. E natural é que assim seja, porque só cuidei de exemplificar trilhos que, repito, não pude nem quis percorrer

até ao fim. O livro é um ensaio e não um tratado exaustivo. Não esgotei os índices da ambiência lendária, em que se formaram os valores poéticos ordenados no mundo camoniano. Qualquer estudioso, que tenha um sólido cabedal de erudição e disponha de bibliotecas ricas no fundo antigo, pode apontar outros índices, levando mais longe a sua investigação sobre a sirtomatologia da febre heróica. Bastar-lhe-á fazer nova leitura dos autores do século XV e dos primórdios do século XVI, e considerá-los dêsse especial ponto de vista: que encerram êles de espírito heróico, apologético e desfigurador das coisas? Em que se juxtapõem ou se afastam os seus dizeres? Quais dêsses dizeres justificativos e valorativos vieram a perdurar e a constituir tradição? Não será mesmo necessário compulsar de novo os autores mencionados pela história literária que eu deixei de consultar; até os das minhas rubricas, dessa Parte Segunda, muita coisa poderão ainda oferecer. Não são limões espremidos até à secura. Os textos diplomáticos da propaganda oficial e do convívio dos reis portugueses não estão todos divulgados; na poeira dos arquivos nacionais e estrangeiros, sobre tudo de Espanha e do Vaticano, muita coisa haverá para se recolher acêrca dessa versão oficial da política marítima portuguesa, considerada por um prisma heróico e autólatra. Também o estudioso, que possuir um conhecimento íntimo da bibliografia humanística italiana, e não só italiana, talvez mais ainda a epistolar, poderá compendiar outros juízos dos humanistas acêrca dos descobrimentos dos portugueses (2). Êstes

-
- (2) A respeito da estada de Cataldo Aquila Sículo em Portugal nos últimos decênios do século XV e do seu poema sobre a tomada de Arzila está D. Dulce Cristina da Silva fazendo uma recapitulação crítica na revista de Guimarães, *Gil Vicente*, que notícias novas trará para o meu especial ponto de vista.

E a respeito de D. Jerónimo Osório me comunica o Prof. Gerald M. Moser, meu querido amigo, os informes a seguir transcritos e desde já muito agradecidos. Folhiei em tempo com atenção a obra latina de D. Jerónimo Osório, quando projectei ocupar-me do humanismo em Portugal. Ainda conservo a tradução, que fiz, da biografia anteposta às suas *Opera Omnia* por um sobrinho e homônimo. Apurei então que êle era dos autores ibéricos mais vezes editados fora da península e que precisamente esta obra, *De Gloria Libri Quinque*, fôra a primeira obra impressa em Bilbao. E seguem os apontamentos proporcionados pelo Prof. Gerald M. Moser: Na sua dedicatória ao rei D. João III, a qual introduz o livro *De Glória*, o bispo D. Jerónimo Osório expressa nos seguintes termos o favor especial com que Cristo aumenta o poder dos portugueses:

“In tuis (i. e. Joannis tertii Lusitaniae regis) autem laudibus illa est omnium clarissima, quod Christus numine suo te protegit:

descobrimentos, que iam revelando a Terra, estavam impregnados de um sensacionalismo de certo modo paralelo ou espiritualmente aparentado aos descobrimentos temporais que êles iam fazendo da cultura antiga. Se êles contribuíram muito para formar uma opinião universal de calorosa curiosidade, foi por êsse estado moral, pronto ao deslumbramento por tôda a novidade que fizesse crescer o homem, no tempo e no espaço.

Os modernos historiadores da mente renascentista vão-se esquecendo dêste atributo essencial do carácter do homem do século XV-XVI, talvez por se limitarem ao estudo do ambiente italiano. Para Burckhardt, a curiosidade geográfica dos italianos mais representativos era o desejo de navegar pelo Mediterrâneo homérico e virgiliano, e devassar aquelas meio misteriosas Hungria, Polónia e Moscóvia. E para Dilthey, o esforço de Portugal é quase desconhecido, pois na sua obra acêra do homem e do mundo nos séculos XVI e XVII, — de 1924, quando já se haviam feito grandes progressos na reconstituição da história dos descobrimentos marítimos, — só aparecem os nomes de Camões, uma vez, e de Francisco Sanches, duas vêzes, de cambulhada com outros muitos que recordam aquêlê fulgurante surto de individualidades geniais. Ora o espírito renascentista foi um súbito enriquecimento ou crescimento da consciência humana pela incorporação de uma experiência passa-

tibi praesens adest : pro te pugnam capessit: quod cum alias saepe numero, tum ab hinc triennio fuit in India, hostium etiam confessione declaratum. Christi enim numen hostium impetus represit: nostros in summa paucitate, rerumque omnium indigentia coelesti praesidio communiuit: exercitum maximum & robustissimum e Turcis & aliis bellicosis nationibus Solymani opibus & imperio conflatum deleuit: atque ne plura dicam recentis clarissimi facinoris exemplo, memoriam victoriarum quae fuerunt olim diuinitus Abrahamo, Gedeoni, Dauidi, aliisque uiris sanctissimis cõcessae, renouauit. Hoc igitur his tantis rebus es assecutus, ut cum gloriae causa nihil facias, incredibili tamen apud omnes populos gloria circumfluas."

(J. Osório, *De Gloria*, Florença, 1552, págs. 10-11: Se o autor se refere ao segundo cerco de Dio, como é provável, a dedicatória dataria de 1549.)

Depois, no quarto livro da sua obra, Osório insiste em que os feitos portugueses se devem a duas causas, a ajuda divina de Cristo e o valor humano, animado pelo desejo da 'verdadeira' glória:

'Haec quidem tanta sunt, ut impium facinus sit ea humanae virtuti, & non potius auxilio Christi, qui nostris saepe praesentiam suam declarat, adscribere. Sed si est aliquid humanae fortitudini tribuendum, quae tamen ipsa in diuinis beneficiis numeranda est, nihil in nostris hominibus uideo in quo tam multis gentibus excellat, praeter eximiam laudis cupiditatem.'" (op. cit., pág. 188.)

da, a dos antigos, e pela ampliação do cenário da vida humana, com tôdas as suas incontáveis e estonteadoras conseqüências. E se o crescimento temporal se deu principalmente por obra e graça dos italianos, o crescimento espacial foi também principalmente obra e graça dos portugueses, até ao surgir de Colombo e dos espanhóis atrás dêle. Em geral os portugueses e os espanhóis são pouco lembrados nessa interpretação do homem quinhentista, do homem evadido do mundo gótico e bíblico. Talvez parte considerável da culpa desta omissão caiba aos próprios portugueses que não saem do seu reduto a impugnar essas interpretações mutiladas e claudicantes, e a fazer valer as suas legítimas reivindicações. Mais exportamos o nosso arcaico espírito épico do que o vivo e fecundo espírito crítico — fecundo mesmo quando ao juízo compreensivo do espírito épico do passado se aplique... Aqui está um bom tema para alguma dissertação doutoral de jovem universitário, que disponha de tôda a bibliografia especializada: lugar do Portugal da Renascença nas interpretações históricas da Renascença.

Também no esfôrço pela universalização da epopéia das navegações tem de haver um aspecto polêmico, bem inteirado de quanto se diz e se escreve nos meios estranhos e nas línguas que fazem opinião mundial. A êsse aspecto militante da crítica sôbre Camões e os *Lusíadas* aludo a págs. 310-311, nota 38, da *Épica Portuguesa no século XVI*. Forçoso me é, porém, confessar outra pequena lacuna dessa nótila. Não me refiro ali ao esboço de discussão entre os ilustres professôres Myron M. Jirmounsky e Hernâni Cidade. O crítico russo, em conferências pronunciadas em Paris (3), lamenta a rudimentar psicologia dos heróis da epopéia portuguesa e opõe-lhe a riqueza maior das da *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso. Responde-lhe o professor português no escrito *A Vida Interior nos Heróis dos "Lusíadas"* (in *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*), recordando a substância fantasiosa dos heróis de Tasso e a realidade histórica dos heróis da epo-

(3) Não tendo à mão os escritos do Prof. Myron Malkiel Jirmounsky para dêles dar uma descrição bibliográfica, peço-lhe licença para transcrever de uma carta sua o passo a tais escritos referente: '... l'essence de mes cours fut publiée: 1) sur le Tasse: (sous le titre *Lart de T. Tasse dans la G. L.*) — *Etudes italiennes*, Paris, 1925 p. 204 et suiv., 1926, n.º 3 et 4, *Revue du XVIème Siècle*. Paris, t. XIV; 2) sur Camões (sous le titre *Les procédés lit. de Cam. dans les L.*, dans la *Revue du XVIème Siècle*, em 1931 (ou 1932, mais je crois, que c'est 1931)... "Mon étude sur Camões, d'ailleurs a été publié (en résumé) dans une traduction portugaise dans le *Seara-Nova* (1932), n.º 307...'

péa portuguesa, o predomínio dos traços sumários da sua vida activa sôbre a sua vida íntima, a sua eloquência, e ainda a presença de algumas figuras femininas de complexão moral bem diversa da complexão heróica.

Ambos os autores têm razão. Mas o crítico russo nota o que não existe nos *Lusiadas*, nem tinha que lá estar, porque uma epopéa clássica, de fiel essência clássica, é um conglomerado de heroísmo, mar e céu, e êsse heroísmo é movimento batalhador e tem eloquência justificativa e exortiva. Os heróis clássicos, de ascendência homérica, não têm que se entreter em complicadas análises psicológicas à Paul Bourget ou Marcel Proust, só têm de ter idéias claras e palavras claras sôbre os seus impulsos heróicos, sôbre os seus deveres dentro da concepção heróica da vida e do desempenho de uma tarefa superior, cometida pelo destino ou pelos deuses. Eis por que na *Ilíada* mais de metade do texto é de palavra falada e esta cheia de narrativas de acção e movimento. A imortal caricatura do espírito heróico, o *Quijote*, está cheia de discursos em obediência ao seu constante paralelismo com a epopéa proficada da novelística de cavalarias. O Prof. Jirmounsky poderia também estranhar a brevidade das aderências líricas e das confissões pessoais do poeta na sua obra, mas neste caso estranhava o que ali está, não em brevidade, mas em excesso, porque alterou a pureza épica da obra, aquêlo tipo de pureza estrutural, a que faço alusão na pág. 340. Poderia ainda notar a falta de descrições de interiores, a ausência da criança o desconhecimento das morbosidades morais e tudo que o quadro dos temas literários modernamente admitiu. Mas neste caso analisava uma obra genial do século XVI com o cabedal histórico-literário da experiência burguesa do século XIX. A acção de uma epopéa de ascendência homérica decorre à face dos elementos da natureza; e os seus protagonistas são heróis na plenitude da fôrça e da normalidade sadia, realizam aquêlo ideal de perfeição física e moral que hoje se procura imolar na aviação de guerra.

A razão do professor português é também um pouco supérflua, como a do russo, porque se esforça a provar a presença de coisas que não tinham de estar nos *Lusiadas* ou que deviam estar nas proporções em que estão. Por muito que se simplifique a vida interior dos heróis de tipo clássico, de quando a guerra era destreza pessoal, alma grande, concentração de fôrças físicas e morais no escopo em vista e palavras claras como as idéias eram singelas, jamais se apaga ou suprime a vida interior. O que há na epopéa antiga é um êrro psicológico, apenas notório aos olhos dos modernos, quando à concep-

ção estatutária do carácter humano sucedeu o grande alastramento do subconsciente: é aquêlê esforço oratório para explicar e justificar objectivamente o que nêles era puro instinto e pura determinação das zonas obscuras do carácter, embriaguez sangrenta, cegueira da razão, passividade dos planos superiores do carácter ante as injunções que sobem das profundezas misteriosas do colectivo, do social, do multitudinário...

Êste esbôço polêmico da divergência entre dois nobres espiritos — Jirmounsky e Cidade — traz-me à lembrança outra discussão, mas esta verdadeira e acesa polêmica, entre o meu velho mestre José Maria Rodrigues e o velho e glorioso almirante Gago Coutinho. Também lhe devera ter feito referência naquela nota 38.^a. Envolveram-se os dois sábios numa ardida discussão acêrca da fonte da rota de Vasco da Gama, segundo o poema: era única a fonte ou foram duas? Teria o poeta mesclado com essa ou com essas fontes as suas reminiscências pessoais, pois que êle fizera também essa viagem de Lisboa às Índias Orientais? Evidentemente ambos os contendores tinham e deixavam de ter, às vêzes, razão. Dissipavam, Rodrigues uma opulenta erudição livresca e Coutinho um vasto saber de história náutica, para provar o improvável ou para negar o inegável ou fazer descobertas evidentes, porque ambos esqueciam a índole essencial de um poema épico, não uma crônica, e a constituição da mente poética e de tôda a obra de arte literária, que é sempre um caso pessoal e uma confissão autobiográfica. O que o gênio faz é pôr significado humano e vibração universal nessa experiência individual e singular. Tôda aquela abundante folhetada, que ambos generosamente me iam oferecendo, era como o trabalho vão dos moinhos que não moem nada, das cadeias inglêsas... Um dia, não me atrevendo a dizer estas coisas ao meu antigo professor, passei-lhe à mão o livro de Fracaroli sôbre o irracional na literatura; e êle restituiu-mo tempos depois, sem ter descoberto a minha intenção.

* * *

O capítulo sôbre as tapeçarias luso-indianas, aquela moda européia sugerida pela emoção do descobrimento da Índia, que se estendeu até meado o século XVIII, poderá ser ampliado por historiadores da arte, conhecedores mais profundos do conteúdo dos museus das grandes capitais. Êles poderão inventariar novas peças de tecelagem flamenga de matéria ou de influência portugueza, que subsistam em colecções públicas ou particulares e que venham confirmar a existência difundida dêsse gôsto.

O dado documental mais antigo que pude colher é de 1504, mas quem sabe se antes dessa data outras tapeçarias “à moda de Calicut” se teceram e se haverá notícias de outras posteriores, com que se adense ou robore a tradição reconstituída naquela obra? O que obtive, devi-o à excelente biblioteca especializada do Museu dos Condes de Valência de D. Juan, de Madrid. Mas o meu ponto de vista era histórico-literário apenas.

Cumpriria completá-lo com outro ponto de vista, o da história técnica da arte da tapeçaria, baseado no exame concreto das peças subsistentes, como fez John Böttinger em Estocolmo, com a espécie guardada no museu daquela capital. Nem o exame das coleções portuguesas, ou guardadas em Portugal, se completou ainda. Por exemplo a da Casa de Bragança. Mais uma observação discriminadora cumpre fazer nesse tema das tapeçarias luso-indianas: é que de certa data em diante, sem duvida por influência da ocupação holandesa de parte do território setentrional do Brasil, essa moda de exotismo bifurcou-se; houve uma tapeçaria indiana oriental e outra indiana ocidental. Já no próprio documento setecentista, que reproduzo a págs. 160-161, consta essa bifurcação de temas no gôsto único de exotismo dos territórios descobertos na era das grandes navegações: “le même gôut des Indes” mantinha-se no mundo da tapeçaria, mas havia-o “dans les Indes orientales et occidentales”. Foi a chegada a São Paulo, para o seu Museu de Arte, de algumas tapeçarias dêsse gôsto, que me advertiu desta bifurcação do indianismo do gôsto das tapeçarias exóticas (V. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 Junho 1950). Também aquêlê episódio ou pormenor do *Juízo Universal*, de Miguel Ângelo, é susceptível de um mais detido exame. Agora inverte-se a situação que apontei a respeito das tapeçarias: a contemplação, em conjunto e em pormenor, da obra de Miguel Ângelo não oferecerá muita coisa mais. O que é legítimo é esperar mais algum documento sôbre as relações do artista com o mundo português, durante a gestação da obra, e achar na moderna crítica italiana de interpretação do grande “fresco” da Capela Sistina razões confirmadoras ou denegadoras da forma de compreensão de Costa Lôbo. Quem sabe se essa compreensão portuguesa levará algum elemento novo aos críticos italianos para aclarar as dúvidas sôbre êsse episódio um pouco enigmático — o salvamento de dois povos exóticos, já no rebôrd do abismo, pela fôrça espiritual do rosário! Só uma notícia muito especializada, mesmo exaustiva, da erudição e da crítica miguel-angelesca poderá ampliar êsse capítulo.

No capítulo derradeiro da Parte Segunda, sôbre a contemplação do universo, dirigi a minha recapitulação para a

poesia astronômica e astrológica da Antiguidade, ponto de partida de tôda a nossa cultura, mas desde certa altura confinei-me no mundo italiano, não sòmente por seguir um bom guia nesse vasto mundo, o Prof. B. Soldati, ainda por não conhecer nas outras histórias literárias veios tão volumosos e patentes dessa poesia. Soldati, como editor de Pontano, por ventura o maior poeta dessa tradição astronômica, suscitou reacções e censuras (V. *Erasmus*, n.º III, pág. 81), mas a sua síntese da história da poesia astronômica, em suas linhas gerais, está válida ainda e é obra excepcionalmente prestimosa. Têm outras literaturas não sòmente sua tradição de poesia astronômica, mas também seus historiadores e críticos dela? Não é possível transformar a demonstração de uma idéia acêrca da gênese da epopéia portugueza numa enciclopédia do saber humano. Então devera também considerar a épica escandinava, porque a ela se articula o mundo arcaico da épica germânica. E lacuna maior seria ainda não haver considerado o caso inglês. Mas só os comparatistas dispõem de notícias seguras de mais de uma história literária. A comparação das várias fermentações épicas, de que há notícia, só poderia ser feita por especialistas associados e, na maior parte dos casos, mais sòbre os textos épicos do que sòbre documentação acêrca dos ambientes históricos imediatamente anteriores, como foi possível no caso portugês.

E assim sucessivamente, a cada capítulo respeitante à ambiência lendária, muitos dados novos se poderiam juntar ou procurar ao menos. E talvez também se lhes pudesse antepor índices contrários de atitude anti-heróica, do tipo da de Garcia de Resende, Sá de Miranda e Damião de Góis. Nesta hipótese, a atmosfera ganhava carácter polémico ou combativo, tornava-se mais candentemente aliciante, mas a idéia em nada sofria, porque fôra o veio épico o vencedor sòbre o veio crítico ou supostamente crítico ou só indiferente. Algumas vêzes se havia de concluir que não existira tal atitude crítica, mas apenas carência de sensibilidade ou uma cega incompreensão — como mais tarde a de Filinto Elísio, em meio da forja romântica, amigo de Lamartine e sem perceber ou sem sentir o romantismo nascente. O próprio rei D. Manuel I, apesar de ter sido o fulcro pessoal dêsse ciclo épico das lendas da Índia, e de haver assumido uma posição de autolatria aproveitadora de tôdas as lisonjas e adulações, não terá percebido o seu tempo na íntima significação psicológica dêle. As suas relações com os grandes homens ou com os heróis da epopéia expressam mais incompreensão do que a tal ingratição negra, que lhe assacam os historiadores. Não lhes reconhecendo proporções de gigan-

tes ou de casos históricos singulares, também não adoptou para com êles tratamentos de excepção. O espírito épico não envolve capacidade de discernimento julgador; e as idéias da época faziam tudo attribuir à acção pessoal do rei, como representante de um poder de origem divina.

* * *

Há, porém, no livro uma idéia essencial que está mal annunciada ou afogada no aparato erudito. Na Parte Segunda, a que procura documentar a formação de um ambiente lendário, desfilam algumas dezenas de autores com seus depoimentos, autores portuguezes e não portuguezes, de muito variada proveniência: cronistas e embaixadores, humanistas e comediógrafos, guerreiros e homens de ciência, poetas e moralistas, e até um filósofo profissional. Todos ou quase todos coincidem na formulação de um lugar-comum, que é já uma conceituação judicativa da matéria: que os feitos dos portuguezes nas empresas da navegação e da conquista ultramarina, excediam os dos antigos, quer os verdadeiros, quer os fantásticos. É como um ponto de convergência, foco da lente através da qual os factos são observados, ou como um ponto de vista de perspectiva arrumadora e desfiguradora.

Camões encontrou o quadro dos valores heróicos assim composto, com essa mira ou essa tendência, como se fôsse tudo um esforço indefesso de superação dos antigos, então na sua plena hegemonia. E o poeta acatou êsse quadro e, ao convertê-lo em poema ou panorama de valores poéticos, articulou-o a um novo fio condutor, o da sua demonstração plástica; o que nos heróis era convergência dinâmica para uma capitalização heróica, superior à herdada dos antigos, é no poema arrumação estética e lógica — a lógica da arte, que é a força do relêvo emocional. E era com êsse relêvo de expressão e emoção coordenadas que se fazia a demonstração da tese. Depois a tese patriótica alarga-se em tese humana. É êsse o valor universal dos *Lusiadas*. Logo anuncia a sua tese, de um modo genérico, em parte da proposição, na última e inolvidável estrofe:

*Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito illustre lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se levanta.*

Depois faz-nos presenciar a longa sucessão dos valores heróicos recebidos do seu ambiente e por êle arrumados num panorama épico-histórico ou na vasta unidade vital do seu povo. E nalguns momentos do desfile, adverte-nos ou recorda-nos que estamos assistindo a uma parada com tendencioso fim, que é a comparação emuladora com os antigos. Os mitos da epopéia cavalleiresca francesa e italiana, do ciclo carlovingio, de Boiardo e Ariosto, entravam também no desafio comparativo. A êles se devia o entusiasmo épico da Renascença — fôrça disponível que vagava à procura de matéria nova e condigna. Abarca-os nas estâncias 11.a — 14.a., nomeando-os expressamente e opondo-lhes Nun'Álvares, Egas Moniz, Fuas Roupinho, o Magriço e os Doze de Inglaterra, Vasco da Gama, reis vários e os heróis da Índia, Afonso de Albuquerque e D. João de Castro.

Nas estâncias 30.a. — 32.a., o ofuscado é Baco, mas como êste era deus e tinha bom valimento junto de Júpiter, pôde resistir ao seu destronamento pelos portugueses e enredar todo o novêlo de intrigas que dão a poética explicação dos embaraços à viagem do Gama.

No Canto II, estâncias 44.a. — 55.a., há a promessa formal de Júpiter a Vênus, de que os gregos e romanos serão esquecidos ou ofuscados pelos portugueses, promessa logo seguida do anúncio de factos vindouros que a hão-de confirmar. E o canto fecha com a evocação de proezas da Antiguidade, perpetrados com fé cega na glória, fé alheia ao valor intrínseco das próprias façanhas, para concluir pela justiça da glorificação dos feitos portugueses (est. 112.a. e 113.a.). O paralelo segue sempre. No Canto III, estância 41.a., é a fidelidade de Egas Moniz, contrastada à do persa Zópiro; na est. 100.a. são os esforços ingentes dos poderosíssimos exércitos assírios e hunos que são excedidos pelos sarracenos, que os portugueses, e também os castelhanos desta vez, desbaratam no Salado. Nas est. 116.a. — 117.a. os termos de comparação ou os feitos ultrapassados são da história romana, das suas lutas civis, cruéis e sangrentas. Mas no Canto IV, est. 86.a. — 89.a., o paralelo regressa a Enéias e ao mundo virgiliano, suas divindades e encantamentos, suas pobres tempestades e tôdas as fábulas incomparáveis à realidade histórica pelos portugueses criada. E conclui:

*A verdade que eu conto, nua e pura,
Vence tôda grandiloquã escritura!*

Pouco adiante é o próprio Vasco da Gama que toma nas mãos a defesa dos seus créditos contra a fama de Enéias —

a qual, recorda, se deve principalmente ao poeta que o celebrou ante o mundo.

No Canto VI, no segundo concílio dos deuses, outra vez se opõe, na palavra de Baco, o esforço dos portugueses, precariamente humanos, aos velhos prodígios dos deuses do mar; êsses portugueses parecem-lhe tão soberbos e insolentes que pretendem reduzi-los a proporções humanas e tornarem-se êles deuses. Evoca o poeta os feitos fabulosos de Baco, precisamente os da Índia, que vão ser ofuscados, e afirma que êstes Aníbais portugueses jamais conhecerão nenhum Marcelo (Canto VII. est. 51a. e 71a.). Volta a contrapô-los a César e Alexandre, ao Cônsul Postúmio, remontando a Viriato e aos lusitanos da resistência aos exércitos de Roma, e torna a aludir à destituição do govêrno indiano de Baco pelo dos novos descobridores e conquistadores (VIII, 12a., 15a., 36a. e 49a.). No Canto IX, Vênus reafirma que os crê verdadeiros continuadores da glória romana; e no X, Duarte Pacheco, com sacrificio da illustre Grécia ou Roma, “a palma a todos toma” (19a.). Êste foi na guerra “forte e sábio”, mais que Milcíades e Leônidas (21a.). Duarte de Almeida, o Decepado, excede a Múcio Scévola (30a.) e Heitor da Silveira, em Dio, faz nos guzerates mais dano que Heitor, de Tróia, nos gregos (60a.).

Mas Camões, com a sua simpatia humana de grande poeta, não podia limitar-se à passiva aceitação da paisagem de valores heróicos já desenhada pela colectividade e à elaboração artistica dela; ampliou-a e aprofundou-a. Os portugueses, no seu século heróico, não excediam os antigos somente em realizações gloriosas, também os ultrapassavam na dôr e no sofrimento, em tudo competiam com êles, no bem e no mal, sem esquecer a traição... E para êsse alargamento da tese, alarga também o alcance do seu paralelo: como apontou os casos de superação dos heroísmos antigos, apontará, passo a passo, os casos de superação da adversidade dos antigos.

Ei-los:

Afonso Henriques, vencido e aprisionado em Badajoz por Fernando VII, de Leão, excede a pena de Pompeu, vencido por César (III, est. 71a. — 73a.). As cruezas mortais de Mário e Sila, com suas perseguições, serão esquecidas ante as cruezas perseguidoras de Leonor Teles aos seus inimigos (IV, 6a.). Outra vez recorda as guerras civis de Júlio César e Pompeu Magno, a propósito da presença de alguns portugueses em Aljubarrota, batendo-se pelo rei castelhano, e acrescenta melancolicamente que também entre os portugueses “alguns traidores houve algumas vêzes”: não só em Roma houve Sertórios, Coriolanos e Catilinas (32a. e 33a.) O sacrificio do Infante Santo, cativo

perpétuo em Tânger, para evitar a perda de Ceuta com o seu resgate, excede os de Codro, Régulo, Cúrcio e dos Décios. A vitória indecisa de Toro deveu-se à firmeza do Príncipe D. João — e essa firmeza é uma consolação no fracasso, como a de Marco Antônio sobre Cássio, no meio da derrota de Octaviano por Bruto. Finalmente no Canto X, estâncias 48a. e 49a., relembra exemplos da antiga história grega, da persa e da franca, para opor casos da magnanimidade de grandes chefes para com delitos amorosos à intransigente crueldade de Afonso de Albuquerque naquele episódio do enforcamento de um fidalgo militante das guerras da Índia, que se enredara de amôres com uma escrava hindu, protegida pelo Capitão-Mór.

E Fernão de Magalhães, o circumnavegador do globo terrestre, fecha o desfile heróico; e aparece-nos na profecia de Tétis em claro-escuro ou, visto que poesia também é música, em “forte” e em “piano”: português no seu heroísmo, mas desleal ao seu portuguesismo (X, 140a. e 141a.). A comparação do viver dos portugueses com o dos antigos obrigava a êste verismo integral. E, no caso de Magalhães, tal era o critério da época: tudo que de grande se fizesse, deveria chegar ao patrimônio comum pelo veículo do sentimento pátrio ou da fidelidade ao seu rei.

* * *

Se o lugar-comum da emulação com os antigos se converte no poema em tese poética de mais alcance no seu conteúdo e até na sua extensão cronológica, pois ali o convencimento da superação remonta além dos primórdios da nacionalidade, a Viriato e aos lusitanos, a conclusão da parada poética será também mais vasta. O poema visará a demonstrar que o foco dos sumos prestígios heróicos se deslocou da Antiguidade para Portugal. Não provará nada, porque poesia não é lógica e não há medida segura para tais valores. Os antigos continuarão a ser o que eram; e os portugueses do seu grande século ficarão no que foram: frutos de um enigmático surto de poderoso personalismo. O que o poeta salientará de maneira irrefragável, com o fundo histórico e realista de sua epopéia, há-de ser a altura a que a vida humana subiu neste recanto ocidental, os fastígios do heroísmo e do sacrifício, os achados de reservas morais, de vontade e abnegação. Se a Renascença foi um súbito crescimento da vontade de ser homem em tôda a sua potência, êste recanto do extremo ocidente foi-lhe bem fiel e compensou com essa fidelidade a carência de iniciativa na exumação e revalorização da cultura antiga — carência aliás bem com-

preensível, pela distância geográfica e moral dos focos dessa cultura. E a tese de Camões, melhor, a demonstração poética de Camões ganha agora um aspecto polêmico, ortodoxamente renascentista, porque envolve a primeira crítica ou o primeiro descrédito confessado dos *valores vitais* dos antigos.

Crê-se freqüentemente que fôsse a “querela dos antigos e dos modernos”, iniciada em 1683-85 por Saint-Evremont e Fontenelle, o primeiro episódio da crise da hegemonia espiritual da Antiguidade. De certo modo o foi. Mas só no mundo calmo dos juízos críticos, racionais, metódicos, academicamente metódicos sobre os *valores poéticos* da Antiguidade. Charles Perrault, nome bem estimado da infância de todos nós e o verbo principal dessa rebeldia, opunha “o século de Luís, o Grande” ao “século de Augusto”, os grandes nomes literários, coevos de Luís XIV, aos grandes nomes literários, coevos do primeiro imperador de Roma. Quando estabelecia paralelos entre os antigos e os modernos, opunha nomes de poetas franceses a nomes de poetas gregos e latinos — entretanto o alvo da insurreição ampliara-se —, e mostrava crer no desenvolvimento progressivo do espírito humano, sempre a capitalizar aquisições novas. Aproximava-se a “Aufklärung” com a sua confiança na inteligência. Êste movimento aquisitivo já negava o conceito estático ou absoluto da estética do século XVI. Só por êsse aspecto de objectividade racional a querela francesa tem significado relevante na história da crítica ou das idéias literárias. Só por êle, porque ataques irreverentes e tumultuosos, nada metódicos, já haviam sido feitos na mesma Itália, pátria primeira da renascida Antiguidade, e logo no século XVI, em pleno auge do entusiasmo.

Tinha que ser assim. Sendo a actividade crítica da Itália quinhentista rica e variada como em nenhuma outra literatura da Europa, essa tecla da rebeldia contra a Antiguidade também havia de ser ferida. Mais a mais havia um adversário poderoso contra os excessos dessa hegemonia, a Igreja Católica pelo que tal hegemonia envolvia de amortecimento no fervor pela cultura cristã. Houve um longo duelo entre a renascente concepção estética da vida, segundo os antigos, e a concepção gótica elaborada ao longo da Idade Média. Leão X poderia simbolizar o momento de equilibrada conciliação entre as duas culturas — conciliação ainda reinante na mente de Camões, tardiamente fiel aos fulgores primevos da Renascença. E Savonarola representaria a raiva mística da reacção, mais papista que os próprios papas.

Ciro Trabalza, em sua eruditíssima história de *La Critica Letteraria nel Rinascimento (Secoli XV-XVI-XVII)*, Milão, s. d.,

fala-nos com detença dêsses autores insurgentes contra a hegemonia literária dos antigos : Aretino num prólogo de 1534 dizia coisas que os mestres modernos, como de Sanctis, Graf e K. Vossler, consideram antecipações do impressionismo do século XIX. Francesco Berni, em 1537, no seu *Dialogo contro i poeti*, chegava a chamar, entre muitas outras finezas dêste jaez, *ladri* aos antigos; e exemplificava com Virgílio, que de sete coisas que dizia, seis eram alheias... Ortensio Lando, que a si mesmo se designava como “flagelo dos poetas”, não poupou nenhum nome, desde Homero ao seu quase contemporâneo, Boccaccio. As suas obras de carácter panfletário, *Cicerus relegatus*..., de 1534, *Paradossi*, de 1543, e *Sferza di scrittori antichi e moderni*, de 1550, fazem época no processo contraditório da avaliação dos autores antigos, e abriram o caminho ao reconhecimento da literatura nacional italiana. E também exerceram influência fora da Itália, pois logo surgiu uma imitação francesa, os *Paradoxes contre les lettres*, de Jean de Tournes.

Tudo isto, porém, na Itália quinhentista e na França seiscentista, era disputa interna de conventículo literário. O que os portugueses, tanto os heróis de carne e osso, como os poetas com seu mundo de palavras, iam comparar era vida com vida e opor às navegações mediterrâneas dos antigos as navegações dos grandes oceanos desconhecidos desde Lisboa até ao Extremo Oriente, à conquista da Itália, da Gália, da Hispânia e da Germânia as travessias de novos continentes e a fundação de novo império. O paralelo era bem mais ousado, porque opunha às dos antigos novas dimensões da vida e novas estaturas dos homens. Aqui é que estava a grande novidade real e consequente grande novidade poética do canto de Camões.

Enquanto os italianos faziam crítica literária para julgar os antigos, nesse processo da sua avaliação, os portugueses prosseguiram a sua campanha, não contra os valores poéticos da Antiguidade e não por descomposturas panfletárias, nem por análises objectivas, tais as dos académicos franceses do século imediato, mas por meio da competição activa, quase desportiva. Um desafio de séculos para matar os mortos redivivos na geral estimação, para sufocar os velhos valores vitais com os seus novos valores vitais. Esta confiança para construir novos valores heróicos é a grande originalidade do conceito da vida dos portugueses do século XV-XVI, um conceito audaciosamente optimista sôbre as possibilidades da natureza humana, sem excluir certa prudência observadora sôbre as tendências da condição média. E êste conceito, implícito na acção de alguns grandes homens, acêrca das novas e poderosas virtualidades do carácter humano, dá à época e ao poema camonianos um sentido

filosófico — de certa filosofia antropológica ou antropófila, que se compraz mais em entender o homem do que em desenhar o universo em que a sua miséria se perde pela desproporção.

Se Beethoven deve ser mencionado na história da filosofia (4), com razão maior que Ricardo Wagner, o épico português terá de ser lembrado também com relêvo na história das idéias sobre a condição humana e o valor da vida. Ninguém expressou melhor a renovação ou o crescimento do homem nesse grande século. Alguns críticos, alemães negaram a existência de uma Renascença na península ibérica. Vossler deu-se ao trabalho de lhes responder, em 1930, nas conferências publicadas sob o título de *Bedeutung der spanischen Kultur für Europa*. Tais críticos só consideraram o aspecto restaurador da Antiguidade e o aspecto intelectual, artístico e científico, do fenómeno Renascença. Estes aspectos são, em verdade, quase um monopólio glorioso da Itália. Mas êle teve também o aspecto humano, a transformação da maneira de empregar e encher a vida. O culto da perigosa divindade da Glória foi dêste lado exercido no seu predominante aspecto de acção heróica em dimensões de prodígio, ainda que em prejuízo do aspecto cultural. Ou melhor, a ciência, a arte, o pensamento filosófico foram subordinados a essa concepção heróica. Já recordei a influência determinante do heroísmo sobre a criação científica, assim tôda impregnada de preocupação pragmática, portanto muito distante da pura especulação (V. *Épica portuguesa no século XVI*, págs. 171-195). Por isso também, a história da filosofia ou do espírito filosófico em Portugal não pode ser personificada totalmente em umas tantas figuras de pensadores individuados e tratadistas militantes ou profissionais — como ainda recentemente a descreveu numa luxuosa obra de propaganda um ilustre professor de Lisboa; tem de ser procurada e desencantada onde ela estiver, inclusive na poesia, como fêz Menéndez y Pelayo em Espanha, com as idéias estéticas, e já começou a fazer em Portugal um investigador alemão com as idéias filosóficas (5).

Ora nos *Lusíadas* está desenhada com sumo relêvo poético a posição filosófica dos heróis da Renascença ante a acção e a totalidade da vida. Pode um historiador das idéias sobre o valor da vida esquecer quem expressou de maneira suprema

(4) V. *A angústia da ventura (À margem da sétima sinfonia de Beethoven)*, in *Um coleccionador de angústias*.

(5) Já foi um ganho ver mencionado na referida obra o nome de Francisco de Holanda, que foi um simples teórico da pintura, mas que não deixou de ter suas idéias filosóficas.

os conceitos heróicos do valor da vida, segundo a consciência de um homem do primeiro plano social nos decênios gloriosos da Renascença?

E uma das razões do interesse filosófico dos *Lusíadas* parece-me que é precisamente o que foi tido por um grave senão pela crítica dos séculos clássicos: a presença da visão mitológica do mundo, ao lado da repetida confissão da fé cristã. A mitologia é ainda um grande valor do patrimônio humano, está mais viva hoje que a própria filosofia helênica. Devia ser estudada como disciplina autônoma nas universidades, não por ser instrumento auxiliar da compreensão dos textos antigos, sim por ser uma global expressão estética e teológica de uma imagem do mundo, que não morre de todo, porque encerra elementos eternamente humanos. Camões exemplificou a utilidade funcional e vivaz dessa imagem do mundo, do pequeno mundo antropomorfizado.

Antropomorfizar ou humanizar é possuir, é tornar as coisas, ainda as maiores, acessíveis à nossa pequenez ou maneirinhas. As grandes obras de arte — aquelas que juntam à grandeza da mestria expressiva a grandeza do seu âmbito ou do seu alcance — revelam sempre essa tendência dominadora no seu carácter totalizador e julgador; querem abarcar num sistema hierárquico de valores tudo que a sensibilidade do homem pode receber, sofrer e adivinhar. Já os antigos afirmavam que não havia ciência do particular; também a arte em cada singularidade tem de apreender alguma coisa de universal. E a grande arte aspira ao domínio de todo o universo, porque nasce de imperativos irresistíveis da sensibilidade do artista, que por sua mesma grandeza pessoal não se resigna à pequenez humana.

Alguns exemplos traduzirão melhor o meu pensamento. A *Comedia*, de Dante, que é senão uma revista ou teatro geral do bem e do mal que os deuses e heróis da mitologia, e os homens da história, sobretudo da itálica tinham acumulado? É uma classificação metódica do capital de bem e de mal, divino e humano, que a sua memória podia evocar. Mais exactamente: é uma arrumação pelos círculos e aros de círculos do inferno, do purgatório e do paraíso, segundo a concepção teológica medieval, de todos os obreiros de bem e de mal, em massa ou em símbolos representativos de outras massas ou de outras categorias de bem e de mal. O poeta vê a vida humana em sua totalidade, ordena-a e julga-a de acôrdo com o código de valores da escolástica.

O *Juízo Universal*, de Miguel Ângelo, pinta-nos o mesmo pandemônio do mal e a mesma ascensão das almas eleitas, re-

duzindo a formas doloridas e ansiosas a separação das almas no Dia do Juízo, dos cristãos, totaliza e julga a vida vivida até êsse dia derradeiro. O seu alcance é ainda maior que o da *Comedia*, sem deixar de acatar a visão bíblica e a escolástica ortodoxa.

O teatro de Shakespeare, com as suas mil e muitas personagens, igualmente expressa o esforço de um grande artista por ver o panorama da vida humana em seu passado e em sua actualidade, na mitologia, na história antiga, na história inglesa, no mundo fantástico e em todos os grandes conflitos de paixão, interesse e violência, que ponham a nu a natureza fundamental dos caracteres. E se nem sempre a objectividade do dramaturgo permitiu que o poeta formulasse as suas claras sentenças, como fizera Dante, sempre nos conduziu a um juízo de piedade ou horror, de medo da vida e de medo de nós próprios. Esta ânsia de totalizar a visão da vida humana e de a julgar, que se nos expressa no gênio poético de Dante, no gênio plástico de Miguel Angelo e no gênio dramático de Shakespeare, só a conseguiu plenamente satisfazer Beethoven com o longo e angustiado monólogo das suas nove sinfonias e de toda a sua obra; senhor de uma linguagem mais rica, foi de gradação em gradação recolhendo materiais sangrentos para chegar ao movimento derradeiro da nona sinfonia, em que regressa à colaboração da palavra ou reumaniza a sua música, para lançar aquêlê unânime clamor do gênero humano, libertado e digno, a alternar com Deus e a exigir-lhe o acabamento da sua obra.

Estas obras poderosas dão-nos ainda um ensinamento que nos há-de ser útil na interpretação daqueles mistérios estéticos dos *Lusiadas*, a que fiz referência na *Épica* (Parte II, Cap. XVIII): é que dentro de uma armação estética mentirosa e cada vez mais arcaizada pelo progresso do saber se pode conter e conservar um caudal imenso de verdades humanas e de emoções poéticas. O esquema do mundo, que Dante nos descreve, e os frescos da *Criação do Mundo* e do *Juízo Universal*, que Miguel Angelo nos pintou, são hoje refalsados, mas não há ninguém, crente, agnóstico ou céptico, letrado ou ignorante, que se não emocione ante aquela intensidade trágica no esforço de humanização, totalização e julgamento do universo e da vida humana, a dentro do esquema no seu tempo geralmente acatado.

Totalizar a vida para a julgar — tal o anelo profundo, se não desesperado, que no meu sentir aproxima ou irmana algumas supremas obras de arte, como estas tão ~~distantes~~ ^{distantes} no seu tempo, no seu carácter e nos seus meios realizadores.

Considerada lá daquelas alturas de vertigem, que será a epopéia nacional dos portugueses, como se pode ela articular a tal mundo? Pela idade adiantada no gênero humano, em que ela é concebida — já existiam a *Comedia* e o *Juízo Universal* e em breve ia brotar a selva dramática de Shakespeare —, ela me faz a impressão de um arrazoado do poeta a pleitear um lugar de dignidade para a sua gente nesses panoramas da suprema arte, como se o gênio o fizesse contemporâneo de tôdas. É como uma aplicação, a um campo mais limitado, da mesma força totalizadora daqueles grandes. Concentrou êsse poder no seu pátiozinho lusitano, antes quase esquecido, e demonstrou que ali também se vivera vida poderosamente heróica e tôrvamente má que merecia menção nesses quadros totais e juízos finais, vida que excedia os valores consagrados da Antiguidade. Em vez da crônica poética de um descobrimento e de uma aventura imperial, fêz balanço quantitativo e qualitativo à história da sua gente — história que êle acreditaria selada —, pois recebia já o seu magno prêmio: a contemplação da síntese do Universo e da vida, descrita e apontada por voz e dedos de deusa...

Estas eram coisas que já devera ter dito naquele grosso volume redigido aos trancos e barrancos... Coisas que não são destituídas de sua utilidade prática, porque as "lendas da Índia" são para a educação e para a política dos portugueses o que é para os espanhóis a figura de Filipe II, com as decorrentes atitudes morais de filipização e desfilipização.

São Paulo, Brasil, junho de 1950

P. S. — A págs. 342-3 da *Epica* aludo ao substantivo "barão", termo peculiar do estilo épico e, por instinto crítico, não com erudição filológica, afirmo crê-lo de origem germânica, apesar da presença de *baro*, *onis* no latim clássico. Esta palavra designava um tipo moral e social completamente oposto ao ideal cavalheiresco. Li depois a monografia do Dr. Carl August Westerblad, de Uppsala, *BARO et ses dérivés dans les langues romanes*, documentada biografia morfológica e semântica da palavra, e aí encontrei as provas da entrada da palavra germânica no baixo latim, com todos os seus atributos e possibilidades para chegar a expréssar o tipo do homem forte e guerreiro, sages e nobre das epopéias cavalheirescas.

ADDENDUM

1950

Cadeira da Literatura Portuguesa — Curso de especialização.

Temas para exercício de pesquisa em tórno da monografia, *A Épica Portuguesa no século XVI*, São Paulo, 1950, edição da Universidade:

- 1.º — Procurar outros índices de ambiência lendária em autores dos séculos XV e XVI, não mencionados naquela obra, tais como Gomes Eanes de Zurara, Rui de Pina, Duarte Galvão etc.
- 2.º — Procurar mais notícias acêrca da curiosidade dos humanistas pelos descobrimentos geográficos dos portugueses.
- 3.º — O espírito heróico no romanceiro castelhano e no romanceiro português; seu conteúdo e suas diferenças históricas e estéticas.
- 4.º — Comparar a crônica do reinado de D. Manuel I, segundo Damião de Góis e segundo Jerônimo Osório.
- 5.º — Comparar o tom da narrativa dos cronistas oficiais da conquista das praças indianas pelos portugueses com o da narrativa da conquista da América pelos espanhóis, segundo os seus cronistas.
- 6.º — Comparar o tom da narrativa da fundação do império da Índia com o da narrativa do achamento e da primeira colonização do Brasil, segundo os cronistas portugueses.
- 7.º — O tipo do “português fanfarrão” no teatro espanhol dos séculos XVI e XVII ou só nalgum autor. Sua ligação com o ambiente histórico anterior aos *Lusíadas*.

- 8.º — A partilha do mundo por descobrir entre os portugueses e os espanhóis e a sua narrativa nos cronistas de ambos os lados.
- 9.º — Existiu poesia astronômica de vulto noutras literaturas modernas, fora da Itália?
- 10.º — Apontar alguns caracteres comuns entre as fermentações épicas das literaturas modernas.
- 11.º — Organizar uma bibliografia crítica moderna sôbre Miguel Ângelo e procurar nas interpretações sôbre o *Juízo Universal* notícias acêrca do grupo que se crê perfigurar a evangelização portugueza nos continentes recém-descobertos.
- 12.º — O mecenatismo e a poesia épica, na Roma antiga e na Itália renascentista.
- 13.º — A purificação do espírito épico, segundo Camões, e o desenvolvimento do espírito épico posterior na literatura portugueza.
- 14.º — Novas idéias sôbre a juxtaposição das religiões.
- 15.º — As idéias do Prof. Hernâni Cidade sôbre a gênese dos *Lusíadas*.

BALZAC DE COR

(Variações sôbre a crítica da "Comédie Humaine")

PASSARAM cem anos sôbre a morte de Balzac. É dever dos devotos da sua memória alguma coisa fazer para que não afrouxe o culto de um dos mais poderosos criadores da arte literária e dos mais esforçados pesquisadores do carácter humano.

Êstes cem anos decorridos sôbre o seu desaparecimento por consumpção no fogo do próprio gênio e nos tormentos de um grande amor oculto foram cem anos de esplendor do gênero literário que êle ergueu à maior dignidade e estimação pública. E foram também cem anos de crítica e história literária ou de ciência da literatura. E como o romance de Balzac, ou todo o imenso mundo nêle contido, foi tema constante das análises, avaliações e interpretações da crítica, poderíamos afirmar que a evolução dos juízos sôbre Balzac representa com fidelidade a própria evolução da crítica, no seu século áureo e no seu reinado francês.

Como Ralli fêz um volumoso compêndio dos juízos críticos sôbre Shakespeare, proferidos durante os largos séculos da sua incompreensão, assim se poderia organizar uma antologia da vária fortuna de Balzac. O lapso de tempo dêsse tactear da crítica de Balzac foi muito menor que o da crítica shakespeariana. O trágico de Stratford teve de conquistar a Europa à mão armada, no dizer de um historiador dessa conquista, Paul Van Tieghem. Mas seria igualmente profícuo percorrer com detença êste século de idéias sôbre Balzac para mostrar os enganos da crítica do seu tempo — enganos para os historiadores dela e os cépticos dessa actividade; para provar a impossibilidade da crítica imediata, preferiria eu dizer.

Uma grande obra de arte é uma convergência de forças espirituais, de luz e calor, que logo após a momentânea concentração focal da mente e da sensibilidade do autor, parte a irradiar influências e a suscitar as mais variadas reacções, a-

través dos ambientes que a recebem e gozam, e julgam com repulsa ou com agradecimento. Como se não concebe um concerto sem público, uma representação dramática sem platéia, um discurso sem auditório, não há obra de arte literária sem repercussão no público leitor. Este público ou estes públicos sucessivos e sempre vários nas suas ansiedades e nos seus problemas formam a caixa de ressonância para a voz do artista, dão a perspectiva para o panorama de supra-realidade que êle criou e recriam-no ou desfiguram-no em cada hora. Não há leitura impassível. No recebimento da arte, impassibilidade significaria incompreensão. Tôdas as grandes construções ideais pela palavra ou pelo som, pela côr ou pela forma em volume necessitam de uma longa carreira de luta, através das gerações com sua volubilidade, para chegar a um repouso de contemplação quase unânime. Era esta verdade que estava por detrás da concepção plebiscitária da crítica, segundo Henri Lichtenberger (*V. Revue Germanique*, Paris, 1905, e *Crítica Literária como ciência*, cap. VII, págs. 43-44 da 3.^a ed., 1920). As modernas idéias sôbre a presença do meio na carreira interpretativa da obra literária revalorizaram os velhos alvitres dêste germanista, em seu tempo não muito bem compreendidos. Também não considerados pelo próprio proponente em tôda a extensão das suas conseqüências.

Uma das provas mais concludentes da colaboração dos meios leitores no significado social das obras está na decepção, que hoje nos causam obras outrora grandemente aplaudidas, e na alta reputação de outras só muito tarde sentidas na sua íntima riqueza; é difícil sentir hoje o intuito revolucionário que os contemporâneos atribuíram às comédias de Beaumarchais e perceber as razões estéticas do entusiasmo dos românticos pelos *Promessi Sposi* de Manzoni; surpreende-nos o culto cego dos mesmos românticos por Lord Byron, a respeito do qual começa hoje a correr nas histórias literárias um processo para apurar se na verdade êle era um grande poeta. É o mesmo se poderá observar quanto à obra fundibulária de Guerra Junqueiro e Gomes Leal. E sem necessidade de recorrer aos gênios da estatura de Shakespeare ou de um Balzac.

Se a conceituação estética ou emocional e crítica acêrca das obras varia, sendo constante a causa produtora dessas emoções e dêsses juízos, isto é, o texto, é porque a determinação de tais variações está noutra parte. E não pode estar senão no meio. E não havendo obra literária viva, sem um meio que a receba, como não há obra musical sem que as vibrações sonoras sejam recebidas por um auditório, tôda a obra literária viva se compõe funcionalmente dêsse conjunto: o criador ou

autor, que concentra tôdas as influências que determinam a obra; a obra, que dêle se solta como organismo vivo do ventre materno e vai viver destino próprio; e os meios sucessivos ou a ondulação infinita das gerações que recebem a obra e lhe incutem um destino ou uma “vária fortuna”, como preferiam dizer os italianos.

Se assim é, se a obra de arte literária é eminentemente social, na origem e na carreira, impossível é senti-la e compreendê-la no ponto de partida para essa carreira, quando está ainda fresca a tinta das páginas. Nesse momento, ela é uma hipótese rica de conteúdos possíveis, é um organismo signográfico — tal a sinfonia que dorme nos rabiscos do músico sôbre a pauta. Já uma vez disse e repito que a crítica imediata ou contemporânea das obras, esta que se faz nos jornais, é impossível se quer ser objectivamente certa, tão impossível como a profecia do destino de um recém-nascido, ainda que êle fôsse um Camões ou um Goethe (V. *A luta pela expressão*, pág. 200 da ed. port.).

Ê esta a causa dos frequentes enganos da crítica literária aplicada às obras recém-nascidas, mesmo àquelas que o desenvolvimento histórico ou o fluir dos meios receptores veio a considerar muito grandes, grandes até à immortalidade. Não são enganos, são tentativas de uma coisa impossível, a adivinhação de um destino e, portanto, de tôda a história das idéias, das experiências e dos gostos.

No caso de Balzac muitos são os juízos equivocados sôbre a *La Comédie Humaine* expressos no seu tempo, à medida que se ia levantando a cidade-turbilhão da sua fantasia. Não temos, pelo menos não conheço nenhuma obra sôbre a evolução da crítica balzaquiiana, tão completa como a de Ralli sôbre Shakespeare e a de Newman I. White sôbre Shelley. Provavelmente a Alemanha possui coisa equivalente a respeito de Goethe. Temos de nos contentar com a selecta crítica do Prof. Marcel Hervier, *Les écrivains français jugés par leurs contemporains*, que recapitula juízos sôbre autores dos séculos XVI-XIX — ao passo que a obra do erudito espanhol, Miguel Herrero-García, *Estimaciones literarias*, se confina ao século XVII ou “siglo de oro”. No vol. 4.º da obra de Hervier há um capítulo consagrado a Balzac. Na sua brevidade é flagrante de ensinamentos, sobretudo se os completarmos com as reacções de Balzac, declaradas nas preciosas *Lettres à l'Etrangère* (1833-1844). Quanta injustiça, quanta miopia, quanta incompreensão até nos melhores espíritos e também quanta intuição dos que se sentiam perplexos ante coisa tão nova e o confessavam de maneira muito tímida!

Para P. Lacroix as idéias de Balzac são falsas tanto em moral quanto em literatura. Para o crítico da *Revue Européenne*, êle faz romances divertidos em estilo vivo e espirituoso, para servir um público ávido de “amusement”; é um romancista como tantos outros; “sous ce rapport tous les romans du jour se ressemblent”. São muitos os depoimentos de curto alcance. Só devem ser destacados os de Sainte-Beuve, que lhe reconhece a fôrça de luta apesar da falta de uma “bonne presse”, vê em *Eugénie Grandet* uma obra prima, aponta a originalidade da sua pintura da vida privada, embora logo em 1840 achasse que já era tempo de acabar — acabar em tôda a linha: “... nous voudrions ne pas ajouter qu’il a déjà eu le temps de mourir, malgré les cinquante autres romans qu’il s’apprête à publier encore. Il a tout l’air d’être occupé à finir comme il a commencé, par cent volumes que personne ne lira...” A posteridade responde de modo irrefragável a esta profecia de Sainte-Beuve, que nunca foi um grande homem e deixou muitas vêzes de ser um grande crítico.

Stendhal, em 1838, confessou a sua admiração pelo cronista dos sofrimentos e pequenezes da vida provincial, que Balzac soube ser. Esta espontânea confissão parecia um agradecimento antecipado da justiça, qua Balzac, primeiro que ninguém, faria à *Chartreuse de Parme*.

Musset, no ano anterior, pintava um retrato-caricatura do romancista sob o nome de Evaristo e mencionava os seus romances quase ilegíveis e o seu estilo inçado de barbarismos; e a ambição estulta de se constituir em expressão do século, para o que andava caçando as suas personagens e os seus temas pela Chaussée de Antin, pelo bairro de Saint-Germain, pelos comércios, pelos ministérios, pelo Bairro Latino... Um dos achados de Balzac, precisamente o que se incorporou na evolução do gênero, o reaparecimento das personagens, foi impugnado em seu tempo: Chaudesaigues e Jules Janin vêem nessa peculiaridade de composição apenas um factor de inextricável confusão que envolve contradições. G. de Molènes, da *Revue des Deux Mondes*, confina-o em pintor de interiores. Vale a pena lembrar os têrmos em que faz a sua delimitação muito nítida: “M. de Balzac est un peintre d’intérieurs et de portraits; qu’ il étudie le jeu des physiologies, les effets d’ ombre et de lumière dans les chambres, et qu’il laisse reproduire à d’autres les champs où se heurtent les masses humaines”.

Mas o curioso é que houve logo em tempo de Balzac, fora do mundo literário, quem se fixasse nêle como pintor de massas, de massas burguesas, naturalmente, daquelle tipo de massas que

a Revolução Francesa havia levado ao poder e que se encontrava então na fase do tripúdio pelo enriquecimento e no caminho vertiginoso da podridão por efeito da liberdade excessiva e da riqueza excessiva. Foi aquêlê par de espíritos, Karl Marx e Frederico Engels, irmanados como se gêmeos fôsem, os quais viram a *Comédie Humaine* como um conjunto demonstrativo e judicativo dessa sociedade burguesa e dela extraíram alentos emotivos para a constituição e formulação da sua filosofia do materialismo histórico. É verdadeiramente picante que êste tradicionalista, com suas nostalgias do velho regímen, com seus planos de restauração dos prestígios da aristocracia como verdadeira nata social, que foi Balzac doutrinador, viesse a ministrar motivos contrários de demolição revolucionária. E a crítica russa contemporânea regressa a Balzac para o erguer à altura de genial preparador do advento do quarto Estado pela demonstração do esgotamento e da incapacidade do terceiro. Esta inversão dos juízos da opinião política lembra aquela outra do ambiente português, onde o Marquês de Pombal, um déspota, engrandecedor da autoridade real, é detestado pelas classes conservadoras e levantado às nuvens pelas classes liberais.

Dentro da evolução da crítica literária, os juízos sôbre Balzac só ganharam objectividade plena com Taine. Já com Hippolyte Castille, com George Sand e Théophile Gautier a crítica balzaquiana havia dado passos consideráveis. Mas foi preciso que o romancista morresse ou desatravancasse o caminho dos outros, para que se lhe fizesse justiça desassombrada. As palavras calorosas de Victor Hugo iniciaram, em forma comovida, essa justiça corajosa. E o estudo de Taine, em 1858, realizou-a insuperavelmente, levantando-o à altura de um Shakespeare, como criador gigantesco de um mundo real, dramaticamente real, bom e mau como é, no fundo, o próprio homem, máquina de interesses de dinheiro, de poder e de sexo, de rivalidades e ódios, e de alguns bons desígnios ou tolerantes complacências. E com isto, vinha a absolvição de imoralidade que lhe imputava a crítica sua coetânea.

Não se creia, porém, que os juízos penetrantes e bem documentados, e sobretudo esclarecidos por um largo espírito, os de Taine, hajam perdurado inatacáveis. Emile Faguet, em nome de um impressionismo sem mais lei que as limitações flutuantes e subjectivas do bom gôsto, ainda há-de opor muitas restrições ao seu gênio, num livrinho que parece algumas vêzes mais um panfleto anti-balzaquiano do que um estudo metódico. Até ao próprio Brunetière há-de tomar contas do que êle afirmou sôbre o romancista, a Brunetière que o mesmo Faguet consi-

derava ainda um tipo humano “à la Balzac”, não pela ambição dinheirosa, sim pela desmedida audácia conquistadora de posições.

Recordando o vário carácter da infinidade de estudos sobre a *Comédie Humaine* poder-se-ia estabelecer esta seqüência de rubricas ou direcções críticas:

a) Balzac industrial da emoção, fornecedor de um público ávido de enredos empolgantes, de livros denunciadores que facilmente se convertem em livros de chave. É um critério de editor e de público multitudinário, que o emparceira com os industriais do romance e da biografia da cultura intervalar, tipo Stephan Zweig e André Maurois.

b) Balzac espelho da sua época, historiador dos costumes, de tudo que normalmente escapa aos historiadores das singularidades históricas, revoluções e guerras, governos e instituições. Interpretação errada, como errada era já a respeito de Shakespeare e há-de voltar a sê-lo a respeito de Camilo, de Zola, de Ibsen, de Eça de Queiroz e de Anatole France. Este conceito aproxima-se da declarada intenção de Balzac. Mas não se deve julgar um artista pela intenção que declara, sim pelas realizações plenas que na sua obra descobrimos. Os grandes artistas excedem-se, sem o saber. Nunca Cervantes poderia adivinhar o patrimônio de emoções e idéias que nos legava, como os seus pais jamais poderiam adivinhar que genial criação punham no mundo.

c) Balzac marco miliário da evolução do gênero literário soberano em seu século, portanto um preparador do romance realista considerado como ideal ponto de chegada. A situação melhora com este juízo, porque nêlo há já influência dos historiadores da literatura e do seu sentido de perspectiva. Mas ha nêlo também a presença de prejuízos profissionais limitadores. Com este juízo ainda se apouca o autor da *Comédie Humaine*, como se apouca Cervantes e o seu *Quijote*, quando se vê na novela só um glorioso marco miliário na evolução do gênero.

d) Balzac, grande revelador cu descobridor de dados novos intuitivos sobre o homem. Mais ainda melhora a situação, porque já se aproxima da verdadeira função da arte literária, que é um esforço de compreensão do homem, em relativo e em absoluto. A forma adoptada para expressar as suas ficções de substância intuitiva, isto é, o romance, passa a segundo plano. O que importa é a alta qualidade da madeira em que são cons-

truídos aquêles sonhos — para nos expressarmos em linguagem shakespeariana.

e) Balzac agente da libertação do homem, Balzac demolidor de um sistema político-social de interesseira imoralidade, em que o dinheiro era o móbil ofuscador de todos, em correria para o vórtice. Esta é a crítica partidária moderna, que remonta a Karl Marx e Engels. Naturalmente é russa predominantemente, prescinde de todo o capital de erudição e idéias, acumulado pela crítica especializada e contenta-se com ler e reler a obra de Balzac, para dela recortar os factos e os juízos do romancista sôbre o mundo que nos apresenta. Esta crítica chega à conclusão primeira de Balzac, limiar condenação dêsse mundo, mas dela extrairá um escólio de sentido oposto: em vez de apologia do retôrno da aristocracia, renovada em sua consciência, a apologia da revolução destruidora das classes. Balzac defende o regresso da aristocracia, porque a supõe uma nata moral das sociedades humanas, crê tanto nela quanto desdenha a burguesia; esta crítica moderna da sua obra parte daquela sua febre do dinheiro agente de todo o bem e de todo o mal para a visão materialista do homem, como passivo reflexo da sua situação econômica. Encontro estas coisas tôdas num representativo espécimen da moderna crítica russa, o ensaio de V. Grib.

Este critério político-social é outro exemplo daquela acção do meio ledor, de que falava no comêço dêste arrazoado. Também o nosso grande Camilo é susceptível dêsse tipo moderno de crítica. Até aqui tem sido visto principalmente como forjador incansável de novelas passionais, um Balzac português mais aplicado ao efêmero do que ao perpétuo. E tanto se repete a composição interna dos seus romances que pode ser cifrada num esquema: um amor contrariado por prejuízos de classe, desigualdades econômicas e sociais, a rija têmpera de almas que se lançam à luta e sucumbem desfeitas em dôr ou só atingem a realização do seu sonho e o reconhecimento da sua legitimidade após sofrimentos heróicos, em tudo sendo peça decisiva a colaboração de algum aliado inesperado, que representa a solidariedade dos melhores, que são quase sempre os humildes. Não se poderia ver no romancista português um demolidor das sobrevivências da velha ordem em pleno liberalismo e um reabilitador dos foros da paixão livre? Assim, também para Camilo, como para todo o romancista de grandes conjuntos históricos, pode haver uma crítica interpretativa de character político-social, obediente ao pendor dos tempos. No caso de Camilo a flagrância é tal que nem falta o tema dilecto de Balzac: os estragos do dinheiro, agora não procurado à vida-

mente, mas herdado através de gerações. É o assunto do *Demônio do ouro*, de 1873-74.

f) Balzac genial revelador de si mesmo, ou seja de uma grande força criadora de uma consciência tendenciosa, mas ávida de compreender e julgar para governar os homens, como o seu Gobsek fazia das suas actividades de usura um govêrno das almas na penumbra de um alto gôzo estético, espécie de invencível vício secreto. Agora subalterniza-se a obra ao autor, a criação poderosa e imortal ao criador há muito desaparecido com suas vulgares ambições e suas humaníssimas fraquezas de homem de letras combativo e mal percebido. Esta crítica é um passo atrás na marcha das idéias e dos métodos. Representa-a Stephan Zweig, “corifeu da cultura intervalar” (*V. Cultura intervalar*, Coimbra, 1945, págs. 89-104) e não deixa de também a representar em certa medida Albert Thibaudet, com tôda a sua engenhosa superioridade.

A primeira fase desta evolução dos juízos sôbre a sua obra inspirou a Balzac um grande e desdenhoso cepticismo sôbre a crítica. Mas, por detrás da fórmula ofensiva em que êle confessa tal opinião, há uma grande verdade, que é a impossibilidade de bem julgar uma grande obra, contemporânea dos julgadores. É um longo e alteroso destino que principia e que ninguém pode adivinhar. Êsse destino é que vem completar o conjunto orgânico “autor, obra e meio”. Como uma cortesã desenganada não pode amar, um crítico saturado de leituras apressadas não pode julgar. Havia na mentalidade do crítico imediato alguma coisa de prostituição. Diz êle nos *Splendeurs et misères des courtisanes*, pág. 680 do vol. 5.º da ed. *La Pléiade*:

“Les femmes qui ont mené la vie alors si violemment répudiée par Esther arrivent à une indifférence absolue sur les formes extérieures de l’homme. Elles ressemblent au critique littéraire d’aujourd’hui, qui, sous quelques rapports, peut leur être comparé. et qui arrive à une profonde insouciance des formules d’art: il a tant lu d’ouvrages, il en voit tant passer, il s’est tant accoutumé aux pages écrites, il a subi tant de dénoûments, il a vu tant de drames, il fait tant d’articles sans dire ce qu’il pensait, en trahissant souvent la cause de l’art en faveur de ses amitiés et de ses inimitiés qu’il arrive au dégoût de toute chose et continue néanmoins à juger. Il faut un miracle pour que cet écrivain produise une oeuvre, de même que l’amour pur et noble exige un autre miracle pour éclore dans le coeur d’une courtisane”. E em *Albert Savarus* (pág. 817 da mesma ed., vol. 1.º) volta a recordar a impotência do crítico: “Comme les

critiques, qui font les réputations sans jamais s'en faire une, il fait les députés sans pouvoir jamais le devenir.”

Estava-se então no primeiro dia da crítica jornalística. Natural era que o descobrimento de Balzac se envolvesse nos sentimentos da sua experiência pessoal, que não era de boa recordação. Menéndez y Pelayo, menos provado pela incompreensão dos críticos seus contemporâneos, chegou a uma conclusão análoga pela via do especialismo erudito. Ele a declara num passo, que cito no ensaio *Depois de Eça de Queiroz...*: “Quem viu alguma vez um estudo de Taine ou de Renan sobre o último drama de M. Daudet ou sobre a última comédia de M. Sardou? Falar hoje de um sermão e amanhã de uma zarzuela e no outro dia de filologia oriental não pode ser por fim mais que uma dissipação de espírito, à qual não há temperamento verdadeiramente robusto que resista” (*España Moderna*, Madrid, 1894). Em ambos êstes passos, se confessa em metáforismos diferentes o mesmo reconhecimento da impossibilidade da crítica judicativa de obras coetâneas do crítico. Tudo que seja tentar alguma coisa mais do que noticiar, expor impressões subjectivas e combater policialmente o francamente mau, é ultrapassar os limites estreitos da primeira forma dessa direcção do espírito, a crítica (V. *Aristarchos*, 4.^a conferência). Bem patentes estão os erros da crítica imediata sobre as obras de Balzac, não somente no posterior desenvolvimento dos juízos públicos e nas reacções do próprio Balzac, nas declaradas na imprensa do tempo, algumas das quais estão extractadas no livro do Prof. Hervier, mas também nas cartas a Mme Carraud e “à l'Etrangère”. Havia muito mais objectividade nessas confissões do próprio autor, ainda que elle se não comprehendesse em toda a extensão do seu gênio, do que nos primeiros juízos dos críticos profissionais seus contemporâneos, *blasés* de leituras, como a cortesã Ester enjoada do amor profissional...

No dia em que se generalizar êste reconhecimento da impossibilidade da crítica literária imediata, em que definitivamente se concentrar a atenção dela sobre a obra como vida nova, que se desprende do autor, tal qual o filho se solta dos pais, no dia em que crítica fôr sinônimo de leitura em profundidade e não de erudição marginal, quando o conteúdo e o destino da obra forem o tema principal dessa crítica e o recebimento da força promotora ou dos estímulos estéticos da obra prevalecer sobre a preocupação avaliadora ou quando se conseguir algum critério judicativo articulado à filosofia do conhecimento — nesse dia a crítica literária ou a ciência da literatura terá dado um passo decisivo para a sua dignificação.

Por enquanto andamos a flutuar, com maior ou menor transigência ante os impressionismos, que uma vez por outra se reabilitam por provirem de impressionistas de alto coturno. Então a crítica seria apenas a habilidosa ou “interessante” revelação do espírito do crítico, sob o pretexto oferecido pela obra, literatura de segunda mão à margem de literatura de primeira categoria, lirismo em prosa, lirismo sem iniciativa, que partia de uma alheia imagem da vida...

II

Com a formação de um ambiente de interinidades e improvisações com vista ao fácil êxito, no intervalo das duas Grandes Guerras, a crítica literária recuou para um impressionismo de tipo multitudinário, menos arbitrário que o outro, do gosto de personalidades selectas, mas muito menos elevado e com seu dogmatismo grosseiro. A interpretação da *Comédie Humaine* também é atingida. E a figura de Balzac é prêsã da novela romanceada e passa adiante da sua obra, nessa atenção da massa ledora de livros fáceis e prontamente empolgantes. Desde os estragos morais da Primeira Grande Guerra o homem médio é muito acessível ao aborrecimento e adquiriu êsse direito novo, o de declarar o seu tédio a propósito de tudo, até das coisas mais venerandas e por natureza própria insusceptíveis de amenizações distractivas. Perdeu todos os grandes direitos, mas alcançou ou formulou êsse pequeno direito novo. Foi uma troca desfavorável, como a da primogenitura de Esaú por um prato de lentilhas...

Stephan Zweig, “coripheu da cultura intervalar“, deitou a mão a Balzac e deu-nos a sua visão dêle, primeiramente num dos ensaios do volume *Drei Meister*, de 1920, e depois na biografia romanceada aparecida póstumamente por diligências de Richardt Friedenthal.

O ensaio de 1920 trata principalmente do espírito de Balzac, tal como o autor o deduz da *Comédie Humaine*. E nêle vê um prodígio de vontade de conquista do mundo, quase um um tipo nietzschiano, que só o não é, porque Zweig o quer filiar na sugestão napoleônica, na lição que o genial aventureiro corso teria exercido sôbre a juventude da geração imediata, a herdeira da lenda. Da vida e da obra só guarda o que serve a sua tese de apologia da aventura e da vontade de poder e domínio. Como em todos os escritos de crítica literária de Zweig, o que salva êste seu *Balzac* é o seu entusiasmo comunicativo, o seu prolixo endeusamento do homem. Pode-se crer que, ao menos nesse aspecto de acto de culto, o escrito haja servido a boa causa

de manter vivo o gôsto da leitura e da admiração do genial criador da *Comédie Humaine*. O que nêle há de técnica da crítica, por exemplo, as linhas sôbre a causa magna da acção das novelas e o papel do dinheiro, era sabido e ressabido.

Voluntarismo de tipo napoleônico ou avidez de domínio — realizar pela pena o que o imperador tentara pela espada — e uma segunda vista ou uma adivinhadora magia que lhe descobria a essência das coisas e dos caracteres, um saber sem estudar, são os traços dominantes que enchem a apologia de Zweig. Chega-se a pensar naquela bengala feitiçeira, de que se falou e que Mme Emile Girardin ou Delphine Gay celebrou em pitoresco romance.

O ensaio não tem a vibração dramática posta por Zweig no que dedicará depois a Stendhal em *Drei Dichter ihres Lebens*, de 1928, mas o que nêle havia de intensamente dramático não lhe escapou ou foi reservado para essa outra obra de biografia, que parece haver sido uma grande ilusão de Zweig.

Balzac é um livro póstumo e incompleto. Melhor: seria incompleto, se o sr. Richardt Friedenthal não se tivesse permitido completá-lo, sem indicar sequer quais as partes de sua lavra ou por êle guisadas. O que teve a ingênua franqueza de confessar foi a sua intervenção geral na obra, embora lembrando que “o elemento principal foi o manuscrito de Stephan Zweig...” Parecerá a todos, não profanos nestas matérias, que êsse manuscrito do autor, em vez de ser o elemento principal, deveria ter sido o elemento único. O que estivesse pronto para a publicação publicar-se-ia como tal; e os capítulos incompletos e as notas para êle assinaladas publicar-se-iam ou não, mas jamais se modificariam. Sendo considerados publicáveis, sairiam inalterados, sem prejuízo de quaisquer considerações sôbre o seu lugar na obra ou sôbre o estado da sua redacção.

Barros Gomes, ao publicar o que existia do *Príncipe Perfeito*, de Oliveira Martins, nada alterou ou ajuntou de sua conta. E a história literária e artística universal está cheia de casos semelhantes: obras incompletas, que nenhum amigo do autor, testamenteiro ou editor se permitiu completar — desde a *Política* de Aristóteles à *Sinfonia em si menor*, de Schubert, que ficou inacabada para sempre. *Turandot*, de Puccini, foi continuada, mas tôda a gente sabe o que é de Puccini e o que é de Alfano. Também na *Ave Maria*, de Bach e Gounod, os historiadores da música resgistem o que o músico francês elaborou no tema do alemão imortal.

Mas o sr. Friedenthal não “quiz” conhecer esta norma da ética intelectual nas relações com a obra alheia, e dá e tira com

ambas as mãos: “Está claro que no estilo e no tom da obra absolutamente nada alterei.” E logo, contraditòriamente a êste dizer: “Por vêzes faltavam páginas ou intercalações, que puderam ser completadas graças a redacções anteriores e ao material dos manuscritos. Os últimos capítulos, que existiam apenas em esbôço, eu os refundi. Além disso, utilizei o vasto material, já mencionado, de cadernos, papèzinhos e livros de apontamentos, bem como as obras, das quais Zweig citava trechos.” E mais ainda: “Da sua correspondência, aproveitei-me de cartas de amigos e auxiliares que se referiam à obra *Balzac...*” Em resumo: a obra não é só de Zweig; o nome do tal sr. Friedenthal deveria figurar na capa, como co-autor, ainda que essa franqueza não chegasse para nos fazer discriminar o que pertence a cada um. Ou então devemos considerá-la como uma reconstituição da obra de Zweig, quase a obra de Zweig, mas não a autêntica obra de Zweig.

Balzac é ainda um grande tema da história literária. Com sua prodigiosa fôrça criadora e o poder de identificação com as suas criações que chegava à ilusão, foi o primeiro romancista que nos deu uma visão total da vida do seu tempo, ao menos nos planos de decisiva influência, com fugas freqüentes para a vida de todos os tempos. Na sua obra vivem, lado a lado, o homem romântico do liberalismo e o homem de sempre. Reabilitou o romance — durante os séculos clássicos entravado na sua marcha pelos prejuízos estéticos herdados da Antiguidade ou pela simples situação de inexperiência literária, que era limitada pelo quadro social. Essa reabilitação principiara com Walter Scott. Mas o romancista escocês prosseguia na velha concepção do romance distractivo, irresponsável, coisa marginal à seriedade dos gêneros nobres, a epopéia e a tragédia; só lhe descobrira um filão novo: a história pela história. Com Balzac, o romance torna-se outra coisa séria na vida intelectual, uma ciência dos costumes, daquela parte da realidade esquecida pelos historiadores. Do seio da *Comédie Humaine* é que brota o realismo, ao qual Flaubert constitui no apostolado mais austero da verdade e os russos aprofundam em anatomia impiedosa do animal humano e adaptam a instrumento da reforma social. Na França o realismo é burguês e estuda o homem vestido segundo os modelos de Paris; na Rússia, o realismo estuda o homem nu — nu, porque o escritor o dispa ou porque não tenha que vestir.

Quando a epopéia e a tragédia decaíram, surgiu o reinado novo do romance; e a sua evolução haveria de incorporar todos os recursos épicos e trágicos da expressão da vida. Foi, então, depois da ruptura da visão clássica das coisas, que se mediu a

fôrça intuitiva ou decobridora de verdades novas que a arte literária possuía para entender o homem fora da história e da mitologia, o homem vivo a fazer a sua história e a criar mitos novos. Balzac foi o grande aproveitador desta revelação e dos rumos novos do romance, dos certos e dos errados, pois a sua obra irregular como serrania alpestre é um mundo de coisas verdadeiras e falsas. Provinha muito mais de si mesmo, por partenogênese, ou das ciências da natureza, por fecundação dos ventos, que de Walter Scott.

E Cervantes não foi nada na constituição do romance moderno? — perguntar-se-á. O *Quijote* é um mito humano, muito mais que uma forma literária. Fazê-lo pai da novela moderna, como querem os críticos espanhóis, é reduzir-lhe a significação e tomar os desejos da erudição como realidades.

Zweig preferiu interpretar o homem Balzac a estudar o romance de Balzac, embora vendo na vida do romancista outro caso de vida “à la Balzac”. Estava no seu direito de aproveitar a biografia do romancista como um grande achado para a sua avidez de vidas romanceáveis: um homem ambicioso, sofrendo do delírio dos negócios, para os quais era absolutamente incapaz, como o nosso Pe. Antônio Vieira para a sua dilecta política; um falido à procura de uma herdeira dinheirosa, mesmo viúva e sabedora do mundo, para se libertar dos credores e ter paz e segurança. A sua pena foi posta ao serviço dessa ambição e empenhou-se vêzes várias a editôres tão comerciantes como êle próprio.

O estudo da obra do escritor estava feito de maneira cabal por mestres como Taine e Brunetière. Alguns retoques e pequenos aditamentos actualizarão essas velhas interpretações. A documentação biográfica, as recordações pessoais e o anedotário ou a “petite histoire” da vida de Balzac haviam sido recolhidos por Spoelberch de Lovenjoul, verdadeiro pontífice dos estudos balzaquianos. A correspondência íntima, porém, só mais tarde se completou. Foram as cartas familiares e o epistolário trocado com Mme Carraud e Mme Evelyne Hanska, onde o romancista se confessa com imprudente sinceridade.

Logo os estudiosos se lançaram a espiolhar o conteúdo biográfico e psicológico desses papéis, sobretudo nos episódios das relações femininas. E só os amôres ocultos com a “étrangère” são todo um romance de sobressaltos e emoções fundas.

Mas Zweig é que viu, com ôlho perito de industrial da emoção, quanto havia ainda por explorar nesse filão. Gente, que nada se preocupa de alta cultura literária, pode sentir-se empolgada pelo drama do pobre escritor falido em luta com os cre-

dores e com os obstáculos do destino à sua ambição. E Zweig desentranhou para êsse vasto público, de tôda essa correspondência e das monografias dos especialistas, um herói de romance: um homem de gênio a viver sem gênio nenhum, só a procurar mulher de fortuna e a escapular-se dos credores gerados nas suas aventuras industriais e comerciais.

Parece que Zweig pensou na biografia romanceada de Balzac para se libertar, por ela, de idéias nascidas da sua longa experiência. Assim também declara proceder o seu colega Maurois numa espécie de teoria dessas biografias. Mas não se enxerga muito bem quais fôssem essas idéias — o que não impede Friedenthal de comparar êste *Balzac*, de Zweig, com a *Comédie Humaine*: uma grande obra, tão grande que seria impossível concluí-la. Por onde andaria o espírito crítico do sr. Friedenthal?

Nada de novo ficamos sabendo acêrca do gênio do romancista, nem da estrutura da sua obra, aquêle “estado civil”, por êle criado e povoado por cêrca de três milhares de cidadãos irrequietos e quase todos obcecados pela perseguição do dinheiro. Mas ficamos sabendo alguma coisa do homem Balzac tal como o via Zweig, que uma vez mais demonstrou o seu talento de romanceador empolgante da história, ao fazer surgir da correspondência e da erudição balzaquiana os sobressaltos angustiosos do falido perpétuo, do aventureiro contraditor dos escrupulos que defendia na obra e do escritor que foi o primeiro a proveitar da fôrça nova da pena e da curiosidade mundana por êsse próprio mundo romântico.

Com tôda a ambição de Zweig, ao querer “coroar a obra da sua vida” por esta biografia de Balzac, êste seu volume pós-tumo, sempre dominado por um tom geral de apologia, que era tempêro obrigatório da sua crítica, só diminui o conceito de Balzac no espírito de quem nada mais saiba do que o aprendido ali. Não penetra no âmago dos problemas: essa valorização nova da inteligência, trazida pelo romantismo, e êsse outro caso curiosíssimo de psicologia da vocação — o desconhecimento de Balzac pelo próprio Balzac, por quem sabia tudo a respeito dos outros homens e do mundo todo. O romancista não sòmente desconhecia as suas verdadeiras tendências espirituais, porque lhes foi repetidamente infiel, mas também não estaria muito seguro do alcance da sua grande obra. Reconstituía com mestria o mundo dos negócios, mas era incapaz de conduzir o mais pequeno comércio, como certos ensaístas políticos percebem muito bem a política e são incapazes de um acto certo de política prática; romancista de gênio, muitas vêzes tentou for-

tuna noutras direcções literárias e não deixou de fazer bastante para o envilecimento da própria arte.

O livro de Zweig lê-se, como se fuma um perfumado cigarro: sentindo que nos entretém e nos faz mal. Daqui por diante, os professores de literatura passam talvez a encontrar no seu caminho a visão do Balzac de Zweig e do seu colaborador póstumo. E êste encontro será um empecilho.

III

Dezasseis anos depois da edição alemã do ensaio de Zweig saiu a edição, também póstuma, da história da literatura francesa posterior à grande Revolução, por Albert Thibaudet, história concebida como uma sucessão de gerações. Para mim seria preferível graduar a história por vagas de cultura, cuja última essência seria o gôsto em tôdas suas formas, desde a moda até à filosofia, gôsto militado por grupos de homens de certo parentesco espiritual. Assim a geração seria abrangida por alguma coisa menos contingente que a unidade doutrinária da vida humana. A geração seria a vigência de um estilo (V. *A arte é estilo*, in *Últimas aventuras*, Rio de Janeiro, 1941, págs. 59-103, e *História da Literatura Realista*, págs. 451 de edição de São Paulo, Anchieta, 1946). Naturalmente Thibaudet reservou um capítulo a Balzac. Entre êstes dois escritos, o de Zweig e o do crítico francês, há coincidências impressionantes. Thibaudet, porém, tinha altura bastante para se alhear de uma influência de tão pouca profundidade como a do autor austríaco. É que ambos glosam factos ou circunstâncias ou juízos já consagrados na visão panorâmica da *Comédie Humaine* e do espírito prodigioso do seu autor. Observação análoga se poderia fazer sôbre as coincidências que há entre o *Stendhal*, de Zweig, e o *Stendhal* de Paul Hazard.

Lá temos o napoleônismo — a Napoleão, como traumatismo social e como autor, dedica um dos primeiros capítulos —, lá temos o napoleônismo e o sentido mágico da adivinhação de Balzac, e as outras velhas idéias, a de museu do seu século ou de carácter histórico, e a de juízo ou sentença acêrca do comportamento de uma sociedade. O que há a mais, em Thibaudet, chega-me a parecer de proveniência unamunesca; seria a própria chave de todo o capítulo: o excesso de paternidade ou de magia procriadora de Balzac, na qual êle se não afoga, sòmente porque o salvam dêsse risco a “especialidade” e a “vontade”. Assim o crítico identificava Balzac ao Tio Goriot, vítima do excesso do princípio criador:

“Pareillemente chez Goriot la fonction humaine et morale de la paternité est tuée, elle aussi, par l’abondance de ce principe créateur, qui est pour l’homme un don terrible si une discipline n’intervient pour le réduire, le tenir et l’utiliser. Si la production de Balzac n’a pas mal tourné comme a fait celle de Goriot, si le principe créateur a fait vivre l’oeuvre et l’exécution au lieu de les tuer, cela tient à ce qu’elles on été sauvées par deux dons aussi extraordinaires chez lui que celui de la création: l’oeuvre, sauvée par le don de spécialité, l’exécution sauvée par le don de volonté” (Pág. 222).

Este pendor para engendrar mitos de interpretação ou fórmulas simbólicas — Goriot, transposição de uma força elementar da natureza —, este misticismo de base genital, este retorno à etimologia pura de uma palavra, em verdade já indicado pelo próprio Balzac — dom da especialidade como dom de ver através das coisas e dos seres e das idéias que estão na sua origem — tudo isto não nos faz pensar na crítica de Unamuno, criadora de simbologias alógicas fundadas em glosas de palavras e etimologias, “casta”, “agonia”, etc.?

A crítica de Thibaudet nada ou muito pouco avança na interpretação do prodígio Balzac, mas revela-nos muito do próprio espírito de Thibaudet e da forma do seu criticismo ou mesmo das suas reacções pessoais. Era um impressionista, que procurava sistemas. Está para os arbítrios do velho impressionismo como a busca de disciplina do “personalismo” está para a anarquia do “existencialismo”. E sobre uma grande obra é que se pode descobrir um grande espírito de crítico.

Também se poderá pensar que é muito difícil dizer alguma coisa nova sobre a *Comédie Humaine*, um dos fulcros da crítica literária há mais de cem anos. E eu acrescentarei que sobre o homem Balzac nada se pode dizer de novo, enquanto autor da *Comédie*, porque o mistério da criação literária é indevassável, como também o parece o mistério do recebimento da emoção estética.

Mas eu continuo fiel às velhas aspirações de objectivar a crítica. A resistência da obra está a indicar um núcleo interno de resistência, um caroço fecundo, que leva tempo a descobrir e que só se descobre com a experiência do público. Se a obra se compõe de criação e comunicação — como todo o indivíduo de formação e comportamento —, só o desenvolvimento pleno dessa comunicação nos pode descobrir o núcleo de verdades perduradoras. Assim a árvore nos mostra a força da semente de que nasceu.

A propósito da *Comédie Humaine* sempre senti a falta de uma análise supremamente objectiva, pela sua base económico-financeira. Explicar-me-ei.

Balzac ergueu uma cidade inteira — uma grande cidade, não tão variada como as que enchem o mapa da Europa, mas formigante de gente apaixonada e interesseira. Não contei as suas personagens ou os habitantes dessa cidade, mas por certo excedem um milhar. E como quase tôdas elas são tipos representativos, cada uma tem um valor proporcional. Milhares hão de ser e não poucos, dêste modo.

Esses milhares constituem uma cidade burguesa, com suas restrições ou com as exclusões ditadas pelo ângulo visual e pelas preferências do romancista. Faguet enumerou o conteúdo e as fronteiras qualitativas da cidade ou do Estado balzaquiano: “Il n’a connu que la bourgeoisie moyenne et un peu, très peu et de la façon évidement la plus superficielle ce qu’on appelle le grand monde. Notaires, avoués, avocats, greffiers, huissiers, usuriers, commercants, boutiquiers, commis, hobereaux, rentiers de province, petits propriétaires, prêtres de ville et de campagne, médecins, étudiants, artistes (mal connus du reste), journalistes; voilà son monde. Où sont les ouvriers, les officiers, les soldats, les industriels, les juges, les parlementaires, les agents de élection, les bureaucrates (sauf Marneffe; *Les Employés* étant négligeables), les professeurs, si importants de 1830 à 1848 comme l’a très bien remarqué Brunetière, les moines, les religieuses, les institutrices, les domestiques? L’immense monde des paysans lui est totalement inconnu, à en juger précisément parce qu’il en a dit, et, chose curieuse, les paysans idealistes de George Sand, quoique “stylisés”, sont beaucoup plus près de la vérité que les siens, qui sont absolument d’imagination. Lacune plus considérable encore: il n’y a pas d’enfants dans l’oeuvre de Balzac. À peine apparaissent-ils et de profil dans *La Grenadière*. Sans enfants, un tableau de l’humanité est bien incomplet” (Págs. 54-55).

Esta enumeração de Faguet não é um louvor, é uma censura, porque visa a restringir o universo balzaquiano, de que falam os seus devotos.

Não é difícil responder a esta censura. Em primeiro lugar: Balzac não pretendeu levantar uma psicologia profissional e de classe, de tôdas as profissões e de tôdas as classes. Como bom francês, a França, e nesta Paris, era o seu universo e o laboratório da vida universal de alto nível. Na sua época decorria uma transformação política e social profunda, a que advinha da aplicação da economia liberal e da abolição das classes do velho regímen pelo parlamentarismo liberal. Foi êsse complexíssimo fenômeno, com suas capilaridades e inversões e com o estabelecimento de uma nova aristocracia, a do dinheiro, que o romancista quiz estudar. Então, com a intuição do seu gênio

artístico, aplicou um processo que tardou mais de um século a ser sistematizado cientificamente: extraiu uma amostra dêsse conjunto social ou dessa população que formigava num reboiço de paixões e interêsses. O próprio Faguet, com seu propósito de limitar o tal universo de Balzac, indica a cronologia, a localização e a quantidade ou o volume dessa amostra: “Ce peintre de l’humanité n’est que le peintre, il faut se résigner á le dire, de la bourgeoisie moyenne du temps de Louis-Philippe, avec des souvenirs du premier Empire; rien de plus...” Essa amostra da sociedade parisiense em crise transformadora foi estudada profundamente nos seus tipos decisivos no processo da tal transformação, como em estatística se determinam aproximativamente os *parâmetros* de qualquer quantidade populacional. Balzac substituiu no pequeno universo da sua amostra a noção de *parâmetro* pela de *tipo* e, havendo reconhecido o seu predomínio quantitativo, todo se deu à tarefa de discriminar o seu conteúdo qualitativo. Ora nem tôdas as lacunas apontadas por Faguet existem e das que existem de facto nem tôdas têm uma relevante significação paramétrica. O certo é que o “sampling method”, como dizem os tratadistas, foi adivinhado pela “science des moeurs” de Balzac (V. Frank Yates, *Sampling methods for censuses and survey*, Londres 1949). Esta amostra demográfica devia ser transposta na *Comédie Humaine* por meio de 137 romances, que eram outras tantas monografias de parâmetros sociais ou tipos. Dêsses romances componentes do universo balzaquiano só apareceram 87. Como quer Faguet apontar seguramente lacunas num mundo que o seu criador teve de abandonar pouco além de meio? Naturalmente êste homem genial havia de se cansar, como também Deus se cansou na ordenação do caos. . . E o mundo saído dêsse caos estará mais acabado ou mais perfeito que o da *Comédie Humaine*?

Incompleto, mas assim mesmo imenso, êste mundo da *Comédie* ama — bastante menos do que pedia a psicose romântica, mas bastante mais do que afirmam os seus censores —, luta desesperadamente pelo dinheiro, intriga e trabalha um pouco, sobe e desce na escala social, vertiginosamente, da noite à manhã seguinte, recai de novo, ergue-se outra vez, adquire capitais em operações audaciosas fundadas na adivinhação dos rumos do crescimento social e do gôsto público, coloca os seus fundos em empréstimos do Estado, “le grand livre”, em especulações industriais, comerciais e até de pesquisa científica ou técnica, em golpes de bolsa, em usura desalmada, em jornais de “chantage” política, em casamentos de cálculo, em alianças para defesa de solidárias imoralidades. . . Há ali tôda uma ginástica afoita ou uma alta acrobacia de fundos, com riscos imprudentes,

mas também com surpreendentes intuições psicológicas e efeitos mirabolantes. É certo que se estava na infância da arte de fazer dinheiro, nalguns casos, e em plena embriaguez das manobras da liberdade, noutros casos. Naqueles romances assiste-se à deslocação dos valores tradicionais do espírito ante a maré alta do mais descabelado materialismo, presencia-se a transformação do liberalismo candido em capitalismo, da aspição democrática na realidade plutocrática. A demonstração da influência do banqueiro como parâmetro da sua amostra social vale por tôdas as lacunas da obra incompleta. A presença de Nucingen, dos Irmãos Keller, de Claparon, Du Tillet, Cérizet, Gobseck, banqueiros e usurários com suas manobras públicas e ocultas, é originalidade bem reveladora do carácter dos tempos e bem reparadora das faltas apontadas por Faguet. Pelo contrário, a presença de alguns dos elementos enumerados por êste crítico poderia equivaler à dos excipientes inertes nas drogas farmacêuticas. . .

Mas nesse reboiço há também um pano de fundo histórico de factos reais, revoluções, restaurações, golpes de Estado, guerras, governos que ascendem e caem, personagens de positiva intervenção e influências estrangeiras de bastidor.

Pergunto agora: se os pensadores socialistas puderam deduzir daquela obra de análise psicológica da amostra social ou demográfica, extraída por Balzac, uma conclusão de materialismo histórico e uma receita revolucionária, é porque aceitaram por bom o aspecto demonstrativo da *Comédie*, não foi de certo por que se deixassem empolgar pela emoção estética da obra. Não seria um grande passo, para medir a grandeza e a resistência da obra de Balzac, proceder ao estudo económico-financeiro dessa obra? Como funcionava económica e financeiramente aquela cidade ou aquêlê Estado balzaquiano? Podia viver ou existiu alguma vez um Estado, assim mantido por tais engrenagens de interêsses? Eram possíveis aquelas infinitas operações? Acertava Balzac, administrador financeiro da sua cidade, ainda que não muito açodado na sobrevivência dela senão pelo domínio das nossas imaginações? Já se não trata de um estudo da psicologia dos negócios segundo Balzac, trata-se de uma investigação monográfica sôbre o govêrno económico e crematístico de um Estado imaginário, de uma ficção mais duradoura e mais patente ao nosso exame que a realidade viva, de que se inspirou. Se estudamos as idéias políticas de Sancho Panza, como governador da ínsua de Barataria, por que não havemos de estudar os métodos de técnica administrativa dos tipos do universo da *Comédie*? Sancho errava na sua pobre vida individual, era crédulo até à ingenuidade quando

choutava ao lado de D. Quixote, mas acertou sempre como governador. Inversamente, Balzac muito errando nas suas tentativas de enriquecimento pessoal, pode ter acertado nas suas grandes manobras financeiras de ficção e na sua intuição do panorama dos interesses da sua amostra social. Que no-lo diga um economista com educação histórica e sensibilidade literária. E êste será, a meu juízo, o principal passo futuro da crítica balzaquiana. Depois dêle, poderemos considerar a *Comédie Humaine* suficientemente gozada, explorada, compreendida e avaliada, como Utopia negativa.

São Paulo, Brasil, Universidade, 14 de agosto de 1950.

P. S. Permito-me destacar, de entre a rica bibliografia sugerida pela comemoração do centenário da morte do romancista, a vasta e prestimosa obra de Geoffroy Atkinson, *Les idées de Balzac d'après la "Comédie Humaine"*, Genève, 1950, 5 vols.

RUMOS NOVOS DA CIENCIA DA LITERATURA

DEPOIS da segunda grande guerra — que foi verdadeiramente quando principiou o século XX, como época histórica — tôdas ou quase tôdas as ciências renovam os seus métodos e as suas concepções fundamentais. Viram-se de súbito perante um enorme acervo de factos e de técnicas de prometededor alcance. Também o choque emocional da guerra havia de ajudar essa renovação.

A crítica literária ou, na designação alemã, a ciência da literatura (*Literaturwissenschaft*) não poderia eximir-se a tal renovação. Chegara a extrema decadência: metodização de curiosidades pequenas, recuperação do anecdótico singular da vida dos autores, da história externa das obras, pesquisa e recolha de tudo que precedeu a criação. É uma curiosidade aplicável indiferentemente ao óptimo e ao péssimo. O melhor da crítica do fim do século XIX foi feito com sacrifício das obras aos autores: Shakespeare, o homem mal identificado, em vez do seu teatro; Balzac, o homem da bata branca, da bengala mágica e dos amôres ocultos com “l'étrangère”, em vez do mundo da *Comédie Humaine*; a nevrose revolucionária de Dostoiewsky em vez das intimidades humanas do seu romance... Era como vegetação teimosa e rasteira, à sombra de grandes árvores. E sem chegar a nenhuma conclusão geral, além do amontoamento de livros sôbre livros, cujo conteúdo era insusceptível de assimilação no espírito sob forma de idéias. Não se chegava a conclusão nenhuma, porque há dois mistérios insondáveis na ciência da literatura: o da criação pelo artista e o da recepção pelo público ou da ressonância no meio leitor. Um século de erudição não nos legava nenhum dado positivo sôbre tais mistérios.

Tudo que o método histórico poderia produzir na ciência da literatura já estava realizado: os grandes monumentos da erudição que constituem títulos de glória do século. E tudo que o impressionismo estético nos poderia oferecer, já no-lo havia legado: as obras dos altos críticos criadores. Umas e

outras se completavam, mas tôdas se detinham no limiar do incognoscível, guardado por aquêles dois cerberos...

Necessária se fazia uma excelentíssima e reverendíssima reforma nestes estudos, como a que propunha em Trento para a Igreja Católica o nosso D. frei Bartolomeu do Mártires. E a reforma veio. Chegou por caminhos diversos, mas convergentes.

Em agôsto de 1928 reuniu-se em Oslo o VI Congresso Internacional de Ciências Históricas. E aí, um grupo de especialistas, fazendo ver a peculiaridade do fenômeno literário ante o fenômeno histórico geral, conseguiu a constituição de uma Comissão Internacional de História Literária Moderna, cujo primeiro presidente foi o prof. Fernand Baldensperger, secretariado pelos profs. Paul Van Tieghem e Johann Hankiss.

O objectivo dessa comissão era chamar à colaboração os críticos de todo o mundo numa plataforma comum: a da literatura comparada ou crítica comparativa. Já sabemos todos que neste departamento de estudos não se compara nada, apesar do seu nome; só se reconstituem solidariedades e entre-influências para chegar ao desígnio mediato: a construção da literatura geral, já entrevista por Goethe sob o nome *Weltliteratur*. Naturalmente esta cotização nova da palavra e da coisa que ela designa fêz voltar as atenções para o seu criador e sugeriu um estudo profundo das acepções dadas por Goethe à palavra negaceadora, de que nos últimos anos de sua vida usou e abusou como de coisa dilecta. Esse estudo foi o do prof. Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, 1949.

Este caminho novo determinava logo a eliminação de muitas pequenezes eruditas e evitava a dispersão de esforços sobre coisas sem alcance geral. Daí nasceu a campanha do crítico rumeno, Miguel Dragomirescu, contra as obras de simples estilo, isto é, sem gênio ou talento de iniciativa criadora. Já desde Antero de Quental que em nossa língua a palavra "estilo" tinha sentido pejorativo; assim a usou em 1865 contra A. F. de Castilho.

Esta Comissão Internacional de História Literária Moderna realizou os seguintes congressos, que tiveram a novidade de subordinar todos os especialistas a um tema ou problema geral:

I — Budapesth, 1931, sobre os métodos da história literária, á luz destas idéias;

II — Amsterdam, 1935, sobre os períodos da história literária européia, depois da Renascença e já sobre o conceito de geração literária;

III — Lyon, maio-junho de 1939, sôbre o problema candente da existência ou não-existência absoluta dos gêneros literários, problema que já foi aproximado ao dos “universais” da filosofia medieval;

IV — Paris, 1948, depois da longa incomunicação da segunda grande guerra, sôbre a literatura moderna e os problemas políticos e sociais;

V — e está convocado outro para Florença, na primavera européia de 1951, com a ordem: a literatura e as artes plásticas.

Esta rápida sùmula entremostra que se desenhava uma tendência para colocar, acima das curiosidades das velhas histórias literárias nacionais, exaustivas até ao fastio, na América verdadeiros inventários de tóda a produção em letra de fôrma, os “problemas gerais”, quero dizer todos os problemas que era necessário resolver ou mascarar com idéias provisórias para chegar à literatura universal. E apareceram os primeiros ensaios de história literária geral, esclarecidos pelas idéias ou soluções aceitas para os tais problemas limiares: os de Eppelsheimer, Van Tieghem e Babits. O primeiro acaba de ser de novo editado. E apareceu também um precioso instrumento de trabalho, de laboriosa organização de tóda a Comissão Internacional sob a orientação central do prof. Paul Van Tieghem: *Répertoire Chronologique des Littératures Modernes*, que nos condensou em efemérides históricas, biográficas e bibliográficas tóda a evolução literária de dezenas de povos, com suas sincronias, seus paralelismos e interdependências bem à vista.

Mas quem estuda, bem sabe que por cada problema resolvido ou só bem pôsto, surgem muitos outros problemas imperativos. Foi o que sucedeu. Eles vieram em enxurrada, precipitaram-se e descobriram um mundo novo. E ao comparatismo de predominante base francesa teve de se aliar, para o engrandecer, o filosofismo da Europa Central que se delineou ou constituiu em tórno da figura do prof. Emil Ermatinger.

O prof. Johann Hankiss, que teve grande parte nas actividades da Comissão Internacional de História Literária Moderna, foi como que a ponte que uniu os dois hemisférios desse mundo. A sua revista *Helicon* era órgão da Comissão e publicou actas dos seus congressos, mas já se subintitulava *Revue Internationale des Problèmes Généraux de la Littérature*. Depois, quando a Segunda Grande Guerra ou, melhor, quando os ressentimentos dela dividiram o campo da inteligência, o órgão da Comissão passou a ser a *Revue de Littérature Comparée*, de

Paris, dirigida pelo meu velho amigo Marcel Bataillon. Isto significa também uma certa resistência à orientação predominantemente filosófica da crítica. Era de prever que não houvesse uma afinidade espontânea entre a clareza simplificadora da mente francesa e as afoitezas teóricas do espírito germânico e sua linguagem esotérica.

Em tôrno da *Revue de Littérature Comparée* se foi constituindo a *Bibliothèque de Littérature Comparée*. É nesta colecção que figura o volume do prof. Félix Walter, *L'Influence de la Littérature Portugaise en Angleterre à l'époque romantique*. Há quem silencie estranhavelmente sôbre a influência do romantismo português no Brasil; êste mestre canadiano aponta-a na Inglaterra, que não é um país de origem portuguesa, nem de língua comum. Agora mesmo, no último número de *Symposium*, acho um estudo do prof. William Watkins acêrca da literatura portuguesa em França até 1826, isto é, nos primórdios da explosão romântica. E Hankiss, húngaro muito distanciado do mundo da língua portuguesa, acaba de apontar essa literatura de Portugal entre as "*grandes littératures de nations qui ne sont faibles que numériquement...*" (V. Erasmus, vol. III, pag. 508). Mas isto foi um parêntesis.

O prof. Hankiss, muito identificado com as duas direcções do movimento de renovação da crítica, publicou em 1938, em Paris e em francês, uma espécie de manifesto das idéias modernas sôbre a literatura como arte da compreensão intuitiva do homem, que chamou também muito à francesa *Défense et Illustration de la Littérature*, obra premiada pela Academia Francesa. Não era um plano de renovação da crítica, era uma reacção reabilitadora da utilidade, solidez e valor da cultura literária —num momento em que a desabalada modernização da técnica parecia diminuí-la. Naturalmente ali se forjam também as armas necessárias para reconquistar prestígios para a ciência da literatura, que estava agonizando na forma de história literária, biografia, bibliografia e análise impressionista do conteúdo das obras tidas por máquinas produtoras de emoção e entretenimento.

Sôbre as grandes obras e sôbre a personalidade dos grandes autores estavam pronunciados os laudos que era possível formular, em variedade e largueza. E também muitas vêzes sem largueza nenhuma, quando a coscuvilhice anecdótica dirigia indiscretamente as indagações. Agora a crítica erudita ou universitária não poderia acrescentar muita coisa de vulto ao que herdava do século anterior. E nesse rico patrimônio grande qui-nhão fôra proporcionado pela critica livre do impressionismo

do gôsto e da intuição psicológica e estética. Chegou-se até a cavar um fôso de incompreensão entre os dois campos.

* * *

A escola de Ermatinger remoçou o estudo do fenômeno literário e levantou-o à maior altura — fenômeno tão inseparável da consciência humana, como o econômico, se não como a respiração. Começa quando se nos revela o mundo exterior, aprofunda-se sempre, desde o descobrimento do mundo interior e chega a sublimar-se nas grandes obras que há séculos meditamos, com o seu conteúdo sem fim de emoções e idéias, de fórmulas e soluções de vida, de consolação e promessas à nossa miséria.

A orientação da ciência da literatura passava a ser especulação filosófica sôbre as obras literárias, tidas como organismos vivos já soltos de tudo que as precedeu e determinou, organismos estéticos de intuições com sua biografia e seu destino, e multiplicidade de influxos, segundo os ambientes que atravessavam. A maior parte do que se investigava no século XIX passou para o fôro íntimo do leitor ou relegou-se para graus secundários da perquirição histórico-literária — que uma vêzes era disciplina subsidiária e outras vêzes coisa dispensável. É um equívoco supor-se que a pequena história literária conduz à alta crítica. Nem na história geral se verifica essa gradação: não é preciso ler Lenôtre para compreender as linhas gerais e o sentido da Revolução Francesa.

A arte literária não é uma indústria técnica de entretenimentos solitários e de evasão da realidade, espécie de morfina intelectual; é a expressão estética ou emocional ou fingida, como chãmente dizia o segundo Bacon, de formas de compreensão do homem e dos seus problemas perante si e perante o universo. É uma das vozes da expressão artística, na qual vazamos tudo que não cabe na ciência, na religião e na filosofia. E muito é o que fica de fora da explicação fenomenológica, da fé e do sincretismo especulativo, e que só se pode dizer aproximativamente nessas douradas supra-realidades fingidas. Nela o drama da expressão é menos agudo que nas artes plásticas, mas é quase impotência ao lado dos recursos poderosos da música. Por entre as malhas da sua teia de impotência lutadora algumas verdades perenes logram passar. É torna-se necessário um critério filosófico para desentranhar e medir essas revelações ou intuições e acompanhar os ecos delas através das caixas de ressonância que são as épocas ou os públicos leitores e gozadores. Esta a origem da fase nova da ciência da literatura, predominantemente filosófica.

Em 1930 apareceu em Berlim um panorama dos problemas e orientações dessa escola nova: *Philosophie der Literaturwissenschaft*, em que Ermatinger e um grupo de doze discípulos — como na última ceia do Messias e seus apóstolos — nos delineavam os capítulos essenciais da sua doutrina. Essa obra saiu também em espanhol no México, no ano de 1946. Mas não foi essa a iniciação do mundo americano nesta rota nova da ciência da literatura. Já em 1933 a Universidade de Santiago do Chile publicava, por diligências de Raul da Silva Leal, uma considerável colectânea de estudos metodológicos e epistemológicos sob o título geral de *Estado Actual de los Métodos de la Historia Literaria*. Êste volume tem uma peculiaridade que merece relêvo: conjugar as duas correntes, a comparatista e a filosófica ou a latina e a germânica.

Entretanto as idéias teóricas iam lavrando e acêndendo controvérsias nos congressos que enumerei e nas revistas especiais — algumas delas nascidas dêste movimento, como *Comparative Literature*, de Oregon, e *Symposium*, de Syracuse, Estados Unidos. Uma das idéias mais candentemente vivas é a de “geração” que está adquirindo a importancia de “unidade cultural” ou a das vitaminas na bioquímica... Os professores Homero Serís e Henri Peyron, um espanhol e um francês que ensinam em universidades norte-americanas, reuniram a bibliografia já quantiosa dessa discussão sôbre o conceito de geração em literatura, discussão em que tem estado presente sempre a teoria formulada por Julius Petersen. E já apareceram as suas primeiras aplicações: a de G. Farkas à literatura húngara do século XIX; a de Albert Thibaudet, em obra póstuma e inacabada à literatura francesa posterior à Revolução; a de Pedro Salinas à literatura espanhola imediata ao desastre de 1898; a de Zamora Vicente à mesma literatura sôbre a base da irradiação do petrarquismo ou seja o quinhentismo; e a de Henri Peyre ainda à literatura francesa, desde 1490 a 1910. Na Argentina surgiu também sua aplicação do conceito de geração, mas no campo do ensino: o Prof. Arturo Cambours Ocampo fêz desse ponto uma das rubricas do seu programa na Universidade de La Plata.

Outra idéia ou outra direcção, bem reveladora e bem fecunda, é a aproximação fraterna entre a literatura e tôdas as artes — que por meios diversos visam ao mesmo alvo. Lá figura, no panorama de Ermatinger e sua escola, um capítulo de Fritz Medicus sôbre a história e crítica comparativa das artes. E para o anunciado congresso de 1951 essa ou quase essa é a ordem: a literatura e as artes plásticas.

O mundo da língua portugüesa não se tem mantido alheio a êste movimento renovador de uma ciência, que beirava curiosidades pueris e alogismos arbitrários por querer explicar o inexplicável. Calarei as minhas diligências pessoais, mas tenho de mencionar dois factos relevantes, ainda que me não sejam de todo estranhos. O primeiro é a tradução portugüesa da obra de Leonhard Beriger, *Die Literarische Wertung (Ein Spektrum der Kritik)*. O professor Beriger, Ernst Georg Wolff, autor da *Aesthetik der Dichtkunst*, e outros mantêm na Suíça um foco destas idéias. O segundo facto será a próxima edição brasileira da obra de Johann Hankiss, redigida em francês, *La Littérature et la Vie (Problématique de la Création Littéraire)*, em que se debatem muitos problemas e se assinalam rumos que nunca surgiriam no âmbito da velha história literária, absorvida nos antecedentes da criação e não na própria criação. Uma das grandes originalidades desta obra do eminente crítico húngaro será o pôr em grande relêvo o papel histórico do meio na evolução literária, mas visto de um ângulo completamente novo.

A obra do professor Wolfgang Kayser, *Fundamentos da interpretação e da análise literária*, Coimbra, 1948, não chega a decidir-se por esta orientação dos problemas gerais, ainda que mostre conhecimento pleno da bibliografia de tal orientação, porque é apenas uma recapitulação, sem dúvida muito boa em seu carácter didáctico, do método da crítica textual ou da arte da leitura judicativa, um pouco do tipo da pedagogia da leitura, segundo Faguet, Albalat e Gourmont. Faz pensar naquelas tardias repetições da estética aristotélico-horaciana, já nas vésperas do colapso do classicismo. Será um bom guia para críticos incipientes.

Concluindo: a crítica literária ou ciência da literatura, cuja história é uma enfiada de flagrantes infidelidades aos métodos prefixados e de dramáticas impotências, atingiu o auge da sua luta por se objectivar e engrandecer. Pediu asas à filosofia e ensaia os seus primeiros grandes vôos. E o seu último recurso é talvez esta adopção do espírito filosófico de busca do perpétuo e universal na expressão estética, pela pobre palavra, dos problemas da consciência humana— que não podemos resolver e não podemos desistir de enfrentar.

Haverá contradita. E haverá um período confuso de adaptação. É como dizer a um pianista que, de um dia para o outro, passe a tocar num piano de dois teclados. Já adivinho também que num futuro próximo nos acusarão de fazer “metafísica da literatura” — ainda que a reabilitação da estilística e da poé-

tica bem mostre o nosso desejo de manter os pés na terra. Ninguém pode ser censurado por querer dominar o seu campo até à posse plena e por procurar alargar-lhe os horizontes e perspectivas até ao absoluto...

São Paulo, Brasil, outubro de 1950.

APENDICE:

VIAGEM ATRAVES DA ESPANHA LITERARIA

(Apontamentos de 1928)

*Sumário: Introdução — A través de España (Comunicado de “El Debate”) — I. Blanca de Los Rios de Lampérez — II. Concha Espina. — III. Francisco Rodríguez Marín (Bachiller Francisco de Osuna). — IV. Armando Palácio Valdés. — V. Ramón del Valle Inclán — VI. Ramón Menéndez Pidal — VII. Pedro Sáinz y Rodríguez. — VIII. Jacinto Benavente. — IX. Ramón Gómez de la Serna. — X. José María de Acosta. — XI. Eugenio d’Ors. — XII. Eduardo Gómez de Baquero (Andrenio). — Addendum: O último sofista (Prólogo à tradução portugüesa da *Agonia del Cristianismo*, de Miguel de Unamuno.*

INTRODUÇÃO

Isto não é trabalho de erudição histórica ou de crítica literária, nem por lá passa. Foi em seu tempo trabalho de jornalismo e jornalismo contrafeito. Mais do que isso: impossível. Como havia um professor de literatura negar sem constrangimento o que já então escrevera ou fizera pela sistematização e objectivação da crítica literária? E como poderia um estrangeiro, de todos gasalhado, pronunciar-se livremente sôbre os seus hospedeiros e a respeito de matérias tão candentes? Dêsse constrangimento intelectual e moral há sua confissão no derradeiro artigo, o de Andrenio, que já não chegou a ser publicado. Além de tentativa de uma coisa impossível, esta prosa jornalística ficou incompleta e é já incompletável, mesmo transigindo com as suas deficiências. Aquêlê mapa da vida literária espanhola passou à história. Mas é essa circunstância que de novo atribui certo interêsse documental a

estas notas. Só por êsse motivo as recopilo, prevenindo assim o risco de outra mão as recolher um dia, com intenção afetuosa, mas sujeita a adoptar textos erradíssimos, os da pobre tradução em que saíram no jornal madrileno. E agora contarei aos hispanistas a história desta experiência de jornalismo impossível.

Os baldões da política levaram-me a fixar, no ano de 1927, longa residência em Madrid. Ali vivi, com os meus, anos trabalhosos num tugúriozinho modesto em distante subúrbio, acompanhado por vizinhos inolvidáveis, como o historiador mexicano D. Carlos Pereyra e o geógrapho espanhol Dantín-Cereceda. Tinha diàriamente de fazer num cambaléante e chocalhante “tranvia” longo caminho através de bairros populares nada belos, de todo estranhos à técnica e estética urbanística moderna. Mas um dia reconciliei-me com a sua perspectiva plebéia e desleixada, quando li numa carta de Ruben Dario que o seu sonho era ir ocupar certa casita na Guindalera— precisamente o bairro, cuja travessia diàriamente me arrancava protestos... Depois, chegando ao fim, lá me esperava a Villa Victoria, em Ciudad-Jardín, que os amigos chamavam “la victoria de Figueiredo” e que Maria Henriqueta aureolou de saudade e sonho com o seu lindo conto *La casa vacía*. E dentro a família e tudo com que ela nos consola.

Regendo uma cátedra na Universidade Central e frequentando academias e tertúlias, tinha muitas relações nos vários sectores literários de Espanha — país já então muito dividido por divergências espirituais. A novelística moderna de língua castelhana bem mostra a importância que tinham na vida espanhola a tertúlia ou o grupo de conversadores, as *peñas* e as casas de hóspedes, que à formação de tertúlias também levavam. Até num autor tão apartado da ociosidade conversadora ou devaneadora, como Dn. Santiago Ramón y Cajal, se pode encontrar o rasto fecundo das tertúlias: o seu livro *Charlas de Café* poderia ser considerado como um conjunto de recordações de um contertúlio — só com estes adminículos: o gênio científico e uma grande indulgência no coração.

O meu hispanismo não se confinava nos problemas dos velhos séculos, procurava por meio daquele grato convívio entender também o mapa contemporâneo. Isso fêz que Angel Herrera, director de um grande jornal, nobre espírito e amigo fraternal, me pedisse que diligenciasse aproximar da sua fôlha demasiado austera as matérias literárias, a respeito das quais ela guardara até então uma recolhida desconfiança. E propôs-me uma série de entrevistas ou “charlas” literárias, accompa-

nhadas de retratos e caricaturas do outro interlocutor. O caricaturista seria, e foi, o artista Fresno — que só vim a conhecer anos depois, em Buenos Aires, quando no vestibulo de um hotel me afeava também numa hórrida caricatura... Aqui se juntam essas caricaturas em reprodução de meu filho Jorge Fidelino. Assim fiz. Pus-me em campo e fui coligindo notas para êsses perfis, de que cheguei a redigir uma dúzia. Digo "perfis", porque justamente o que se pretendia, era uma impressão sôbre a pessoa de cada escritor de nomeada, impressão a que me permitia juntar alguma notícia das suas relações com Portugal. Era uma espécie de crítica prudente, mas viva ou directa, sôbre os aspectos humanos e sociais dos criadores das obras que nas aulas universitárias se estudavam desarticuladas da mão que as escrevera.

Era para mim tarefa sem dificuldade e até amena, porque a muitos dêles conhecia e privava. Todavia fiz muito menos do que planeara, porque em breve me convenci mais seguramente daquilo que logo adivinhara, por saber das suspiciacias de cada sector sôbre os outros: o melindre da matéria, apesar da moderação em que timbrava e também da liberdade que Herrera me outorgara.

Principiei pelos sectores mais próximos das tendências políticas e religiosas do jornal: Blanca de Los Rios de Lam-pérez, Rodríguez Marín, Concha Espina, Armando Palácio Valdés, Eugenio d'Ors, Sáinz y Rodríguez, Jacinto Benavente, José Maria de Acosta. Mas, à medida que me afastava dêles com Menéndez Pidal, Gómez de La Serna, Andrenio, Gabriel Miró, Pérez de Ayala, Valle Inclán, Unamuno, pressentia dificuldades ou resistências da parte dos amigos conversados. Se o jornal abria portas francas a todos os autores, nem todos os autores abriam portas francas ao jornal. Havia velhas contas-correntes em aberto, que, sem querer, eu ia acordar...

A partida para a minha primeira viagem aos Estados Unidos deu-me um pretexto fidalgo para sustar êsses artigos de crítica prudente. E abandonei os já redigidos, como se deve abandonar todo o escrito jornalístico, destinado a uma duração mais breve que a das rosas de Malherbe. Quando alguma coisa escrita para jornal se pode aproveitar para uma duração maior, é porque na sua hora foi mau jornalismo, embora pudesse ter sido boa literatura — mau jornalismo, porque não teve aquela restricta, mas vibrante actualidade, aquêlê relêvo elementar, inseparáveis do jornalismo vivo para massas.

... Mas a guerra civil de 1936-1939 destruiu o ambiente literário, a que se referiam essas pobres notas. Passando tal

conjunto para a história da cultura espanhola, as notas a êle referentes adquiriram súbitamente certa valorização, como documentos históricos, como pergaminhos de algum mundo para sempre extinto, como papéis de crédito esquecidos na gaveta, mas lembrados pelas surpresas da bolsa de fundos.

* * *

Os historiadores da literatura espanhola hão-de considerar o ano de 1936, como o ponto final, violento e sangrento, da época iniciada em 1898, a da chamada “literatura del desastre”, antonomásia com que se designa a reacção estética à derrota na Guerra Hispano-Americana e à conseqüente perda das colónias. “Literatura del desastre” é o ensaísmo organizador de novas idéias sôbre a história, o carácter e o futuro do país.

Tais idéias partem do *Idearium español*, de Angel Ganivet, e da discussão dêste com Miguel de Unamuno sôbre “el porvenir de España”, e formam a filosofia dilecta dos ensaístas seus filhos espirituais. Delas se alimentou a parte melhor da inteligência espanhola até 1936. A república de 1931 foi o triunfo activo do ensaísmo. Poderia dizer que a época de 1898-1936 foi uma nítida fase histórica da “compreensão” espanhola, expressa em literatura — daquele “compreender” que se opõe ao “saber” (V. *Últimas Aventuras*). Quando Lerroux, na lua de mel da Segunda República, organizou o seu corpo diplomático, designou nomes que pareciam tomados do índice de algum panorama da literatura contemporânea, por exemplo o de Cassou, desde A (Ayala) a Z (Zulueta). A instalação do fascismo “falangista” foi uma sistemática destruição dêsse ambiente de idéias e de todo o panorama social e cultural que se desenhara depois do “desastre” e em conseqüência dêle.

Estas ligeiras notas, que recolho e ordeno agora, arquivam impressões pessoais do convívio directo de autores, cujas obras eram bem conhecidas e admiradas; justamente a transmitir alguma notícia sôbre as pessoas, suas atitudes e até sua “pose” para a posteridade, é que êlas visavam, sem outro prejuízo senão o da simpatia — torna a lembrar. E a minha amizade por tôda aquela gente era bem funda e, nalguns casos, tão fundamente fraternal que tem resistido às distâncias e aos imprevistos do destino.

Talvez não sejam notas despiciendas para o historiador da moderna literatura espanhola e para os amigos daquela Espanha da monarquia liberal e da ditadura de Primo de Rivera,

aromatizada a vinho de Jerez. Quem não conheceu Madrid naqueles dias, não viu a maior construção social da cordialidade despreocupada e da hospitalidade cavalheiresca. A “Calle de Alcalá”, desde a esquina da de Sevilha até à Praça de Cybeles, era um grande salão mundano, onde a gente melhor de Espanha e da Europa se citava para conservar e resolver todos os problemas do mundo com soluções simplistas, naquela fraseologia de expressão e de sedução de um pitoresco único. Valia a pena viver para descer ao pôr do sol os largos passeios de Alcalá, parando a cada momento para saudar um amigo ou recolher as recentes agudezas sobre política, literatura e arte, até nos determos na “Granja del Henar”, a admirar o grande Senhor Dn. Ramón del Valle Inclán, sob a sua farta capa quevedesca, de bandas de veludo côr de vinho, as longas barbas grisalhas espalhadas e perdidas, e sob os panejamentos abundantes o côto do braço mutilado a agitar-se macabramente num esfôrço de vôo cu de comunicação, ante neófitos embevecidos, quando não atordoados pela torrente de paradoxos e de palavras luminosas, pérfidas e belíssimas, como ninguém sabia dizer em tôda a Espanha. A êsses, que o ouviam e cultuavam, chamava êle com largo gesto feudal, “la servidumbre”...

Alguns dos autores aludidos nas minhas notas eram velhos e morreram já, dos anos ou da emoção da tragédia que presenciaram, ali trazida por um golpe mágico do destino. Outros tomaram pouco depois posição política ou literária muito diversa da que então galhardamente ostentavam. Um dêles tornou-se o redactor de listas de livros proibidos, a principiar no *Fausto* de Goethe... Ainda outro rompeu a sua marcha de Damasco para Roma precisamente no momento da conversa ou confissão que teve comigo nesse ano já distante de 1928.

Para o estudo desta época histórica da literatura espanhola há muitos e importantes elementos de informação e crítica. Já os inventariei em lugar adequado, (*As duas Espanhas*). Se o leitor os aproximar dos que lhe ministro nos apêndices da moderna edição brasileira da *História da Literatura Realista* (São Paulo, Anchieta), disporá do material necessário para o fecundo estudo comparativo das duas épocas mais recentes das literaturas irmãs: desde a controvérsia Ganivet- Unamuno à dissolução violenta dêsse ambiente pela guerra de 1936-1939, na Espanha; e desde a morte de Eça de Queiroz ou, já antes, desde Antônio Nobre e Eugênio de Castro ao início da reacção ensaísta contra o simbolismo e os desmandos do nacionalismo, em Portugal. São épocas de sinal contrário ou tendência divergente. Espanha herdou os gérmes espirituais

lançados pela grande geração de Antero, Eça, Oliveira Martins, assimilou-os, fê-los frutificar e deu-nos por sua vez essa plêiade de descontentadiço ânimo cosmopolita, que levou à organização de um corpo de idéias condutoras e também à construção de uma ciência espanhola. A acção educativa de D. Francisco Giner, a influência reconstrutiva de Menéndez y Pelayo no campo da cultura humanística, a geração portuguesa de 1865 e a emoção de 1898 foram as grandes determinantes do essencial carácter dessa época novecentista em Espanha.

A obra técnica de um Echeverria e a obra científica de um Ramón y Cajal provêm do mesmo anelo executivo, praticamente realizador que arranca daquelas premissas.

Ao contrário, Portugal depois de 1900 refluuiu para um nacionalismo limitado e conformado, que de brôto em brôto, de emoção em emoção, por audaciosos avanços dedutivos, chegou a uma anacrônica simpatia historicista e a um sofisticado aprêço do século XVIII, com seus brigadeiros, desembargadores, capitães-mores, historiadores milagreiros, poetas de “outeiros” monacais e arcebispos caquéticos, ao século de D. João V, o do serralho de Odivelas, de D. Maria I, a Louca, de D. João VI, o Fujão, de D. Miguel, o Caceteiro. E restaurou os créditos dos publicistas e polemistas vencidos e esquecidos depois de 1834, da vitória do liberalismo, assim compondo uma literatura de retôrno e autolatría, em que só brilha a historiagrafia, quando aliou ao sectarismo político de intenção a gravidade científica do método. A seguir, a contra-revolução espanhola apagou essa divergência entre os dois ambientes políticos e intelectuais peninsulares, e formou o chamado “bloco ibérico anti-democrático”... Deixemos o “blóco” em paz, na sua paz búdica, para que êle, também deixe em paz a literatura, na sua paz augusta e santa.

Aquela divergência era a forma ocasional de uma condição constante: a assincronia política e espiritual dos dois povos, assincronia que sempre constituiu um fermento indispensável ao forjar da história viva das duas nacionalidades ibéricas, os dois sons do sino grande da catedral ibérica. Se no fundo da história pròpriamente espanhola ou castelhana ou castelhanizada subsiste um irreduzível choque dilemático, também no fundo da total civilização ibérica há um perpétuo antagonismo castelhano-português, feito de discordância na fraternidade nem sempre pacífica, intransigência entre parentes e vizinhos inseparáveis, mas com horas e hábitos diversos, ligados por causas grandes e separados por causas pequenas (V. *Motivos de novo estilo*). O carácter dilemático da civilização ibérica vem-lhe da

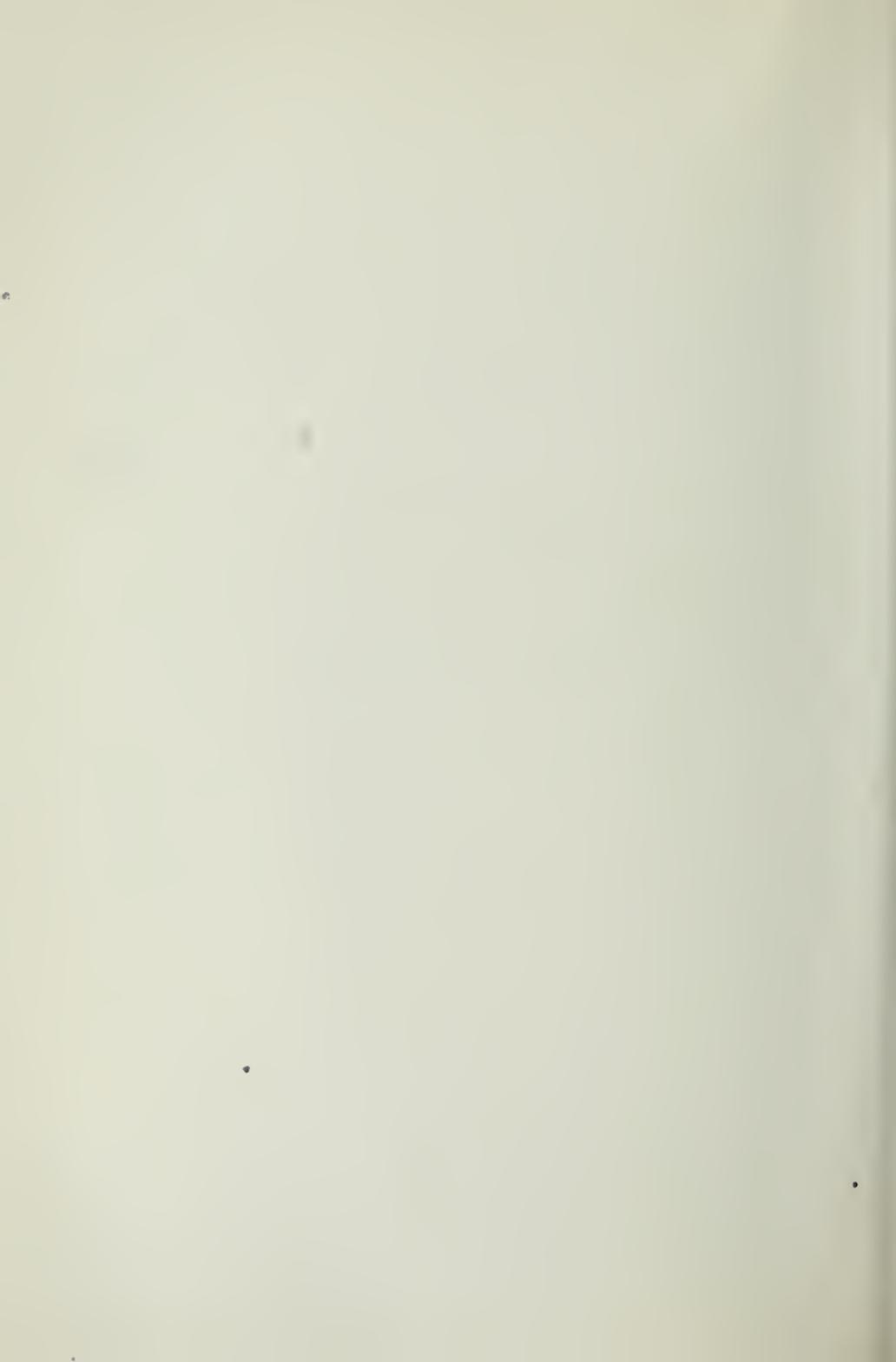
raiz primeira dela — nascida, como foi, de uma luta de oito séculos entre duas civilizações, a neogótica e a árabe.

A unidade é para o gênio espanhol a filipização ou a concepção e os métodos de Filipe II, a ordem dos cemitérios, a morte e o banquete dos vermes. A unidade concorde no paralelismo de todo o mundo ibérico sem assincronia e belicosidade, a assonância entre o badalar português e o badalar castelhano na grande torre sineira da catedral peninsular, é igualmente a morte, uma impiedosa morte de largo alcance, asfixia inexorável da diversidade, daquele individualismo peninsular, que ergueu o sentimento da dignidade pessoal à maior altura e foi pai de tudo grande que no campo da acção realizaram êsses povos irrequietos, fecundamente irrequietos.

Basta de filosofias em prólogo a coisa tão pouca. Para fechar, chegará uma advertência gramatical... As formas presentes dos verbos têm sentido histórico; o leitor deverá transpô-las para o pretérito imperfeito ou perfeito ou mais-que-perfeito, porque tudo isto é um mundo acabado, acabadíssimo, como o Egipto faraônico. Só os ditadores poderão conjugar os verbos no modo presente, no perpétuo presente...

Não sei onde pára hoje Angel Herrera. Soube há anos que professara na vida sacerdotal, porque na véspera de proferir os seus votos me enviou uma palavra amiga. Depois constou-me vagamente que ascendera às honras do episcopado. Seja qual fôr a sua posição hierárquica, o seu espírito será sempre mais elevado que elas. E seja qual fôr a sua atitude ante os sucessos, que têm corrido sôbre o mundo após a nossa separação, sempre a minha grata amizade o acompanhará com os melhores augúrios.

ATRAVES DE ESPANHA



A TRAVÉS DE ESPAÑA

(Comunicado de "El Debate")

“Comenzamos hoy a publicar una serie de artículos, que bajo el dictado general de *Viaje a través de la España literaria*, escribirá nuestro redactor Fidelino de Figueiredo. Serán estaciones de este viaje espiritual las principales figuras de nuestras letras contemporáneas. Un día, recogidos los artículos en un volumen, quedará completo el libro de viajes: una topografía del espíritu español.

Sabemos que a nuestros lectores les ha de satisfacer la nueva sección.

No le falta ninguna de las posibilidades de éxito. Que en este caso se reducen a dos: elección de figuras verdaderamente representativas de diversos matices de nuestro espíritu, y pluma, lo bastante aguda para penetrar la superficie y descubrir con delicadeza la intimidad. Fidelino de Figueiredo es un conocedor y un amante de España. Y es hombre de cultura vastísima. Por lo tanto, ha de saber acudir con visión certera, lo mismo del conjunto que de las partes integrantes, a las mejores bases de información. Empieza su labor hoy con la visita a una mujer, honra de España y de su sexo: doña Blanca de los Ríos, dama en quien las flores de la inteligencia y del corazón se dan en gratisima abundancia y esparcen exquisito perfume.

El autor de los artículos cuya publicación comenzamos posee finura sobrada, sensibilidad y juicio crítico para realizar con el mayor acierto la labor de sorprender el matiz, el aspecto interesante, el perfil genuino del espíritu con el cual se enfrenta. Por su varia y copiosa lectura, conoce ya a los escritores de España a través de su obra. En consecuencia, la tarea que ahora emprende es el fruto logrado de un terreno en plenitud de cultivo.

Y terminaremos con una consideración general. El que sea un extranjero quien escriba estos artículos vale mucho. El que sea un portugués vale más. Puestos en el camino de luchar contra toda suspicacia o toda mala inteligencia entre las naciones de la península, nada tan eficaz como fomentar el conocimiento mutuo. Y a eso han de contribuir grandemente los artículos de Figueiredo.”

Madrid, janeiro de 1928.

I

BLANCA DE LOS RÍOS DE LAMPÉREZ

Como a paisagem espiritual de Espanha não é menos variada que a da sua natureza, empreendi aqui mesmo, em Madrid, uma tranqüila excursão através do intrincado mundo da sua inteligência. Anselmo de Andrade, autor do melhor livro português moderno de viagens por Espanha, conclui da sua peregrinação que o gênio espanhol e a paisagem hispânica variam tanto que visitar Espanha equivale a percorrer muitos paizes perfeitamente individualizados. Tal variedade ostenta-se também aqui, em Madrid, porque esta capital concentra como um foco e reflecte como um espelho as contribuições essenciais de tôdas as Espanhas. Bastar-nos-á fixar a atenção em profundidade, em vez de a dispersar pela superfície. No interior literário de Madrid reproduz-se a variedade moral dos caracteres regionais; florescem os mais diferentes gêneros literários e palpita igualmente a confusão formal da moderna indisciplina estética; têm representação tôdas as sucessivas fases da moderna história literária, desde os veteranos da grande geração do realismo, através da brilhante plêiade de 1898 e dos seus immediatos filhos espirituais, até à irreverência dos modernistas. Ao lado do nacionalismo mais tradicional e castiço a tendência cosmopolita do descontentamento do horizonte pátrio ou a da "europeização". E não faltam as divisões, nem o espírito de partido, que são reflexos da política de campanário ou caciquista — a lepra roedora dos povos ibéricos. Sem ordem lógica ou histórica, sem preferências, ao acaso da vida social, como quem passeia por uma bela floresta, mais como admirador da natureza do que botânico, é-me grato internar-me por êste denso mundo de idéias e emoções, de criação e de pensamento.

A primeira clareira, em que me detenho, é a casa de D. Blanca de Los Ríos de Lampérez. Enquanto espero, percorro

com indiscreta curiosidade o salão. Tenho que imitar os jornalistas profissionais e dar um pouco do ambiente da entrevistada. As suas amizades, a suas predilecções, os seus gostos e até as recordações da sua vida estão bem patentes no seu lar, mais espiritualizado nesta hora pela luz triste de um ocaso de dezembro. Logo à entrada, um busto de Tirso de Molina diz-nos que chegamos a uma capela do seu culto. Entre os retratos, encontro muitos de grandes de Espanha, na jerarquia ou nas letras. De maneira especial chamam a minha atenção os de Menéndez y Pelayo e Bonilla y San Martín, ainda muito vivos na minha admiração e na minha amizade, e os de alguns portugueses, desterrados ilustres, reunidos à volta de um chá fraternal. Antônio Sardinha é um dêles.

Que a bondosa senhora se havia ocupado um pouco de mim, veio mostrar-mo um criado, ao trazer-me alguns livros com que poderei completar a minha colecção das obras da autora de *El siglo de Oro*. Pouco depois, sob a luz crepuscular, cada vez mais opressiva, iniciava-se a nossa conversa.

D. Blanca de Los Ríos chegou a um momento da sua carreira literária e de preeminência social, em que será agradável recordar e abarcar numa perspectiva saudosa e num relance autocrítico todo o seu vasto labor, desde a lenda histórica, *Los funerales de César*, por ela julgada tão severamente que a não incluiu no seu catálogo bibliográfico. Interessava-me naturalmente conhecer como lhe nascera a fé na arte literária e em si mesma; como se haviam sucedido as diversas modalidades da sua produção: novela, crítica erudita e campanha de ibero-americanismo, e que influxo podiam ter exercido sôbre o seu nobre espírito Amador de Los Ríos, seu tio, e Menéndez y Pelayo, seu mestre. E tive a surpresa de ver que limitava a primeira destas influências prestigiosas ao respeito quase religioso com que desde a infância se acostumou a olhar seu tio; mas ao mesmo tempo, tive a revelação de outra influência mais profunda, a da mãe da escritora:

— Como sou natural de Sevilha, cresci e desenvolvi-me num ambiente intensamente artístico e histórico. Meu pai, architecto, foi o restaurador da Cathedral de León, e autor de muitos outros trabalhos de técnica artística e de crítica. Da actividade de meu pai falava-se continuamente na nossa casa, porque minha mãe vivia numa absoluta identificação moral com seu marido. Era uma alma grande e forte. Quando falamos da mãe e da pátria, não devemos ser modestos, antes pelo contrário, devemos-nos mostrar orgulhosos. E eu estou-o de uma e de outra. Recordo-me e recordar-me-ei sempre das suas

palestras e até das suas discussões com meu tio Amador, que era então a glória da família. Pouco a pouco foi nascendo em mim o amor pelas belezas da arte e da história, de que Sevilha fôra cenário incomparável e que todos exalçavam ante os meus olhos.

E a escritora transfigura-se. O seu olhar perde o sorriso de cortesia, para ganhar profundidade meditativa, a gravidade de quem abre de par em par o seu coração e nos mostra os tesouros melhores, guardados nêle: as reminiscências da infância e os ideais orientadores de tôda uma vida.

D. Blanca de Los Ríos conta-me então com saudade e com um relêvo, em que a escritora dava forma eloqüente aos sentimentos da mulher, como acompanhava seu pai durante as excursões arqueológicas que êste era obrigado a fazer, às ruínas de Itálica, e como aproveitava aquelas viagens artísticas para arquivar em aquarelas os mosaicos da antiga cidade romana. Era ela quem o ajudava a apartar ervagens e, armada de um pequeno regador, ia umedecendo os mosaicos para que recuperassem o seu primitivo colorido. Já não existem aquêles mosaicos, mas a escritora conserva as aquarelas, que hoje constituem uma valiosa documentação.

A primeira forma das suas tendências literárias foi a oratória. Amador do Los Ríos comprazia-se em ouvi-la e um dia deixou-a sumida na maior perplexidade, ao encomendar-lhe um sermão sôbre a Rainha de Sabá e Salomão... Valeu-lhe a mãe paciente, revelando-lhe o texto bíblico, aquela mãe vigilante que não cessava de estimular no espírito da pequena Blanca tôdas as inclinações intelectuais e que punha na criança tôda a sua ambição e tôda a sua esperança. Sua filha seria o que ela não tinha podido ser!

A poetisa e a erudita revelaram-se simultâneamente, porque no mesmo ano D. Blanca publicou o *Romance de D. Jaime, El Conquistador*, ilustrado pelo noivo, D. Vicente Lampérez y Romea, e o seu primeiro estudo biográfico acêrca de Tirso de Molina.

Apesar do êxito obtido com as suas novelas e com os seus contos, a escritora foi pouco a pouco abandonando a ficção para se consagrar por inteiro à crítica erudita e ao que chamarei diplomacia literária — essa incessante obra de aproximação moral dos povos hispânicos. D. Blanca de Los Ríos procura atenuar êsse abandono lembrando que a crítica só ganha quando é exercida por quem também cultivou a sua sensibilidade e a sua imaginação. O bom crítico seria, dêste modo, um artista retirado. Vieram-me à lembrança as velhas idéias de

Brunetièrre sôbre a indiferença na crítica e o antigo pleito entre criação e crítica — psitacismo estéril, porque a grande crítica é sempre criadora. Foi o fino gôsto da antiga romancista que lhe sugeriu o caminho para descobrir o autor de *El Rey D. Pedro en Madrid* — que é Tirso de Molina e não Lope de Vega, como cria Menéndez y Pelayo.

Falamos em seguida do autor de *Los Heterodoxos Españoles*, dos seus discípulos, o inolvidável Bonilla y San Martín e o já glorioso Menéndez Pidal, e discorremos sôbre o conceito de “discípulo”. É discípulo quem recebe de um mestre o impulso inicial e o prolonga fecundamente no transcurso da vida, adaptando-o a circunstâncias novas e pondo novos problemas, isto é, quem sabe continuar desde o ponto de partida em que foi iniciado. Nos estudos humanísticos a verdade é muito aproximativa e os caminhos para essa aproximação variam com os tempos. Verdadeiro discípulo é o que recebe de alguém a primeira exortação e o primeiro exemplo. D. Blanca recebeu do prologuista do seu *Siglo de oro* não sômente o método crítico e os primeiros conselhos literários da sua idade adulta, mas também e principalmente o alto pensamento social da reconstrução da mentalidade espanhola, todo o ardor combativo contra o negativismo hipercrítico e derrotista do século XIX. De Menéndez y Pelayo recebeu isso, que é em expressão bem espanhola a “filosofia do entusiasmo”.

É também êsse o aspecto da interpretação dada por D. Blanca à obra do insigne polígrafo: a unidade de pensamento em meio da aparente dispersão e as grandes reconstituições da história literária espanhola e da consciência de todo um povo. E a propósito evoca-me a figura de D. Marcelino, transido de dôr, chorando junto do cadáver do Marquês de Valmar. Um grande espírito que era também um grande coração. A gratidão da escritora para com o seu mestre não prejudicou em nada a independência da sua mente, pois não vacilou em assinalar suas discrepâncias, sempre que houve ocasião para elas, como no caso da autoria de *El Rey D. Pedro en Madrid*.

D. Blanca de Los Ríos falou-me bem mais dos seus estudo de erudição que das suas novelas, entre as quais sobressaem com especial relêvo *La Rondeña*, *Los Diablos Azules* e a tão característica *Madrid Goyesco*. Não aludiu sequer às traduções que delas têm aparecido e que são uma sanção externa de aplauso. Pareceu-me mais orgulhosa das suas investigações nos arquivos, algumas vêzes tão fatigantes que chegaram a quebrantar a sua débil saúde — debilíssima, segundo testemunho da Condessa de Pardo Bazan. Foi delas que principalmen-

te me falou: das suas numerosas aporções documentais sôbre Cervantes e Lope de Vega, mais ainda sôbre Tirso de Molina, cuja biografia continua a aprofundar minuciosamente. Êste é hoje o seu grande projecto: acabar de escrever a vida de Tirso.

O criador do *Burlador de Sevilla* exaltou o coração feminino com calor bastante para merecer a gratidão longínqua de tão nobre mulher, mas também amou as portuguezas o bastante para lhe comunicar simpatias lusófilas. Tirso conduz-nos a Portugal e ao ibero-americanismo.

E D. Blanca explica-nos como nasceu nela, em 1910, a grande paixão ibero-americanista, quando uma eloqüente voz sul-americana celebrava em Madrid a independência da Argentina. Tomou então a iniciativa de recordar as virtudes, os sacrifícios e a immortalidade da Madre Espanha, criadora dessa América, e fê-lo nas suas conferências da série *Afirmación de la Raza*. Menéndez y Pelayo escreveu-lhe por aquele tempo uma carta muito calorosa em aplauso da sua attitude, carta que não deixou ainda publicar, por ser demasiado íntima. Desde então não abandonou por um só instante a sua campanha, à qual deu um órgão, a revista *Raza Española*.

O “ibero-americanismo” faz surgir a nossa única divergência, ao querer englobar nêle os países de língua portuguezã. Advogo por essa palavra, ainda assim muito melindrosa para os portuguezes, não direi se com razão ou sem ela, porque se trata de realidades sentimentais, não de idéias puras. A escritora prefere a palavra “hispano-americanismo”, que justifica extensamente, sem me convencer. Por fim, chegamos a acôrdo, quebrando o “ibero” e reconstituindo o seu conteúdo na designação “hispano-luso-americanismo”.

Enquanto falámos, foi anoitecendo. Mal distingo já os livros, os quadros, os retratos do salão; só oiço uma voz que modula com mestria elevados conceitos e fundas reminiscências, e vejo brilhar dois olhos com luz espiritual a aureolar as palavras. Revejo os olhos de outra mulher, a ilustre portuguezã Maria Amália Vaz de Carvalho, que passou a existência sentado num sofá, com a vida concentrada nos olhos fulgurantes.

Ao conduzir-me, D. Blanca deteve-se para mostrar-me a ara do seu grande deus Lar, um recanto do salão adornado com a livreria de architectura e construção que foi de seu defundo marido Vicente Lampérez, uma medalha de ouro, homenagem dos seus colegas e uma caixa de instrumental, primorosamente chapeada de ferros artísticos, oferta dos operários da Catedral de León. O instrumental fôra de seu pai, passou depois a seu marido e mergulhou no tesouro das suas recordações.

II

CONCHA ESPINA

— Nada de versos. Prosa, prosa, que a vida prosa é! — Esta foi a recomendação que fez a Concha Espina, nos primeiros alvôres da sua vocação literária, um longínquo prelado chileno, em quem a alta vida espiritual não havia atenuado o sentido da realidade.

E Concha Espina começou a escrever prosa e a sofrer a prosa da vida. Cada vez mais senhora de uma e mais dominada pela outra, regressou a Santander. Lendo as suas colaborações locais, Menéndez y Pelayo vislumbrou no relêvo emocional das *Pastorelas* todo o interêsse da narrativa dramática e aconselhou-a em bôa hora :

— Romance, romance é o que V. deve escrever. De romancista são a sua prosa e a sua imaginação: o romance é o gênero de hoje. — Sob a influênciã dêstes dois conselhos sagazes, criou Concha Espina o seu estilo de arte e encontrou o caminho da sua verdadeira vocação. Que tais conselhos eram certos demonstram-nos os seus triunfos. Refiro-me aos triunfos de realização, não de recompensa pública. Mas como a imaginação poética não é só o dom de versificar, tôdas as tendências poéticas da escritora permaneceram intactas e trasladaram-se a essa prosa sua, tão sensível, tão emaltada de evocadoras imagens, de tão funda melancolia e tão ditada pela inspiração. E Concha Espina continuou a ser poetisa, mesmo escrevendo em prosa, mesmo fazendo novela.

Encontrei naquela tarde a escritora em um momento de íntima liberdade, quando se comprazia em deixar a sua alma proclamar os seus direitos e privilégios. Esquecida das amistosas advertências do bispo chileno e do polígrafo espanhol, a escritora ordenava um livro de versos, *Fogaril*. Alegou, como

razão para justificar a sua infidelidade, o menor esforço. Um pouco delicada de saúde, entregava-se a êste trabalho mais suave, pura meditação, simples sondagens do que em si mesma traz. Quando, nos seus solitários passeios a pé, pela Ronda, consegue concretizar a expressão do seu pensamento, basta ditá-la a sua filha, uma simpática jovencita, que é também sua solícita dactilógrafa.

Assim se foi formando êsse livro, *Fogaril*, compêndio de tôdas as emoções que não têm cabimento nos volumes de prosa poética, desde *La niña de Luzmela* até *Las niñas desaparecidas*. “On revient toujours”...

Tôda a arte de Concha Espina, principalmente nos seus momentos de angústia, em *Rosa de los vientos* e *El cáliz rojo*, é subjectiva, sincera e espontânea, como bons versos. E sendo assim, que importam as suas leituras, o seu método de trabalho e o seu aprendizado? O método de trabalho de cada escritor ou constitui um conjunto de normas desinteressantes — horário, regímen, papel, tinta, tipo da cadeira e das penas e outras bugigangas — variáveis segundo as circunstâncias factais de cada momento da vida, com infinita variação dentro da monotonia, ou forma um processo psicológico íntimo, que muitas vêzes o próprio escritor não sabe surpreender, ou que, ainda surpreendido, só pode merecer atenção de um público selecto e dos profissionais da psicologia e da história literária anecdótica. Luz, papel, tinta, hábitos e preferências são coisas demasiado banais, que só podem brindar pretextos de ostentação aos “poseurs”, que formam o fumo estéril da vida literária; intimidades psíquicas de transformação da emoção recebida em idéia ou forma artística, tôdas elas se reduzem, através da imprevisível variedade dos caracteres e dos temperamentos, a um processo único: viver.

Só sente com fôrça e com profundidade, e só escreve bem quem vive, porque o sentimento e a sua expressão literária são essências de vida, na meditação e na luta, no isolamento ou no torvelinho da vida, sempre da vida. Só é escritor quem tem alguma coisa que dizer e recebeu de Deus, ou o soube adquirir, o dom de expressar em forma comum e geral, que não exclui as possibilidades do mais refinado individualismo, a sua pessoal reacção ante a vida.

Receber, elaborar e expressar: eis aí as três fases do trabalho literário.

A arte de Concha Espina, tão sincera, parece confirmar-me nesta modesta teoria: receber vivendo; elaborar meditando; e expressar escrevendo. De sorte que a sua obra é quase

tôda sugerida pela sua vida interior; e a sua maneira é determinada pela sua constituição poética, à qual a realidade ambiente dá o pretexto, o ponto de partida, nunca a própria matéria.

Sendo montanhesa, pareceu-me que Pereda ofereceria um bom contraste na maneira de visualizar a Montaña. E Concha Espina teve de me confessar: — Não é o escritor que mais se identifica comigo, não. Nem eu pretendi nunca fazer observação e descrição pinturesca, nem fixação de tipos, como fêz Pereda de modo insuperado. Isso está feito já por êle, e não há motivo para se intentar a imitação impossível do mestre.

E como a escritora, com a sua costumada lealdade, apoucasse as suas leituras, limitando-as quase aos clássicos do seu idioma e aos mestres do realismo francês, conviemos em unir o nome de Daudet, com suas páginas de impressionismo mais contrário à escola, àquelas duas influências, longínquas já, a do prelado chileno e a de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Sem dúvida alguma, êste acompanhou com a sua omnímota atenção a carreira de Concha Espina; mas não teve nela ingerência nenhuma, porque a escritora, orgulhosa e tímida ao mesmo tempo, só ao seu próprio esforço se quis confiar. Contudo, uma franca amizade os uniu sempre. Josefina, filha da romancista, recorda até haver colhido morangos para D. Marcelino, na quinta de D. Enrique, irmão dêle, o autor de *El Idilio de Robleda*.

Quis saber alguma coisa dos juízos, que do público granjeou a sua obra — obra que pelo seu carácter subjectivo houve de provocar dissentimentos de apreciação. Para um escritor do temperamento de Concha Espina, criar um público é reunir as almas irmãs ou parentes da sua. Nas suas novelas não há a agitação da vida moderna. As suas personagens vivem mais de dentro para fora que dominadas pelo fluir dos sucessos quotidianos. Aos gulosos da sondagem do subconsciente não oferecem grande interêsse. Essas personagens têm uma forte individualidade consciente, unidade e relêvo escultórico; procedem da grande tradição, quando as grandezas da alma eram os temas dilectos da literatura, quando a alma nos sobrava tão pròdigamente que a repartíamos pelas coisas ambientes e tudo falava e sentia em tôrno de nós... Mas nessas almas individuais das suas personagens, que são muitas vêzes facêtas ou momentos da alma da escritora, há fé, há sacrifício e heroísmo. Por isso a escritora protesta: — Acusam-me de ser sempre pessimista. E alguns amigos pedem alegria e bom humor. Não creio que da tristeza das minhas personagens e dos meus assuntos se deduza uma conclusão pessimista.

E o escritor tem o direito de seguir as suas mais naturais tendências.

Dou-lhe razões novas, que a romancista acolhe com satisfação por ter um aliado: a arte só é grande e forte, quando expressa a dôr; a alegria é limitada e lerda, e até o próprio cômico, se se espiritualiza altamente, é no seu derradeiro eco, de uma tristeza profunda. Não é o *Quijote* um dos livros mais tristes de todos os tempos?

Depois Concha Espina, sempre tão subjectiva, comprouve-se a propósito do seu romance *El metal de los muertos*, que é a sua profissão de fé social, em me recitar um capítulo novo da Utopia, esquecido a Platão, Campanella, Thomas Morus e tôda a linhagem de sonhadores...

— Houve quem visse nesse livro demasiado democratismo igualitário. Creio, com efeito, que todos nascemos iguais e que todos deveríamos receber a mesma educação, o mesmo consôlo, os mesmos estímulos de elevação e progresso, até ao momento em que a sociedade, por meio de organismo adequado, marcasse a cada um o caminho, segundo as suas capacidades morais e mentais. Há um mínimo que a todos cabe, e um máximo ao qual só devem chegar os capazes, provenham de onde provierem...

Pensei com céptica melancolia que esta opinião tão simplista, em que se fundiam o cristianismo e a bondade compassiva da escritora, compreendia por fim a solução, em boas palavras, de um agudo problema social: da necessidade das aristocracias e da dificuldade de as seleccionar, manter e renovar...

— Também *Dulce Nombre* foi mal compreendida por alguns. O desfecho da transferência da paixão de Manuel Jesus para a filha de Dulce Nombre foi mal julgado — e severamente, acintosamente... Depois, a vida das personagens não se acaba com a novela. Quem sabe se o coração de Manuel Jesus se refaria da sua ilusão, criando uma dolorosíssima situação nova! Apesar da geral prevenção contra as segundas partes, é possível que volte a seguir o destino de Dulce Nombre.

Muito mal compreendida foi, na realidade, essa novela, *Dulce Nombre*, que é das mais trágicas, mas também das mais verdadeiras situações criadas por Concha Espina. Trágico profundo e duradouro, que nos deixa no espírito um largo eco, não do pendor macabro da sua recente *Llama de cera* — que é um episódio cruel ocorrido em terra portugêsa, entre rudes almas, episódio que lhe revelara Rodríguez Carracido, lusófilo militante.

III

FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN

(El Bachiller Francisco de Osuna)

O Bacharel Francisco de Ossuna conserva a jovialidade serena, a perseverança forte, o equilibrado bom humor, a mesma fé nos seus ideais, a mesma frescura e louçania de estilo com que há mais de meio século iniciou a sua carreira laboriosa. Depois de uma longa conversa na sua casa da Academia Espanhola — *in loco idoneo* — perguntava a mim mesmo qual seria o secreto elixir desta mocidade intelectual. Como divulgou as tentativas alquimistas de Filipe II, que necessitava de ouro, muito ouro para executar os seus ambiciosos planos, assim poderia Rodríguez Marín ter achado a fórmula de algum elixir mágico para prolongar o seu devoto cervantismo... Mas o facto pode explicar-se de um modo mais natural. Rodríguez Marín formou a sua mocidade pelo contágio da perpétua mocidade e da saúde espiritual de Cervantes. Populismo e cervantismo — são as duas maiores influências na constituição do carácter literário dêste formidável trabalhador.

Apenas despertadas as suas curiosidades literárias, como era órfão de mãe, foi uma criada que lha alimentou com o seu inesgotável tesouro folclórico. Na literatura portugueza há uma criada imortal, a velha Rosa de Lima, que numa quinta do Douro insuflou as primeiras inclinações de demofilia literária ao nosso Garrett — fundador, entre outras coisas grandes, dos estudos folclóricos em Portugal. Será demais recordar com gratidão a Lola Rivera, humilde promotora da obra ingente do insigne folclorista espanhol? Há cinqüenta anos já êle fundava com alguns condiscípulos a revista *Encyclopedia* — nada menos!... —; e os principais colaboradores dela foram folcloristas e poetas. E folclorista e poeta continuou sendo Ro-

dríguez Marín até hoje, e andaluz até á medula, mesmo quando outras devoções se associaram às da primeira formação.

A revista *Encyclopedia*, na qual colaborou o pai dos dois poetas Antônio Machado e Manuel Machado, granjeou-lhe as primeiras amizades portuguesas: a de Teófilo Braga, a quem dedicou o seu livro *Más de 21.000 Refranes Castellanos*; a de Consiglieri Pedroso e a de F. Adolfo Coelho, que também fizeram folclore ou, melhor, “mitografia”, na designação da época. Quando falei com êle, na sua residência de sumo pontífice da religião cervantina, tinha à mão, para as consultas frequentes e íntimas, as obras dos mestres portugueses.

Constância de trabalho e solidão respira o seu gabinete, que não tem outro luxo senão o da obrigada unidade architectônica do edifício da Academia de Felipe V. Enchem-no a sua mesa de trabalho, outra mesinha auxiliar, ao longo das paredes armários com livros de maior urgência, a colecção de suas obras e numa estante giratória, ao alcance do seu braço, o material referente aos seus estudos actuais.

Três retratos fazem-lhe companhia: Cervantes — escusa-do era dizê-lo, Lista e Menéndez y Pelayo.

Lista por quê? Porque Rodríguez Marín, poeta, é um pouco seu neto espiritual, como discípulo de um discípulo daquele, D. José Fernández Espino. A amizade com êste professor de Sevilha estêve a ponto de imprimir um rumo diverso á sua vida. Assim teria ocorrido, se Fernández Espino, em vez de se retirar para Madrid, como Ministro do Fomento do govêrno da Restauração, com Afonso XII, não tivesse empreendido uma viagem muito mais longa e sem regresso...

Fernández Espino articulou o Bacharel Francisco de Ossuna à famosa e castiça escola sevilhana. Em suas obras de românticos temas em moldes clássicos, Ossuna ou Rodríguez Marín procurou defender-se do galicismo, apesar do exemplo da primeira escola sevilhana, muito inçada de laivos enciclopedistas franceses.

Os versos de Rodríguez Marín são, assim, uma sobrevivência neoclássica, esotérica, desviada do ritmo do tempo com suas modas. E quando a sua sensibilidade o remontou a expressões intensas, não utilizou as liberdades formais e os subjectivismos infrenes dos românticos, já então sem novidade; retrocedeu ao “siglo de oro” e, sempre clássico, tingiu de platonismo as suas aspirações ideais. Recordo aquêle soneto, que já Menéndez y Pelayo recitara na Academia Espanhola:

*Nunca escuché tu voz, y en mi alma suena
siempre su timble claro y argentino;
nunca tus ojos vi, los adivino,
y de luz de tus ojos está llena.*

Dentro da mesma forma clássica, platônica e de risonha ironia quinhentista, está o escritor ordenando uma nova coleção dos seus versos — só um pouco duvidoso da sua oportunidade. . .

A sua erudição surpreendente, o seu inesgotável arsenal paremiológico e o seu bom humor andaluz dão à conversa do sempre jovem Bacharel Francisco de Ossuna um grande encanto, sobretudo quando fala com outros andaluzes. Ele, sendo como é, aparece-me como um argumento vivo, prático ou experimental, a favor da cultura clássica — a qual não somente não ataca a saúde da alma, também a tonifica. A graça ligeira e a arte de rir não morreram afogadas sob o peso dos seus estudos humanísticos. Estudos incessantes e prontos a iniciar direcções novas. Já advogado e entregue ao seu ofício e às suas letras, applicou-se ainda ao estudo da língua hebraica, só para comprazer a vontade caprichosa de um velho mestre de hebreu, que foi morrer a Ossuna, sua terra, mas como havia vivido: ensinando a ler a Bíblia. E desse tardio estudo proveio a esculpida tradução do *Cântico dos Cânticos*.

Duas intimidades mágicas perpetuaram essa saúde da alma: a de “Juan del Pueblo”, símbolo popular amoroso, que o Bacharel Ossuna opôs ou, melhor, com que ampliou ou completou o de García Gutiérrez, “María de los Dolores”; e a do genial manco de Alcalá de Henares.

Mas a demofilia e o “andalucismo” de Rodríguez Marín, o “bairrismo”, como se diria em português, não se amorteceram ao longo da sua vida. Leva o “andalucismo” para os estudos cervantinos. Ao mesmo tempo que se applica a ilustrar o texto de Cervantes e a reconstruir a sua biografia, demonstra com carinho que a família do autor do *Quijote* era cordovesa e que o seu sangue andaluz assoma sempre nos modos de dizer, na forma da sua imaginação e da graça, na própria hipérbole desmesurada. E demonstra também que o *Quijote* foi concebido e talvez começado num cárcere de Sevilha e que Cervantes veio da longínqua Alcalá estudar, vagabundear e padecer por terras de Ossuna e Sevilha.

Na conversa e na obra do jovial Bacharel Francisco de Ossuna, todos os caminhos vão dar a Cervantes. Personagens e episódios contemporâneos sabe comentá-los incisivamente com um dictério e uma alusão do *Quijote*. Até muitos

dos seus contos e dos seus artigos de *Burla, burlando, Ensaldilla*, e *Cincuenta cuentos anecdóticos*, pinturescas séries de amenas erudições joco-sérias, conduzem a Cervantes. Recordo uma circunstanciada descrição das festas com que Sevilha agasalhou em 1812 a Lord Wellington, festas que terminaram com o oferecimento de um exemplar do *Quijote*, na sua edição acadêmica. Só para nos contar isto foi engendrada tôda a narração.

Rodríguez Marín faz pensar numa personagem de Ortega Munilla em *La dama de la Cisniega*, que ainda via o mundo com os olhos de Homero. O Bacharel Francisco de Ossuna vê o mundo através do *Quijote*. E não se poderá dizer que não fôsse feliz a escolha do genial cicerone e que essa companhia íntima não tenha sido fecundíssima em obras e de salutar influência. Essa influência definiu-a eloqüentemente Menéndez y Pelayo: “Alguma coisa do espírito de Cervantes, da sua ironia eternamente benévola, do seu alto e plácido optimismo, da sua serenidade augusta e risonha, passou a êste comentador e intérprete seu, sem dúvida, o melhor que temos”.

A propósito de Cervantes e da própria ironia de Rodríguez Marín, que no dizer de D. Marcelino tem na bôca o chiste e o estoicismo no peito, fazemos algumas variações sôbre êsse tema. Parece-me que o protagonista do *Quijote* é espanholíssimo, mas também me parece que a mentalidade que o concebeu é um caso de gênio inexplicável, como outros muitos, que tanto poderia ser peninsular como nórdico. Espanhol na matéria, chega a parecer um pouco exótico no seu método mental, naquele teor de ironia melancólica e graciosa, serena e indulgente, com muitos laivos de subtil “humour”. E Rodríguez Marín, com supreendente memória, repete-me um parágrafo de um dos seus discursos acadêmicos, no qual se contem um rápido paralelo, demasiado fisiológico, entre Mateo Alemán e Cervantes :

“Para os dois teve fartura de fel a fortuna; mas Cervantes, sempre generoso, levantava acima de tôdas as misérias, o seu efusivo coração, e cuspiam nobremente aquêl fel, apenas passado pelos lábios, para que não se lhe instalasse nas entranhas, ao passo que Alemán, profundo filósofo, de espírito rígido e áspero, saboreava-o e logo o tragava, para não perder o seu direito à queixa e à indignação”.

A conclusão de funda melancolia que por fim nos deixa o *Quijote* com a sua derrota do idealismo puro e a impossibilidade evidente de uma aliança dêle com o sanchismo, explica-a Rodríguez Marín pelo carácter autobiográfico da novela. Essa

é também a tese do Pe. Albino Korosi: tôda aquella desconsolada tristeza dos fracassos de D. Quixote seria a sublimação da própria amargura do grande fracassado, que foi Miguel de Cervantes.

* * *

Os profundos estudos de Rodríguez Marín sôbre o folclore espanhol, os quais vão desde uma breve teoria da copla até aos grandes corpos de colecções documentares, os seus trabalhos cervantinos, que abrangem três edições críticas monumentais — fizeram-no reparar alguma vez em Portugal. Infelizmente é muito pequena a porção portugûesa da sua obra: apenas aproximações de variantes de cantos e estribilhos populares; a re-impressão daquela quixotesca resposta ao desafio não menos quixotesco do nono Duque de Medina-Sidônia ao rei D. João IV de Portugal; notícias sôbre a estada de Mateo Alemán em Lisboa para vender a edição da sua *Vida de San Antonio* na cidade berço do taumaturgo, e também ali publicar a segunda parte de *Guzmán de Alfarache*; a identificação da protagonista de *Fílida* de Gálvez Montalto com D. Madalena Girón, que depois se retirou para Lisboa, casada com o Marquês de Tôrres Novas; um panegírico de Camões com que o mestre cervantista concorreu à Exposição Camoniana de Madrid e ainda o aproveitamento da musa popular portugûesa para o seu estudo da expressão do velho tema folclórico do primeiro amor... Fecha com chave de ouro esta enumeração.

Verdadeiramente rendido ante a atração pessoal dêste sempre jovem Bacharel Francisco de Ossuna, deixei o seu gabinete de tépida atmosfera e afritei a fria bruma que se adensava na rua, para tomar o caminho do meu solitário recanto, a comentar comigo a nossa recente conversa.

Há homens com superiores dotes de abstracção, silogísticos, que tomam da realidade o pretexto especulativo e a cada passo se comprazem em evasões de pensamento para reduzir essa realidade a idéias. Há outros que de facto gostam de andar por entre os homens, de os conhecer, de divulgar os seus desígnios, de os dirigir ou de se aproveitar dêles. E outros há ainda que vivem no mundo dos factos, que os sabem discernir, depurar, organizar, vivendo o particular e o individual tão dilectamente como os primeiros entre as idéias. Uns são pensadores, outros são políticos e outros são historiadores. A capacidade última é que, substancialmente, faz a vocação do investigador histórico, e foi a fortuna de Rodríguez Marín, porque ela guiou a sua carreira intelectual. Rodríguez Marín caminha por en-

tre os amigos e inimigos de Cervantes e por entre tôdas as figuras do *Siglo de Oro* com tanta segurança quanta a que o leva por entre os seus contemporâneos da Academia Espanhola e da Calle de Alcalá...

Há uma lamentável lacuna na sua obra. Passou a vida a explicar o *Quijote*, e a reconstituir a biografia de Cervantes; contou-nos como o *Quijote*, novela, chegou à América logo em 1605, apesar da interdição de entrada ali das novelas, e como D. Quixote, protagonista da novela imortal, se introduziu na vida alegre dos americanos. E hoje esforça-se por alimentar o culto do glorioso manco. Mas não se deteve a discriminar a parte ampla e decisiva do quixotismo na criação do Novo Mundo, nem quis considerar o perigo que será para Espanha e para o gênero humano a obliteração dêsse mesmo quixotismo como concepção imprudente da vida.

ARMANDO PALÁCIO VALDÉS

O ambiente de Palácio Valdés respira ordem, coordenação e método, tranqüilidade e firmeza — exactamente o que encontramos na sua obra literária, meio século de arrumação do mundo moral ou de disciplina do sentimento. E êsse largo magistério da ordem tem nas suas últimas obras, *Santa Rogélia* e *Los Cármenes de Granada*, duas gradações das mais representativas.

Santa Rogélia é uma hagiografia traduzida em linguagem moderna, ensinada por meio da vida moderna e aplicada aos problemas modernos. A obra adverte que o dever está acima dos impulsos do coração, ainda os mais puros, mais sinceros e mais justificados pelas circunstâncias. O vínculo conjugal, sendo um sacramento, prevalece sôbre tôdas as razões individuais, sôbre as excepções, por mais simpáticas que elas sejam à piedade. É também êsse o pensamento de *Le divorce*, de Bourget, mas as duas obras logo se apartam, porque Bourget, reconstitui-nos principalmente o momento agudo da crise de um espírito, que êle acompanha e comenta como “raisonneur” ou teólogo secular, ao passo que Palácio Valdés mostra-nos plásticamente, num longo transcurso de tempo, tôda a vida de Rogélia: Rogélia em família; Rogélia no século, entre os pagãos; e Rogélia já na graça de Deus ou em plena assunção aos ceus. O momento decisivo da crise, que é tudo em Bourget, mal o presenciemos em Palácio Valdés, que o reduz ao influxo da divina ingenuidade de uma noviça que morre. Mas ambos os autores se tornam a encontrar ao fazer do dever para com Deus, do dever mais espinhoso, o preço da ventura terrena. A atormentada protagonista do romance francês regressa ao seu segundo lar, depois da morte do primeiro marido e com a esperança de atenuar as fortes convicções laicas do segundo; Ro-

gélia regressa ao seu falso lar, para desfrutar a felicidade que o seu martírio no presídio, ao lado do primeiro marido e sofrendo-lhe tôdas as sevícias, fêz de ora avante legítima ou bem adquirida. Não concluíam assim as hagiografias da Idade Média, no poético mundo gótico. A graça de Deus era um chamamento para êle, não uma sanção legitimadora da felicidade na Terra.

Ordem e dever, disciplina da vida moral — ensinam também *Los Cármenes de Granada*. Há neste romance, como em muitas obras de Palácio Valdés, um contraste de caracteres: Ana María, o dever e a rectidão moral, a virtude instintiva e discreta, e Alice, a impetuosa e insaciável sêde de gôzo. É o mesmo propósito de opposição comparativa de *Marta y María*, de *El cuarto poder* e outras obras. Por êste esquema psicológico o escritor articula-se à concepção elementar dos caracteres, segundo o romantismo.

Mas se esta contínua ensinança ética, se êste sólido doutrinamento de equilíbrio e disciplina é uma peculiaridade literária e moral de Palácio Valdés, como explicar a sua íntima devoção por J. J. Rousseau? Isto me perguntava a mim mesmo na sua casa tranqüila, examinando nas estantes todos os mestres da ordem e do equilíbrio, os clássicos gregos e latinos, os pais da filosofia, os franceses do grande século, e surpreendendome de ver no lugar de honra, como gênio tutelar, um grande busto do autor do *Discurso sôbre a desigualdade dos homens*, do *Contrato social*, do *Emílio* e das *Confissões*.

A obra de Palácio Valdés é de boa raiz realista, alimenta-se da observação coeva, emprega materiais de primeira mão, objectivamente colhidos, mas na sua architectura não é uma obra ortodoxamente realista, porque se não mantém na impassibilidade expressamente recomendada pelos cânones da escola. Em vez de caprichoso esteticismo faz doutrinação moral e social, conduz o leitor e as personagens ao bom caminho e não deixa de perseguir com sátiras, ironias e caricaturas malévolas as personagens que se desviam da recta senda. Quanto à pobreza do esquema psicológico, românticos e realistas vêzes várias caíram nessa míope visão dos caracteres e da intimidade da vida. Palácio Valdés procede da grande geração realista do século XIX, que é em Espanha a de Galdós, Pereda, Pardo Bazán, Picón e Alas, mas a sua mentalidade não é realista, é já a de um tendencioso reconstrutor de pleno século XX. Ora o leitor deve recordar que de J. J. Rousseau provém boa parte do desdobramento sentimental do romantismo, das reivindicações da imaginação, do dogma revolucionário da igualdade dos ho-

mens e do individualismo infrene. E que essa devoção pelo pensador genebrino estava muito arraigada no ânimo de Palácio Valdés compreendi-o, quando no decurso da conversa êle me interrompeu, alterando a intenção de uma pergunta minha :

— Pergunta-me V. quais os romances por mim preferidos, no conjunto da minha obra?

— Não -- respondi-lhe, um pouco desagradado, porque me atribuía uma pergunta muito trivial — Não. Pergunto-lhe quais são os seus romances, a seu juízo mais representativos da sua evolução artística e espiritual, pela técnica da composição e pelo conceito da vida que nêles quis expressar.

— Na realidade, eu não tenho evolução literária. E tem-na verdadeiramente o romance? Ainda outro dia reli *Daphnis* e *Chloé* e achei em Longus a técnica de sempre. O essencial é a fôrça da inspiração, a sinceridade — e apontando o busto do autor de *Emílio*, presente sempre no seu espírito — : Foi a única teoria de Rousseau e é a minha.

Pensei que talvez a novela pedagógica de Rousseau fôsse o traço de união, porque *Emílio* é a obra mais forte de seu autor e envolve, de certa maneira, contradições da sua ideologia fundamental. Tendo feito a apologia da felicidade pela ignorância e havendo anatematizado a civilização, Rousseau ensina em *Emílio* a forjar caracteres fortes e intelectualíssimos pensadores. Mas seria outra coisa : Palácio Valdés fortalecia o seu cepticismo das discussões teóricas sôbre o romance na espontaneidade da inspiração de Rousseau. O que é preciso é que o romancista empolgue a atenção dos leitores e reúna um público fiel. O segredo de tudo isso está na inspiração criadora, na invenção da fábula que logo conquista e comove o leitor.

Palácio Valdés também se não demora a considerar os juízos da crítica e não confia muito na acção normativa dela sôbre o público. Crê, isso sim, e fortemente, no público livre, vasto e desconhecido, e recebe com grande indulgência os mais ingênuos laudos de seus leitores e a todos responde, sem orgulho olímpico, antes com reconhecimento. E contou-me como pouco antes recebera uma carta afectuosa e inteligente de alguém que não assinava, para que o escritor não pudesse responder e não supusesse que a sua longínqua admiradora só apetecia o autógrafo.

É claro que crêem no público os escritores que o têm amplo, consciente e seguro, como Palácio Valdés; crêem na crítica os que por ela têm sido acarinhados; e crêem nas aristocracias mentais os que só de pequenos cenáculos são lidos e amados...

Não acompanharei o cepticismo do insigne romancista sôbre a técnica do gênero literário, a que dedicou a sua vida e deveu a glória e a que deve a Espanha literária boa parte do seu prestígio no estrangeiro. Uma vez, em Londres, John Galsworthy apontou-me o autor de *La Hermana San Sulpicio* como o escritor espanhol mais lido na Grã-Bretanha, depois de Cervantes, e apoiava o que dizíamos sôbre a elevação ética e espiritual da sua obra, onde há sempre “un pensamiento transcendental”, com mostras de um conhecimento minucioso dessa obra.

Palácio Valdés não tem razão em descrever da existência de uma técnica do romance, com sua história abundante e complexa. Os seus romances, na verdade invariados sob êsse ponto de vista, mas tão diversos dos de outros autores, exemplificam bem que há uma técnica da composição novelesca — de poucos meios, mas susceptível de grandes variações. A invariedade dos de Palácio Valdés é uma das formas de tal composição. Seja pela forma da organização interna, seja pela constituição mental do artista, seja por solicitação dos ambientes e dos problemas que estude, êsse gênero pode comportar incontáveis modalidades — até chegar a desfigurar-se. E é êsse o segrêdo do triunfo do romance, no seu longo reinado, desde o Romantismo; adapta-se proteticamente às exigências do gosto, às peculiaridades da matéria estudada e às necessidades de expressão do artista.

Grande criador de emoção e grande urdidor de situações, mais se comprazendo em exprimir com relêvo do que sugerir nebulosamente, Palácio Valdés é bem o tipo clássico do romancista, após a total definição da sua teoria; fecunda imaginação, vasta reportagem através da vida espanhola, cenário extenso, mundo numeroso, interêsse empolgante. Mas é também um adivinhador da mentalidade imediata à Grande Guerra de 1914-1918, reconstrutiva e anti-revolucionária, à maneira de Bourget, Bordeaux, Ricardo León e Manuel Ribeiro, o da *Catedral*.

Aqui levanta-se um problema: deve a arte ser intencionalmente social, perseguir objectivos de utilidade com deliberada intenção, como trabalho de laboratório tecnológico, ou deve a sua utilidade ser apenas uma consequência implícita no relêvo da execução e na elevação estética dela? Inclino-me para a segunda hipótese. Não creio que Cervantes quisesse fazer nada do que lhe atribui a legião dos intérpretes da sua novela imortal. Quis só expressar literariamente o mundo emotivo que em si trazia, mas como o fêz genialmente, legou-nos uma obra riquíssima e ao mesmo tempo misteriosa — que permite essas variadas exegeses. É o caso de Hamlet, de Don Juan, de Sigismundo grandes mitos da nossa idade, relembra D. Blanca de Los

Ríos. Promover emoção de beleza e pensamento é o fim supremo da arte; cada qual glosa depois, à sua maneira, essa emoção e êsse pensamento que o artista lhe desperta.

O bucolismo representa certa idade primitiva, como a idade do ouro da existência humana, quando a pureza moral e a simplicidade eram as bases da ventura despreocupada. Também o século XIX será visto um dia como uma idade de ouro do pensamento, em que os homens podiam discorrer livremente, ter as suas preferências ideais e suas devoções artísticas, com o deslumbramento e com a alegria daqueles japoneses que brincaram com as primeiras armas de fogo que os portugueses lhes levaram. Hoje sabemos todos que o pensamento dispara também, que pode ser mortífero, e trabalhamos com êle a mêdo.

Ora a admiração do romancista de *Los majos de Cádiz* por J. J. Rousseau pode ser um vestígio dessa idade de ouro do pensamento, do liberalismo oitocentista, de quando havia o direito de livremente admirar, sem preocupações de conseqüências e coerências. Mas tudo isso passou. Ficaram os vestígios, como nas fábulas o totemismo do tempo em que o animais falavam na imaginação pré-lógica dos narradores, e ficou a humaníssima condição de incoerência, que, se é vivida, se é sangue do nosso sangue, como em Unamuno, pode constituir um sumo encanto da existência, revelador de grandes belezas e grandes problemas. A incoerência revela, hamléticamente, que há mais estrêlas no céu...

D. RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

Na sala de D. Ramón del Valle Inclán brilha o retrato de um príncipe espanhol proscrito, que me recorda as convicções políticas do escritor e me faz pensar no extravagante contraste dêste carácter de fidalgo turbulento: por dentro legitimista ou adepto do velho absolutismo e por fora anarquista infrene, anarquista nos actos e nas palavras de cada hora. Esta fácil reflexão foi cortada pela voz hospitaleira do escritor, que surge de uma porta dissimulada por um reposteiro e um sofá, voz sorridente apesar da gravidade da expressão do rosto barbilongo, de apóstolo ruskiniano da beleza. A espôsa, solícitamente, adverte-nos de que na quadra vizinha há mais calor. Nada friorento, finjo acreditar no frio de Madrid e sento-me à beira do fogão, saboreando um dos melhores cafés da “côrte e vila” e ouvindo uma das vozes mais rigorosamente espanholas e audaciosas dêste país. Menciono o café, porque Madrid é capital de mau café.

Com D. Ramón del Valle Inclán não se conversa, no sentido de alternção espiritual ou de rítmica troca de impressões e idéias; dá-se-lhe o pretexto para o seu exuberante e imaginoso discorrer, intervém-se uma ou outra vez no rumo do divagar e escuta-se em silêncio, deliciosamente, como um despreocupado marujo que à pôpa do barquito goza o vento mareiro e se limita a ligeiros toques no leme.

Êste homem, inverossimilmente magro, em que todo o corpo se apouca para sobressalientar a cabeça, os olhos, a barba virgem, a voz, êste esteta D'Annunziano que eu cria cìnicamente para além do bem e do mal, parente próximo do velho Casanova e irmão siamês do Marquês de Bradomin, só me falou de força e de acção construtiva. Com surpresa fui encontrá-lo preocupado com os destinos políticos do mundo e absorto no

ingrato labor de profeto. E disse, fazendo-me saltar de espanto em espanto, tôda a sua crítica da Grande Guerra e tôda a sua filosofia dessa monstruosidade. Conhecedor dos vários cenários da matança, descreveu-me as sucessivas fases dessa vergonhosa coisa, na Alsácia, na Bélgica, na Itália, na Flandres, na Rússia, sem esquecer os fracassos dos Dardanelos. Comparou tecnicamente a artilharia francesa e a alemã; desenhou-me os perfis das figuras predominantes na direcção militar de ambos os lados; apontou as causas dêsse longo empate de mais de quatro anos sôbre as trincheiras lamacentas e ensangüentadas, e como êle terminou, quando cessou a resistência interior da Alemanha — tudo isto com grande conhecimento concreto, fundado na leitura dos comunicados, no estudo dos mapas e na observação directa dos locais.

Depois, com a mesma fluência, esboçou as possibilidades de um acôrdo econômico franco-alemão e vaticinou, como seguro historiador do futuro, à maneira de Antônio Vieira ou de Weils, tôdas as grandes conseqüências dêsse acôrdo para a política mediterrânea e para a Grã-Bretanha, cuja derrocada não desgostaria muito êste Spengler decadentista, só um pouco moderado pela sua francofilia. Mas, quando chega à descrição do desmantelamento da política do Vaticano e à fuga do pontífice, de vestes brancas e tiara pesadíssima, a sua voz tem acentos junqueirianos de cólera satírica e de impiedade odienta.

Fui ouvindo, ouvindo, encantado de tal poder de palavra e pasmado de tais audácias de imaginação dedutiva, e ia afoitando pequenas observações, que eram combustível novo para aquela frágua poderosa de paradoxos e presunções, tudo expresso num castelhano opulento de vida e beleza, como o de *Tirano Banderas*, mais que das *Sonatas*, delicadas e serenas.

Tudo que se não é e se não sabe ser, se deve admirar — e anda tudo que representa uma sobrevivência gloriosa do que o tempo vai levando inexoravelmente e afogando em mediocridade cinzenta e uniformizadora. Os homens da geração de Antero de Quental foram, no fim de contas, grandemente espanhóis — no que o espanholismo ou o peninsularismo comporta de hipérbole, de engrandecimento pessimista, de gôsto da fácil generalização e da ambiciosa síntese. Dessa tendência fui encontrar um avatar curiosíssimo, nestes anos de crítica e experiência, na pessoa de Valle Inclán, avatar tingido de modernismo e certa indiferença ética.

Certamente D. Ramón não será um cultor, nem sequer um admirador da escolástica; é provável até que aplauda as correntes acusações que se fazem ao seu excessivo apriorismo. Contudo o seu espírito solta-se tanto e tanto da realidade que



Valle Inclán visto por Fresno

mais de uma vez o vi trabalhar com juízos, silogisticamente, num delírio intelectualista.

É verdadeiramente do nosso tempo esta preocupação política dos intelectuais, êste filosofar sôbre a história, esta avidez de profetisar, êste orgulho com que o escritor se atribui o direito e a capacidade de dirigir, se não pela acção, ao menos pela adivinhação e orientação? Creio que sim. E será uma boa reacção preventiva contra a tendência tecnocrática que me parece uma automutilação da inteligência. Apenas se me afigura fora do tempo o método de improvisação, de paradoxo, de presunção dedutiva. Tal método cumpriu já sua carreira. Arrasta-se hoje pelas tertúlias provincianas. Começamos a preferir a verdade experiencial e provável ao brilho inventivo.

E de literatura? De tudo que a vida comporta de grande e belo, fora da restrita região em que se crê se decidam os seus destinos, muito pouco falámos, porque êste prosador insigne prefere fugir dos dionisiacos prados da arte para o recanto de Saturno, a espreitar o saco dos fados. Também nisso Valle Inclán me surpreendeu, porque não é da psicologia dos autores deixar no olvido a própria obra, os seus planos, os seus triunfos e até os seus ódios. Jamais falei tão pouco “de re litteraria” com um grande escritor.

O homem é em Valle Inclán tão vigorosamente característico ou tão pessoal como a obra. Se a sua imaginação ou a sua crítica veemente atinge o paradoxo cruel e o desmando, confundindo o desejo mau com a realidade, tais demasias devem ser explicáveis pelas amarguras e feridas de um orgulho castigamente espanhol. Por que seremos todos nós, que nos sabemos tôscamente imperfeitos, sempre tão exigentes da suma perfeição nos outros? Uns perdoam com piedade as fraquezas do animal humano, outros encolerizam-se e estadeiam novas fraquezas.

Mas Valle Inclán tem o direito triste de ser paradoxal e amargo, de ser quem é, porque enriqueceu o tesouro de língua e da literatura espanhola com novas obras clássicas. É um clássico do modernismo, um Quevedo y Villegas transplantado para o século XX, com toda a experiência da expressão literária e todo o material da vida decorrida desde os tempos difíceis de Olivares aos dias de hoje, de língua solta.

Tôdas as belezas do léxico, as opulências e variedades da sintaxe, a gravidade acadêmica, o provincianismo americano, o galeguismo do seu sangue, o valle-inclanismo do seu temperamento ou da sua constituição artística, tôda a vida vivida pelo idioma castelhano palpita na sua obra, atauxiada com fidalguias de fidalgo só rico de prosápia e palavras, como em

generosa represália do destino. Quem não tem o que de ordinário têm os grandes fidalgos, possui em compensação o que nenhuma fidalguia pode conceder: a glória de ser um grande mestre da língua e de constituir, com seus paradoxos e tudo, verdadeiro pergaminho da cultura artística de Espanha.

Como num Greco deformador, num Ribera sombriamente trágico, há na visão da vida, segundo Valle Inclán, em vez da delicada sensibilidade lírica da sua Galiza, um vento de tragédia burlesca, cruelmente caricatural, coisa parecida a um “capricho” goyesco, traduzido em palavras. As gerações hão-de comentar de modo vário até à contradição o seu conteúdo um pouco enigmático, mas indelévelmente impressionante, como tudo que é forte e brota de uma inspiração grandemente pessoal.

Valle Inclán foi aos arquivos da história literária desempoeira um subgênero, o “esperpento”, sátira mordaz e impudica, sem mais regra que a demasia desdenhosa contra tudo, lapidarmente expressa numa fraseologia por êle mesmo criada. Há certo parentesco entre o nosso Guerra Junqueiro, poeta do ódio, e Valle Inclán, prosador do desdém humano... A sua triste filosofia da vida literária está contida no “esperpento” *Luces de Bohémia*, certamente uma das coisas mais amargas que têm sido escritas em espanhol e das mordacidades mais dolorosas dos tempos modernos. Todo o novel escritor que resiste àquelle “exercício espiritual” está preparado para as surpresas do calvário das letras.

Na época de plástica serenidade das *Sonatas*, Valle Inclán recebeu influências benéficas de Eça de Queiroz, de quem traduziu alguma obra, por exemplo *O crime do Padre Amaro*. Aludo com discrição a êsse facto, mas êle, já distante do esteticismo das *Sonatas* e já célebre, desvia a conversa e atribui a tradução a sua espôsa, ali presente, que sorri e deixa passar o pequeno erro biográfico para a história literária...

VI

RAMÓN MENENDEZ PIDAL

Para muitos a Espanha é a Andaluzia, é ainda o país dos touros, das pandeiretas, das “peinetas”, das castanholas e dos “mantones”, tal como a popularizaram Bizet e Rimsky-Korsakov — povo tão amante de “corridas” que na capital, em plena Gran Vía, à hora buliçosa do meio-dia, improvisa touradas...

(1) E êstes formam o número maior.

Logo vêm os que a amam como pátria do *Quijote*. Êsses, só versados nas poucas obras primas da literatura universal, são os leitores predilecto, que uma e muitas vêzes voltam ao mesmo livro predilecto, para lhe extrair tôda a fecunda seiva de emoção e pensamento. Não serão dos mais fielmente informados, porque no riso e nas lágrimas dos espanhóis comuns não há a melancolia do *Quijote*, nem a sua discreta conformidade. Êsses conhecerão melhor a humanidade de todos os tempos e todos os lugares, mas não se haverão adiantado muito no conhecimento da Espanha actual.

A turba incaracterística dos leitores de romances, viciosos, como fumadores, “o povo da literatura”, como a designava há dias flagrantemente Andrenio, conhece a Espanha de Armando Palácio Valdés ama a arte austera, arrumadora da vida interior, se tem preocupações éticas e se desadora modernismos. É o caso de muitas hispanófilas inglêsas, que lêem *La Hermana San Sulpicio* e o *Capitão Ribot*, por aquêles recolhidos jardinzitos dos “squares” herméticos, como cenóbios meditativos.

Se êsse povo literário ama a novidade, o bulício, a dispersão geográfica, o sensacional vertiginoso, com expressos internacionais, transatlânticos com meia dúzia de presidentes das

(1) Alusão ao episódio da fuga de um touro, que teve de ser abatido no centro da capital, nesse ano de 1928.

repúblicas americanas, a caminho da posse ou do desterro, com a fácil filosofia social oratória de Zola das *Trois Villes* — conhece e ama a Espanha de Blasco Ibáñez, não o forte realista valenciano, sim o corajoso actualista de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Êstes hispanófilos são principalmente norte-americanos e franceses — até de França, onde a cultura literária é tão elevada, mas é também tão variada que deixa ainda adeptos às vulgaridades da moda de um fácil cosmopolitismo.

Há ainda os que não conseguem separar as suas tendências políticas do seu gosto literário e os que o não tentam sequer. E quem sabe se isso é possível? Não têm as opiniões políticas muito mais fundamento na sensibilidade e no gosto estético e na constituição moral dos indivíduos do que na serena reflexão crítica? Êstes serão os que vêem em D. Miguel de Unamuno o melhor expoente do espírito espanhol — Unamuno, ensaísta poderoso, condensador da filosofia do casticismo e adversário intransigente da ditadura de Primo de Rivera.

E os inimigos do academicismo, os que anseiam pela novidade na arte, os demolidores de uma estética milenária, vêem no jovem Ramón Gómez de la Serna o mais ousado porta-estandarte das aspirações de vanguarda. Essa é a mocidade leadora de todos os países, de Itália, de França, de Portugal, da América, porque juventude e irreverência estão em toda a parte e entendem-se bem por toda a parte, e ainda porque também por toda a parte se acusa a decadência da arte académica e se grita a delirante exasperação de fazer coisa nova. Pelos menes, em forma negativa o modernismo é bem universal.

Finalmente perguntar-se-á: quem representa a Espanha aos olhos daqueles que não desconhecem o pitoresco andaluz das touradas, nem o atrativo da alta mitologia literária, nem o encanto calmo das novelas de apologia das virtudes burguesas, nem a sedução do ensaísmo dialéctico, nem a oportunidade histórica do modernismo, mas que, após uma visão panorâmica, fixam as suas preferências na alta ciência restauradora dos prestígios da Espanha ante o mundo?

Dois homens destacou a atenção mundial de entre o património de bons nomes da cultura espanhola contemporânea: D. Santiago Ramón y Cajal, nas ciências da natureza, e D. Ramón Menéndez Pidal, nas ciências do espírito.

Menéndez Pidal é um dos meus mais antigos amigos de Espanha. Sem ser filólogo a êle cheguei muito cedo. Qual o caminho — não posso precisar. Seria pela irradiação do espírito de Menéndez y Pelayo, mestre seu e meu? Seria por mediação dos filólogos portugueses, um dos quais, o ilustre J.

Leite de Vasconcelos, é também um dos mais velhos amigos portugueses de Menéndez Pidal? Talvez por espontâneo impulso de curiosidade, após a leitura dêsse exemplar estudo sobre o *Cantar de Mio Cid* — de tão profunda e larga influência sobre a visão de todo o medievalismo espanhol e para sempre inseparável da carreira espiritual do sábio. Quer-me parecer que foi por intermédio da *Junta para Ampliación de Estudios*, cujo funcionamento vim estudar a Madrid, em 1913, e de que fui o primeiro arauto em Portugal (V. *Estudos de Literatura*, 1.^a série).

O verdadeiro especialista é menos aquêlê investigador que vai acumulando obra volumosa sobre um único distrito do saber, “ma vitrine”, de que avaramente se apropriou, do que o estudioso em profundidade que, sob o signo de um grande problema ou de uma grande figura, devassados em todos os sentidos, formou a sua personalidade e compôs para seu uso quotidiano um quadro de valores, uma filosofia de compreensão. Como viria a propósito lembrar algumas formosas páginas de Benedetto Croce — o pensador que partindo da história local napolitana se ergueu à maior originalidade e amplitude de especulação! Também deveria recordar certa página satírica de Anatole France sobre o especialismo. É de lá a frase mesquinha: “Ce n'est pas ma vitrine!”

Ninguém poderá compreender o carácter dominante da filosofia de Bergson sem relembrar os seus juvenis estudos de mecânica, dos quais procede a sua noção de tempo ou duração, nem logrará seguir o vôo do espírito de Croce e o seu historicismo de factos singulares, concretos e sólidamente apurados, quem esquecer as suas iniciais pesquisas historiográficas. Também ninguém achará a lógica travação da biografia mental de Menéndez Pidal sem remontar ao Cid. A êste velho poema, às personagens que em tórno do Campeador gravitam, ao Cid lendário e ao Cid histórico deve D. Ramón algumas das suas mais fortes e renovadoras páginas de crítico, de historiador da língua e da história social, exegeta de textos, tudo iluminado por êsse “quid” divino que é a inspiração.

Tôda a vida medieval da Espanha a tem reconstituído em tórno da cristalização poética cidiana, dos motivos épicos, dos romances da vagabundagem jogralesca, das façanhas reais do Campeador, da evolução dos juízos sobre essa figura fascinante, expressos pela historiografia e pela tradição.

Quem sabe tôdas estas coisas muito se surpreende da simplicidade do seu trato.. O Centro de Estudos Históricos, de Madrid, a que D. Ramón preside, é a Meca dos filólogos estrangeiros hispanizantes. A mim também não deixa de surpreen-

der tal simplicidade humaníssima, porque todos os filólogos, que frequentei, alguns dos quaes foram meus professôres em anos dolorosamente longos, tinham da filologia uma concepção quase imperialista. Ela era a ciência das ciências; nela se compreendiam todos os conhecimentos humanos e todos os nossos problemas. A minha escola era quase uma Faculdade de Filologia. Na Academia das Ciências de Lisboa, criou-se uma secção de ciências filológicas; e nas sessões da classe de letras quise só “de re philologica” se discorria. Problemas históricos, críticos, estéticos, tôda a ciência do homem, isso tudo era ham-léticamente desdenhado: “Words! Words! Words!”

Êstes filólogos eram furiosamente germanófilos. Os mais velhos procediam da geração de Antero de Quental, a cujo verbo crítico logo se associou a plêiade contemporânea dos germanizantes. A porta da aula poderiam inscrever, como Platão, a respeito da geometria, à porta da sua academia: “Não entre aqui quem não souber alemão!” Ao transpor o limiar da sala de aula, tínhamos de esconder os mestres franceses, que estavam mais ao alcance do nosso pobre francês dos romances.

Essa filologia, que apoquentou a minha mocidade, era, além disso tudo, muito rabugenta, impaciente e questionadora. Havia mesmo um “odium philologicum”, originado em discordâncias de etimologia e no desconhecimento dos tais mestres alemães, ódio que rebentou algumas vêzes em polémicas azêdas. Mesmo um espírito elevado, como F. Adolfo Coelho, não desconheceu a cólera crítica ou hipercrítica e as demasias de linguagem. Essas divergências entre os mestres chegavam a criar-nos, a nós, estudantes, situações bem difíceis.

Ora o convívio de D. Ramón Menéndez Pidal reabilitou no meu conceito o gênio ou o deus da filologia, que é afinal um deus amável e indulgente, pouco acessível à embriaguez dos incensos. Menéndez Pidal, que é um especialista no mais nobre sentido da designação, assim metodológico ou normativo como psicológico, não faz da sua especialização um esoterismo desumanizador e humilhante para os outros.

O seu lar, com ambiente simples, mas confortável e hospitaleiro, reflecte a serenidade e a arrumação do seu espírito, e revela a sábia colaboração de outro nobre coração, D. Maria Goyri Menéndez Pidal, em cuja naturalidade caseira ninguém descobriria a historiadora muito ilustre, que é, do antigo teatro espanhol.

Quando se fala com Menéndez Pidal, recebe-se um pouco do impulso ascensional do seu espírito; erguemo-nos a uma região superior, sentimo-nos mais perspicazes e mais confiados no nosso próprio trabalho. Como não há-de valer alguma

coisa êsse nosso trabalho, se D. Ramón indaga coisas a respeito dêle, toma apontamentos, sempre igualmente curioso, sem alvoroço e sem cortesia indiferente?

O seu ouvido, pouco sensível, leva-o a repetir perguntas; e a sua delicadeza atenua a insistência com o sorriso, mais animador que jamais sorriu o gênio da filologia em todos os tempos... Da sua bôca só vêm palavras de aprêço e estímulo, sem cálculo, espontâneas emanações do coração. Uma sua pergunta a respeito de certo professor português descobre a sua concepção dos deveres dos mestres:

— Como trata êle os discípulos? Encaminha-os, ajuda-os?

A essa pergunta só respondo mentalmente — Arreda-os com o pé...

O poder de atracção dêste grande espírito deve ser a explicação da sua larga influênciã sôbre a vida cultural da Espanha e da América Espanhola. Ainda que fora de todo o convívio mundano, êste sábio vai realizando, dia a dia, ao lado da sua obra de ciência, uma grande obra de acção social da intelligência. É proselitismo, que lhe vem de outro nobilismo espírito, o mestre de simpatia e fé das modernas gerações espanholas, D. Francisco Giner de los Ríos.

A D. Ramón se deve o êxito do Centro de Estudos Históricos, a secção humanística da Junta para Ampliación de Estudios, e a constituição de uma escola espanhola de filologia, que em vez de importar, como antes, já exporta ciência e ensino.

Certeira foi, pois, a visão de um editor moderno, quando incumbiu D. Ramón de reunir sob a sua direcção todos os especialistas espanhóis e portuguezes necessários para compor uma história da língua, da história e da literatura da Hispânia, que incorpore todos os avanços da erudição contemporânea.

Era preciso alguém que ao ascendente científico aliasse o tacto directivo para defender a superior unidade e as proçções de uma tal obra.

Espanha deve novos serviços ao seu herói nacional, o Campeador, à distância de nove séculos: deve-lhe a formação de uma grande personalidade e a reconquista de novos prestígios intellectuais ante o mundo.

VII

PEDRO SAINZ Y RODRÍGUEZ

A originalidade principal de Pedro Sáinz consiste em ter desistido de ser original, numa idade sua e numa época histórica, em que o tédio das formas de arte e de pensamento do século XIX justifica ante muitos espíritos a rebeldia e despertada pruridos de novidade às vêzes bem mal entendida.

Incorporando-se à corrente reconstrutiva e tradicionalista de Menéndez y Pelayo e olhando com tolerância e simpatia a neofilia europeizadora de D. Francisco Giner, pouco a pouco Pedro Sáinz veio a criar a sua originalidade própria, que é harmonizar e continuar, que é essa tendência ecléctica e a constante preocupação política ou pragmática, de que palpita o seu pensamento histórico e crítico. Êle bem sabe quanto de renovação há na filosofia social de Menéndez y Pelayo, que só queria, sôbre a base do forte carácter espanhol e da rica tradição cultural espanhola, longo tempo abandonada, devassar e conquistar horizontes novos; êle bem reconhece como a ansiosa aspiração cosmopolita de D. Francisco Giner só pode frutificar, quando disciplinada no leito, no "thalweg" escavado pela história para a alma de Espanha. Mas não ignora também, assíduo leitor da história, como os eclécticos são, nas nossas latitudes ardentes de extremismo, sempre sacrificados à imoderação.

Chamei-o de leitor da história; melhor diria observador, porque êle põe no exame do panorama histórico uma interessada curiosidade experimental de cidadão, como aplica à contemplação dos sucessos de hoje a serenidade erudita do historiador. Justificar-se-á, como fêz na conferência de ontem na União Ibero-Americana, por considerar a história como a política do passado e a política como a história do futuro — justificação não muito complicada. Bem está êsse seu pragmatismo mental, enquanto lhe não chegar a tentação de passar de observador e historiador a obreiro activo dessa história do futuro, iludido.

com êsses jogos de palavras. As idéias são o domínio do intellectual; e a política o campo do político. Os intellectuais, enquanto conservarem os seus hábitos mentais, o seu criticismo, o seu culto das idéias, a sua hipersensibilidade, enquanto forem mais inteligentes do que a medida precisa para a política, terão de confessar que a política não é o seu reino.

Mas êle vive num país, cujo regímen político não está fundado sôbre a opinião, num país onde a actividade política, fora da sua mais alta região se limita ao exercício obediente de funções públicas. Não há lugar para políticos, há-o, e bem grande, para funcionários. Isto poderá inibir Pedro Sáinz de transpor a débil paliçada que o separa dêsse reino perigoso.

Esta apreensão sôbre o desenvolvimento futuro da actividade de Pedro Sáinz, tão bem dotado para a crítica histórica e literária, e tão bem apetrechado de erudição bibliográfica, só provém do aprêço da obra já realizada e das nossas afinidades de camaradagem.

Não posso esquecer que a mim dedicou Pedro Sáinz o seu primeiro estudo sôbre a história da crítica literária, um epistolário inédito de Bartolomé José Gallardo — quando era ainda um estudantinho, aliás um estudantão, já esférico e túmido de ádipo e ciência, como hoje...

Tem-se apresentado Pedro Sáinz como discípulo de Bonilla e, portanto, como neto espiritual de Menéndez y Pelayo, êle mesmo se honra com essa genealogia que lhe tecem. Decerto foi a valorização do patrimônio cultural espanhol, empreendida por Menéndez y Pelayo, e foi o humanismo activo e multimodo de Bonilla y San Martín que criaram o ambiente moral em que se formou a sua intelligência. Mas foi também — e isso é que ainda não ouvi dizer — a próxima e profunda influência de Brunetièrre que deu a forma, a estrutura e o tipo de desenvolvimento a essa intelligência crítica. Aqui sentimos ambos certo parentesco.

Brunetièrre foi o campeão denodado dos valores constituídos pelo século XVII contra os séculos carolíngios e feudais, ou do classicismo contra o medievalismo. A filologia, pondo em alta cotação os textos arcaicos que ensinou a ler e interpretar, exaggerou na estimação dêles, ainda um pouco sob o influxo daquele nacionalismo iniciado pelo gôsto romântico. Brunetièrre tornou a pôr as coisas no seu pé. Nada filólogo, mas grande crítico, salientou o universalismo dêsse século e a sua insuperável expressão estética. Homem disciplinado, com uma estrutura mental que anunciava o fututro paladino do pensamento católico, Brunetièrre diligenciou disciplinar também a crítica,

fundando-a sobre bases objectivas e applicando-lhe o evolucionismo, então muito na moda, como na moda estava ir ao mundo biológico buscar metáforas.

Em cumprimento da sua filosofia da história literaria, descreveu a evolução da crítica, como introdução teórica, bosquejou a evolução da poesia lírica e estudou aspectos vários do grande século. Completado o quadro evolutivo dos principais gêneros literários, uma conclusão de filosofia estética havia de coroar a obra.

Essa obra não se concluiu. Não ficou, porém, menos bela assim incompleta, nem menos sugerente com aquêlê encantamento das coisas superiores à brevidade da vida e do espírito executivo dos homens.

Pois bem, Pedro Sáinz reúne em si essas três profundas e salutareas influências: o tradicionalismo aproveitado e despertador de Menéndez y Pelayo; o humanismo pragmático de Bonilla y San Martín; e a disciplina da crítica objectiva de Brunetière. Nada mais? Deve-se ainda apontar a aspiração renovadora ou criadora de D. Francisco Giner, que êle modera e concilia com a do autor de *Orígenes de la novela*. Êle reconhece a presença constante, no panorama do espírito espanhol, dessas correntes contrárias: a tendência tradicionalista e a tendência cosmopolita, umas vêzes em pacífica filosofia, outras em exaltação política. O que nunca succedeu foi que o tradicionalismo tivesse um intérprete da fôrça de um Menéndez y Pelayo e que o cosmopolitismo tivesse um apóstolo tão atractivo como D. Francisco Giner.

Formado neste ambiente, Pedro Sáinz, logo aos vinte anos, começou por dar ordem às suas idéias. Passou em revista as polémicas, internas e externas, sobre o valor da cultura espanhola e foi, assim, historiador da filosofia do decadentismo espanhol.

Devo dizer, aqui à puridade, que aos estrangeiros choça fortemente verificar em todos os tempos e em todos os sectores discutir êsse cansado tema: a decadência espanhola. É um tema literário peninsular, que tem produzido jogos dialécticos de agudeza e algumas obras de valor. Mas onde está a decadência espanhola? Em todos os tempos — responderá alguém que a considera constitucional, desde Covadonga...

A seguir àquela ordenação introdutória das suas idéias, Pedro Sáinz delineou uma visão de conjunto da história da literatura espanhola, sob a forma de traçado da evolução dos seus principais gêneros: a crítica, a poesia, o teatro, a novela e a mística. E é dêsse edificio uma sólida pedra angular a sua *Introducción á la historia de la literatura mística española*, obra

premiada; e ao ambicioso projecto se incorporam também os estudos sôbre a história da crítica, principalmente a sólida monografia sôbre *Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*. Homem amigo dos livros velhos, da sólida erudição de base bibliográfica, principiou por um prestigioso bibliografo e bibliófilo, pobre e incompreendido pelos contemporâneos.

Pedro Sáinz há muito que não trabalha nesse edificio alté-roso, porque se vem aproximando cada vez mais dos tempos de hoje, com seus interêsses e problemas candentes, mostrando preferir a história do futuro à política do passado. Será a ponte o seu anunciado estudo sôbre a evolução política da Espanha contemporânea? Crerá êle que os intellectuais possam levar à política elevado e eficiente sentido histórico? Há quem creia no contrário: que é mais difícil que o espírito histórico acerte na interpretação dos tempos presentes do que o bom espírito político no juízo dos tempos passados.

Mas afinal que me disse Pedro Sáinz na nossa palestra do Círculo de Belas Artes, à beira de um detestável café, de carvão e fel? Muita coisa curiosa, mas nada que viesse reforçar a nossa velha amizade e a minha grande expectativa sôbre êle e o seu papel no mundo da cultura espanhola.

VIII

JACINTO BENAVENTE

Mal pude examinar os livros bem encadernados, que foram as paredes da saleta de D. Jacinto Benavente, porque o escritor é pontual. Pontual no conceito clássico da palavra: chega à hora combinada. Todos os meus amigos de Madrid são pontuais, mas é necessário conhecer-lhes a equação pessoal. Trago na carteira um apontamento para boa norma das minhas relações sociais: há-os que chegam cinquenta minutos depois, há-os de meia hora, de quarto; tenho um cubano distinto com três minutos; e há-os, como Benavente, que não põem intervalo entre a passagem do astro orientador e a sua observação, como astrónomos ideais, e chegam à hora.

Efectivamente apenas pude notar que muitos dos livros eram ingleses, e destes ainda muitos de Shakespeare em várias edições e sobre Shakespeare, sem falta de mestres alemães. Ouvi uns passos apressados. E logo entrou um senhor baixo, em zigzague curto, mas bem calculado, porque a resultante de todos os angulos era perfeitamente rectilínea.

Sentou-se cêrca da janela, fêz-me sinal, para me aproximar, deixando o recanto modesto em que me abrigara, e de cotovelos nos braços da cadeira de couro, preparou-se para me ouvir, como um médico especialista escuta o seu milésimo cliente, de quem não aguarda novidade, nem interêsse.

Mas eu nada tinha de que me queixasse, a não ser para juntar a minha voz a uma grande queixa colectiva ou de classe contra a estranha condição do escritor, que é obrigado a ser original ou pitoresco ou excêntrico, em todo caso a pousar. O escritor, como todos os artistas criadores, será verdadeiramente superior, transcenderá mesmo a comum condição humana, como tocado da graça dos deuses, no momento da inspiração, quando

paira acima dos interêsses e preocupações diárias, inebriado num grande sonho. Mas é um homem comum, que vive comumente e não raro é envenenado pela paixão da própria obra, por uma autolatria ciumenta e azêda. Ai dos que não sobrepõem outro sonho impessoal ao culto da obra própria! A vida intelectual envolve um desequilíbrio na personalidade e produz empobrecimentos vários em amarga compensação da riqueza maior. É necessária uma grande elevação moral e uma imperativa fôrça de vontade para impedir o vegetar de vários parasitas do talento e do gênio criador.

Shakespeare foi uma das primeiras occupações de Benavente — recordava-mo a vasta bibliografia shakespeareana que tinha ante os olhos. Faça-lho notar, à procura de um motivo da palestra:

— Ah sim! Traduzi-o um pouco. Mas logo desisti; não compensava.

Depois lançando um olhar circulatório às estantes, tôdas cheias de lombadas inglêsas e alemãs, preocupou-se com a minha presunção do seu estrangeirismo:

— Também tive muitos livros espanhóis, D. Juan Valera, Pereda, Galdós, mas por mais acessíveis foram pouco a pouco levados pelos leitores da família.

Calámo-nos. Fracassava a minha primeira tentativa. Na parede fronteira vi sinais luminosos. Eram letras. Decifrei-as: “As palavras importam pouco. Ouvide os seus pensamentos!”

— Êste senhor português quem será? Não saberá êle o valor do tempo? Quererá fazer dêste modo original a crítica da minha obra, trinta e cinco anos de observação, meditação e idealização artística.

— De modo que devemos *Señora ama, La malquerida, Los intereses creados* e outras obras primas à feliz circunstância de a tradução de Shakespeare não ser compensadora.

Mas Benavente continuava, sob o seu sorriso de cortesia, a fazer um grande esforço de memória, que eu ia acompanhando, porque, entretanto, se desvaneceram as letras advertidoras; e uma boa lâmpada, disfarçada em preciosa lanterna espanhola de ferro forjado, nos expunha à mútua observação. Por fim, conseguiu decifrar quem era o seu visitante. Recordou-se num repente, exclamando com mais segurança e um princípio de simpatia:

— Eu conheço o sr. Figueiredo. Agora mesmo tenho sôbre a minha mesa um livro seu...

Sorri penhorado. Mas Benavente, lembrando-se talvez daquele caso de Wells, que de visita às escolas russas, por tôda a parte ouvia os títulos das suas obras, mais familiares que a cartilha do marxismo, levantou-se e com o seu andar característico, em ziguezague, foi a um gabinete próximo e voltou com o meu livrito na mão.

Rompeu-se o gêlo. Desde então, com aquêlo passaporte, senti-me mais proximo do grande artista. E pudemos disser-tar mais cordialmente.

Por felicidade, a minha primeira observação provoca um acôrdo. Dizendo-lhe a minha impressão sôbre a mestria do seu diálogo, nas formas serenas da “charla” social, com o ritmo pausado do carâcter castelhano e com sua essência profunda de humanidade, que asseguram ao escritor um permanente êxito de leitura, citei-lhe uma certa antologia, *Mis mejores escenas*, que exemplifica isso tudo. Uma dessas cenas, não sei de que peça — escrevo a grande distância da minha livraria e dos meus papéis — reconstitui o perigosíssimo diálogo sôbre a suspeita da autoria de um crime. Não é possível exprimir com mais verdade e mais sóbria flagrância essa difícil acareação entre quem o crime feriu profundamente e quem a suspeita fere até ao âmago, mas que procura no seu fundo cristão prudência e respeito para a dôr alheia, mãe da sua própria dôr. Benavente lembra-se muito bem dêsse breve florilégio e comenta:

— Foi o que de melhor se fêz sôbre a minha obra, porque o autor é quem a conhece com mais intimidade.

Êste seu preferido crítico era o hispanófilo irlandês Walter Starkie. Congratulo-me por êste raro acôrdo entre um artista e um crítico, evoco alguns outros, mas não deixo de apontar também alguns casos de intransigente discordância.

E enquanto Benavente me mostra vários estudos sôbre o seu opulento teatro, salientando êsse de Mr. Starkie, penso, quase projecto:

— E se eu publicasse as minhas *Memórias de um crítico*? Que livro sensacional, sobretudo se o documentasse com o epistolário precioso — para ordenar o qual encomendará pouco antes da minha expatriação um elegante armário! Mas não seria capaz de fazer obra quase escandalosa, como as *Memórias* da actividade crítica de Benedetto Croce, publicadas na sua famosa revista. Que desagradável história a das suas relações com Gabriel d’Annunzio! Agravar as dissensões no mundo li-

terário é desservir a causa da inteligência. E o mau pensamento evolou-se.

Outra vez me importavam menos as palavras que as meditações, que um ao outro nos atribuíamos. Este modernismo leva-me ao supra-realismo, palavra nova para designar coisa velhíssima, que nalguns espíritos de vanguarda é um tema obsessivo. Falo desses modernismos irreverentes e efêmeros, que poucas vezes têm criado valores da altura de um Valle Inclán e Gómez la Serna, mas que são sempre sintomas que é preciso considerar.

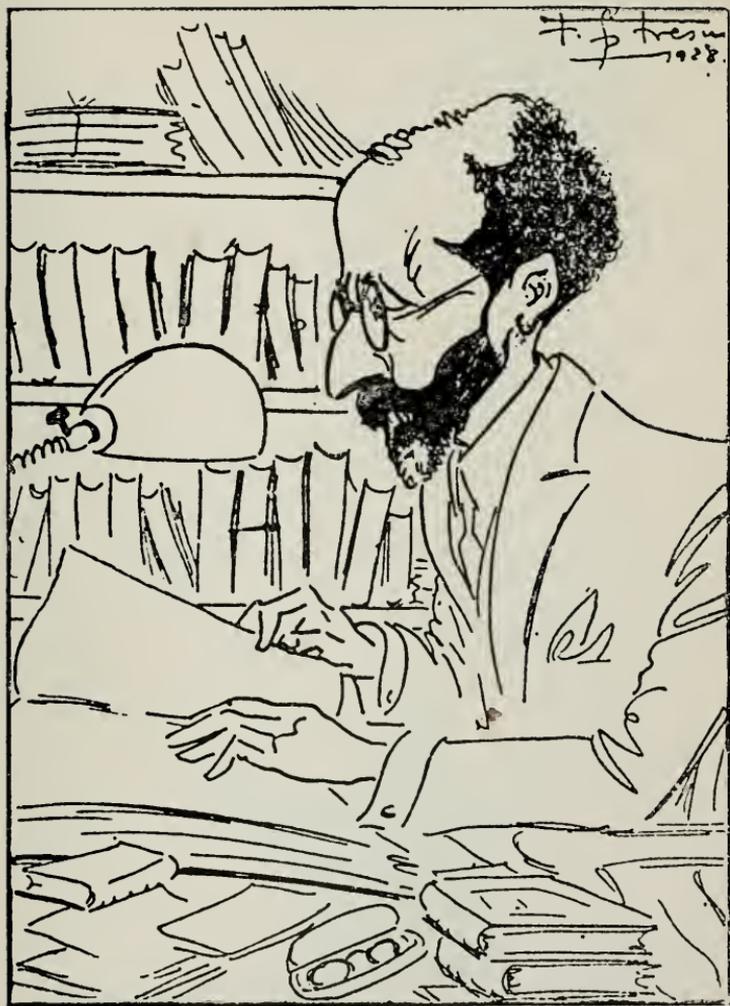
D. Jacinto Benavente, que nunca foi um clássico, não acredita nesses volúveis modernismos da gente moça, que busca orientação e cada vez se desorienta mais. Vê em tudo aquilo barulho, palavras chamativas e esterilidade ou impotência.

Não me atrevo a salientar a flagrante contradição que há entre a atitude artística de Benavente comediógrafo e a de Benavente crítico.

— Qual contradição? — reclamará o leitor.

A seguinte: Benavente é dos autores dramáticos da Espanha contemporânea o de mais flexibilidade espiritual e mais tolerância quanto a processos estéticos, pelo que a sua obra encerra matizes diferentíssimos, tôda uma dinâmica diversificação expressiva: teatro fantástico e simbólico; teatro de realismo estremo; teatro de audaciosa combinação das mais opostas concepções estéticas. A crítica, examinando o conjunto da sua obra, tem de reconhecer que este céptico do modernismo foi o autor que mais o advinhou ou mais o aceitou. Em que medida isto é espontânea adivinhação artística e é dócil transigência — não estou habilitado a opinar. Esse modernismo de Benavente, que é paulatino, elegante, insinuado prudentemente, sem manifestos nem programas, tem exercido uma verdadeira acção docente junto de um público rendido e é boa razão do prolongamento do seu triunfo. Houve um momento em que supus que o filosofismo, tanto do gôsto de Benavente, ia degenerar em romantismo declamatório; foi no *Collar de Estrellas*. Vejo pela *Noche iluminada* e pelo *Demonio fué antes ángel* que o modernismo intrínseco e extrínseco ganha nêlo terreno, dia a dia. Ninguém diga: desta água não beberei!

Um elemento importante para o meu juízo era saber a que público se dirigia a peça *La noche iluminada*, se às crianças, se aos adultos. Perguntei-o com tôda a delicadeza possível, mas Benavente não me respondeu precisamente, talvez por não descortinar o meu objectivo. Tenho há tempos o propósito sugere-



Don Ramón Menéndez Pidal, visto por Fresno



Don Pedro Sáinz Rodríguez, visto por Fresno



Don Jacinto Benavente visto por Fresno

rido pela abundante literatura infantil moderna de Portugal, de estudar as condições próprias dessa literatura, sobretudo na sua forma fantástica. Parece-me que essa literatura fantástica, se é destinada a um público infantil, deve dirigir-se ao que há de adulto no espírito das crianças. Mas, se ela se destinar a um público de adultos, deveria dirigir-se ao que nêle subsiste de infantil. Seria então literatura fracassada. Em resumo: ao espírito pròpriamente infantil, mesmo o das crianças, é que jamais se deve endereçar a literatura fantástica...

E separámo-nos, trazendo eu intacta a minha admiração pelo escritor, mas sem apreciável colheita de notícias críticas...

I X

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

A entrada da Calle de Velázquez, há um palacete de expressão austera, um pouco hermético, como que indiferente ao torvelinho dos gostos mudáveis, na sua serena arquitectura nada modernista. O ascensor conduz-nos ao último andar, mas com surpresa vemos que há ainda dois lanços de escada estreita; depois um corredor mais estreito e ao fundo uma pequena porta, em ogiva, como de velho campanário. Será o acesso a algum ninho de cegonhas, daquelas melancólicas, meditativas cegonhas que tanto amava o Conde de Monsaraz?

Abre-se a porta e na parede fronteira um quadro anatômico contrasta singularmente com o sorriso sanguíneo que me acolhe, num rosto túmido de saúde. É um contraste bem espanhol, bem do carácter dêste povo, em que a alegria mais folgazã tem como inseparável companheira a idéia da morte — tão familiar, tão constante que a sua chegada não surpreende ninguém. Ali não se refugia um cenobita, folga e ri um coração jovial.

Subo mais alguns degraus em caracol e encontro-me num pequeno compartimento multicolor nas paredes, no tecto estrelado, nos livros e nos mil objectos, que o pejam, numa variedade de bricabraque ou de instrumental de feitiçaria. Será o laboratório de Fausto? Não; é o torrão de Ramón Gómez de la Serna ou de Ramón — *tout court*.

Ali, isolado, forte, sereno, trabalha o escritor sem descanso, num perene abuso de dois grandes dons: a saúde e a facilidade.

No olhar, com que domina e acarinha a sua boeta, quase tão pequena como o pouso de S. Simeão, há reconhecimento pela felicidade, que em plena urbe lhe concede o seu querido torreão. Há coerência neste sentir, porque a piedade pelos torreões abandonados é uma caritativa atitude antiga dêste homem

de alma exuberante, que reparte e empresta alma a quanto o rodeia. Numa das suas novelas há esta lamentação:

“Se destacaban los torreones inútiles en los que no hay nunca un vigía, hechos en balde para que no suba nunca nadie, torreones orgullosos a los que sólo ascendió el dueño de la casa el día de la inauguración. Qué pena los torreones inútiles!”

E, não podendo prover à salvação de todos, fêz ao menos a ventura de um — aquêlé, a que foi abrigar a sua sêde de isolamento, porque êle parece amar tanto o isolamento como o convívio ruidoso. Isolamento relativo ou um pouco simulado. Uma formosa boneca de cêra, ao seu lado, representa o público feminino da sua obra, é como ideal modelo de leitora, sempre conforme, sempre fiel na sua admiração plácida, tão idealmente perfeita como aquela outra boneca de cêra, em que um tresloucado personificava a mulher bem amada, indiferente a todos os interesses do mundo, que se não contivessem na órbita do seu Romeu. Fantasia de um autor “boulevardier” de Paris. Há, porém, uma diferença: o protagonista da novela parisiense obedecia a um impulso maniático de misógino, que preferia a passividade da cêra à carne com suas revoltas de vida; Ramón faz humorismo, respira graça e saúde, e equilíbrio no meio da sua excentricidade histriônica.

Para animar a nossa conversa, Ramón traz um bom Jerez, que êle mesmo serve de uma garrafa que oculta uma caixita de música. E nós, com as nossas categorias lógicas em confusão, sentimos acordar a solidariedade ou interpenetração dos sentidos e temos a sensação de estar bebendo música perfumada. Em seguida, para fazer brilhar mais vivamente a policromia do seu torreão, variegado como o disco de Newton, refulgente como um poliedro de espelhos, Ramón empunha uma alta vara, faz-lhe luz na mecha da ponta e atravessa a saleta, gravemente, de vara em riste, como um “vaga-lume” da municipalidade, a acender um lampião de gás, alto, igual a êsses da iluminação pública. Num dos vidros, em vez do número do candieiro, lemos o nome do eremita risonho: RAMÓN.

Num instante, em que saboreio o jovializante Jerez, ergo os olhos ao tecto e demoro-os com atenção. Lembra o céu da concepção ingenua da *Lenda dourada*, quando a humanidade era mais infantil, mas tinha mais saúde, mais confiança, que lhe vinha dessa intimidade com o além maravilhoso e suas benignidades. Ao centro, por entre os planêtas, estrêlas e cometas, um grande símbolo de ouro, o Espírito Santo.

Tomam rumo as minhas impressões, organizam-se em interpretação desta estranha figura literária. O que René Doumic afirmou de Zoła, pontífice do naturalismo, que era um poe-

ta épico transviado, dá-me a fórmula: Ramón é um espiritualista transviado. Êle reage contra os chãos métodos do realismo, mas não se confina na irreverência, na excentricidade, passa além, sugere uma forma nova. O realismo está esgotado, como estilo e processo de arte, êsse abuso da descrição pictórica, essa ridícula proibidade quanto a mobiliário e indumentária, que foi um legado do romance histórico, essa sectária identificação com a fisiologia mal sabida. Mas com tudo isto, é uma atitude permanente do artista. O conceito de realidade é que varia, na sua extensão e na sua profundidade. O realismo das epopéias homéricas, do *Romancero*, dos *Lusiadas*, do *Quijote* é a base da sua perduração no gôsto público. Não é Camões, como pintor da natureza marítima, um dos grandes realistas de todos os tempos, apesar de todo o seu maravilhoso? Não é a novela picaresca de Espanha uma forma de arte pitorescamente realista, apesar das inverossimilhanças das suas aventuras? Há uma atitude de prudência da imaginação ante a vida, na arte realista. E essa prudência encontramos-la no grande esforço do modernismo de Ramón, porque não faz tábua rasa da estética anterior, fanáticamente, excede-a nos seus processos, respeitando-a como atitude espiritual.

Realismo altamente entendido pode ser sinônimo de proibidade artística. Ramón com uma sensibilidade àvidamente receptiva, e uma imaginação mundificada de lugares-comuns, sente que há para além das aparências mais do que criam os chãos naturalistas do século XIX, e aplica-se a rebuscar a alma das coisas, como a sondar pequenos sectores do incognoscível. Verdadeiramente o que êle faz é discriminar ou exumar o bocadinho da alma nossa que se aderiu às coisas. *El Doctor inverosímil* e *La Quinta de Palmira* exemplificam bem êsse esforço ou êsse espontâneo geito para surpreender o domínio ignorado, imperceptível, mas poderoso da alma das coisas, que tirânicamente se insinua e nos dirige a seu talante. A clínica do Dr. Vivar mais não era do que a procura das garras das coisas na alma dos doentes, o seu ponto de aplicação, a sua fôrça e a sua natureza. E na *Quinta de Palmira* é tôda a paisagem, o mar ao longe, os pinherais circunjacentes, o velho palácio, os retratos de família, os móveis, tôdas as testemunhas caladas dos dramas das gerações...

Desde o classicismo renascentista, a evolução literária é em grande parte um alargamento do quadro dos motivos de arte e, portanto, do nosso conceito do belo. Aquêles que hoje se surpreendem de ver as portas da literatura francamente abertas a motivos recusados pela estética clássica, devem lembrar-se de que a própria criança só muito modernamente en-

tro na arte literária. O pequeno Joas, de Racine, foi uma audaz inovação no teatro do século XVII, que não teria mais precedente que o pequeno Ascânio, filho de Enéias. A fealdade, entremostrada por Shakespeare, entrou com o romantismo, e a teratologia psíquica entrou com o naturalismo e suas derivações extremas.

Cada vez a nossa sensibilidade estética mais se abre à vida, liberta do convencionalismo cortesão do século XVII, cada vez mais obedece às advertências reveladoras da arte. São rajadas de vida que invadem a imaginação literária e com ela muita poeira inútil, muita pornografia mascarada de liberdade de observação. Mas, quando essa poeirada assentar e se formular uma nova estética, baseada sobre os valores novamente criados, ela separará o trigo do joio, como a velha estética aristotélica e horaciana, baseada nos antigos valores, deu fórmula de defesa e persistência do classicismo.

Há também um falso modernismo. Ramón sacrificou-lhe talvez nos seus tempos juvenis, mas achou por seu próprio esforço a vereda nova e por ela se meteu afoitamente, talvez com demasiada pressa, por confiar na sua prodigiosa facilidade.

Um dos mais característicos processos deste escritor audaz é o antropomorfismo das suas imagens. Toda a natureza ambiente, a paisagem da montanha e do mar, os interiores domésticos, o cair da tarde, tudo êle traduz em metáforas humanas, em aproximações da alma e do corpo do homem, do seu "habitat" e dos seus costumes. E esta maneira será menos lírica do que a inversa, mas é psicologicamente mais exacta, portanto mais realista.

Não deixa de sondar algumas vêzes o mundo do inconsciente, como Marcel Proust, mas não tem a sua indiferença moral. Não deixa de seduzir-se pela fantasia científica de Wells, mas não lhe pende o espírito para a ironia inglêsa de transcendente sentido; e não deixa também de transigir com o sensacional macabro e guignolesco, mas com um tom de facécia bem humorada.

Este homem, a um tempo sincero e excêntrico, bom observador e muito imaginoso, poderá cansar-se um dia da sua actual maneira literária e não terá diante de si senão o espiritualismo na sua forma pura, a que a fantasia dêle poderá impor vãos novos.

JOSÉ MARÍA DE ACOSTA

Como a guerra destruiu tanta coisa, devemos antes de afirmar alguns dos velhos princípios em que nos educámos, investigar da sua solidez actual. A economia política foi abalada, ao ponto de vermos países numerosos viverem sem dinheiro e outros em crise de fartura, a imitar os expedientes dos primeiros. Também as matemáticas elementares teriam sido abaladas? Fui ensinado no princípio de que uma grandeza se media por comparação com outra da mesma espécie, tomada para padrão. Será ainda assim? Ou também êsse elementar princípio foi demolido pela mentalidade do "*post-bellum*", em que muita gente pôs grandes esperanças e em que já podem alguns temer encontrar muita confusão e muita impotência?

Supondo que assim seja, preciso de uma medida literária para dar aos leitores uma idéia numérica da altura de José María Acosta, homem enorme, que deambula a sua bondade serena, a sua melancolia de viúvo precoce, a sua observação metódica e silenciosa numa zona superior da atmosfera de Madrid, por sobre um panorama de cabeças. A unidade poderia ser Pedro Sáinz; e feita a medição poder-se-ia dizer que fisicamente, Acosta mede dois Pedro Sáinz ou mais geomêtricamente: que é um cilindro bem maciço, cuja geratriz é igual à soma de dois diâmetros de Pedro Sáinz.

As vêzes a gravidade desta mole enorme vibra num sorriso de simpatia, que ilumina o seu negrume hermético de homem de luto. É a porta de uma alma que se abre; e eu entro afoitamente, com uma coragem bem própria de um português descendente daqueles que dialogaram com o Adamastor e o levaram a contar os seus amôres.

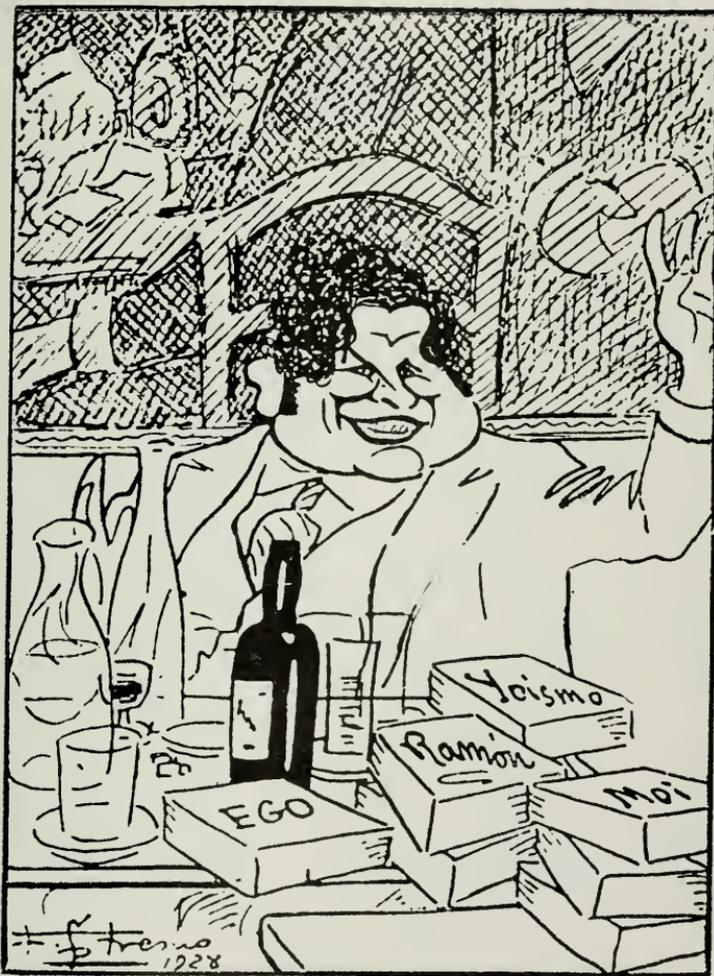
Para evitar o ribombar da voz, lá do alto, como um trovão, peço-lhe que se sente. É um expediente eficaz para destruir a solenidade de algumas das grandezas do mundo. Napoleão,

uma vez que recebia um embaixador com enérgicas reclamações, mandou-o sentar; e as reclamações perderam o seu vigor. Nas tragédias antigas, de máscara e coturno, ninguém se sentava.

Acosta senta-se, com o que se humaniza e aproxima. E palestramos fraternalmente sôbre muitas coisas que a ambos por igual cativam: a literatura, os amigos comuns, Portugal, irrequieto e enfeitado, preocupações pessoais que vamos iludindo na doce escravidão da pena. Acosta é um fiel amigo de Portugal e do Brasil, e, por certo, um dos escritores mais informados das duas literaturas de língua portugueza, que lhe expedem livros aos caixotes, que êle sempre lê e sempre anota nessas revistas por onde dissipa a sua actividade.

O escritor, que já passou a quarentena, não teve aquela febre de produção, que é peculiar da juventude, nem já a experimentar, porque a idade madura chegou sem êsse intermédio sarampo. Mesmo, quando anda absorvido em obra nova, não deixa perceber essa concentração espiritual, nem qualquer alvoroço, antes prossegue pontualmente nos seus hábitos de uma regularidade militar — de bom militar que é. Também não tem as impaciências do amor próprio, não conta aos amigos os seus triunfos. E contudo sei que José Maria de Acosta é dos modernos romancistas espanhóis um dos mais lidos no seu país, em Portugal e no Brasil; as traduções começam a consagrar o seu esforço perseverante e probo. Maria Bartolini acaba de lançar ao mesmo tempo uma tradução italiana de *Las eternas mironas*, com um prefácio do Prof. Elio Lusignoli, e outra do *Altar mayor*, de Concha Espina. E Mme. Berthe Bridé, tradutora de Armando Palácio Valdés, traduziu para o francês a mesma novela, uma das mais representativas da arte de Acosta.

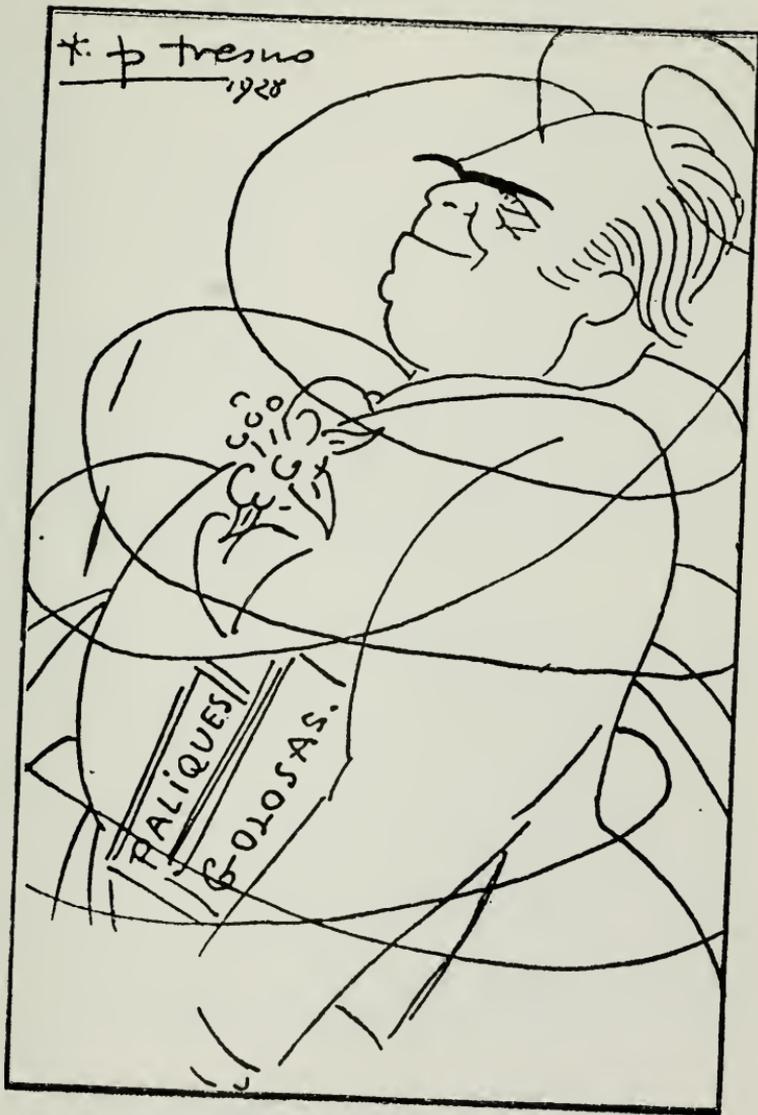
Êste homem concentrado tem o carácter dos gordos, não se alarma com as novidades, mas tem a receptividade de um calmo espírito crítico. Êle é um legitimo continuador da antiga escola realista espanhola, mas, lógicamente, modernizou-a em relação com os tempos e os novos conceitos da vida. Compraz-se na pontual observação da existência quotidiana, faz mesmo sua escrupulosa reportagem, mas não se imobiliza nos cânones do realismo oitocentista. *Eternas mironas*, melancólico arrazoado em prol das feias e das solteironas esquecidas, que vêem desperdiçadas grandes belezas da sua alma, é talvez a sua obra mais ousada quanto ao conteúdo ou ao material emotivo, e também mais conciliadora quanto à maneira artística ou técnica romanesca, porque muito contém de modernismo supra-realista. É uma das obras mais nobres de Acosta e talvez a de mais humano interêsse. E para o leitor português ela



Don Ramón Gómez de la Serna, visto por Fresno



José María de Acosta visto por Fresno.



EUGENIO D'ORS, visto por Fresno

é especialmente atractiva, porque traz razões novas ao longo e pitoresco processo de reabilitação das feias, que se debateu na moderna literatura portuguesa, moderna, porque vem desde aquella Joaninha do Vale de Santarém, que “não era bela”...

De resto a nobreza austera é a característica dominante dêste escritor, que, se é compreensivo para com o evoluir da estética literária, não o é para com as elasticidades dos conceitos morais, pois advoga sempre pelas formas puras e imutáveis do dever e da virtude, da bondade piedosa, de tudo que forma o tesouro do coração humano, amealhado em séculos de civilização. Mas não é prêgador moralista. Há até num dos seus romances, *La Saturna*, uma caricatura amável dêsses moralistas.

Acosta escolhe um recanto da vida social ou familiar, põe em equação os problemas, faz agir e reagir as personagens; e o leitor é que extrai a sua conclusão e a moralidade. É cru, por vêzes, pinta nudezes dolorosas e cauteriza a chaga, sem dó. É-o principalmente nas *Pequeñas causas*, irônica, sorridente e graciosa peregrinação do acaso, que bem merecia um estudo comparativo com *Las soberanas circunstancias*, de Vicente Pereda, outro nobre temperamento de romancista que se deixou seduzir pelo mesmo tema.

Um dos momentos mais felizes de Acosta é a história, a análise e a classificação dos apartes parlamentares, em que era especialista consumado um desagradável protagonista de *La Saturna*. Quem não vê ali a desdenhosa sátira da decadência do parlamentarismo? E nada mais de política se lhe sabe...

Outra característica — e esta peculiaríssima e constante — é a ternura pela mulher e pela criança. A mulher não lhe inspira apenas essa curiosidade moral, egoísta, gozadora, virocêntrica — base da maior parte da moderna literatura erótica. Acosta advoga sempre pela igualdade social dos sexos, pela elevação intelectual da mulher, pela protecção legal à mulher. E de tôdas as mulheres, a mãe granjeia-lhe um culto apaixonado. E é edificante ver como em *La Saturna* o romancista equilibra a condenação da mãe, que deu origem à perdição das filhas, com a clemência de quem limita muito as suas responsabilidades.

O seu realismo nunca é grosseiro. Encontro logo no seu primeiro romance uma declaração-compromisso: “Todo se puede escribir con tal que se sepa decir. Lo imperdonable es la grosería. Hacer otra cosa implicaría manifiesta descortesía del autor para con sus lectores, diciéndoles en letra de molde lo que no osaría comunicarles de viva voz.”

Mas é tempo de deixar falar o interessado. Êle nos dirá alguma coisa do seu novo romance:

— “En preparación tengo una novela titulada *El Morbo*, que es una colección de estudios psicológicos acerca de la influencia que el morbo de una enfermedad ejerce en la parte moral del doliente. Así, el bacilo de la tuberculosis no ataca sólo el pulmón, ataca también a veces, los sentimientos; el corazón, y las ideas: el cerebro. Si se pudiesse auscultar el alma del enfermo, se encontraría en ella la misma *matidez* que se observa en la región pulmonar. En estas regiones del alma el sonido sería grave, opaco, a la percusión, el alma “no responde”, está embotada, carece de sensibilidad y casi no distingue ya entre las nociones del bien y del mal. La acción de esta novela se desarrolla en Madrid y su ambiente es él de la mesocracia.”

Discutimos depois o futuro do romance. Creio que êle, alargando o seu público, vai perdendo a sua parte mais selecta. Creio mesmo que o variar da sua estrutura interna acusa já o “maquillage” da velhice, para conservar adoradores antigos, agora entediados. Quando se dirija às massas, o romance terá de repetir a técnica realista de todos os tempos.

Acosta opõe reservas, mas a sua opinião é suspeita, porque é advogado *pro domo suo*. Por vêzes a leitura dos romances faz-me a impressão do folhear dos processos dos tribunais, inquilinatos, divórcios, heranças, interêsses e questiúnculas pessoais. Falta-lhe o significado humano, porque tem levado longe de mais o seu perigoso carácter de estudo do caso singular, esquecendo que no singular episódico deve estar presente um valor universal. Por isso, se a nobre pena de Acosta é sempre a de um advogado honrado e a de um juiz equitativo, não o absolve, no meu conceito de admirador e amigo, do equívoco de tanto se demorar com essa “mesocracia”. Fazer dela constante tema literário é prolongar-lhe o reinado.

Mas José María de Acosta ainda tem diante de si longa vida de trabalho e criação, não só os horizontes que domina da sua estatura de zimbório, mas também os da sua vigorosa ascensão espiritual.

XI

EUGÊNIO D'ORS

Da política cultural do mundo, da religião, da pedagogia e da arte.

(Diálogo ultrafilosófico)

Lugar de acção: Isto que vou relatar não ocorreu nos jardins de Academus, embalsamados pelas magnólias e laranjeiras, nem no Liceu de Atenas, em amena palestra peripatética, e menos ainda no Pórtico, em tórno de Zenão, plebeu. Passou-se em uma atractiva casa burguesa da Calle Jorge Juan, de esta vila e côrte. Pela janela abrangia-se o panorama citadino de algum grande quadro modernista, casas de ladrilho e cimento armado, chaminés, pátios e uma ou outra árvore de tronco retorcido; mas vinha-nos da longínqua Hélade uma rajada de platonismo sereno e luminoso.

Interlocutores

Eugênio d'Ors, eminente crítico de arte, reputação europeia, pensador subtil, prosador substancioso e equilibrado, e elegantemente rítmico, sem temer tornar-se obscuro para o vulgo, quando esta obscuridade é condição da fidelidade ao seu pensamento estético. As suas "glosas" são, na realidade, um novo gênero literário prosaico-métrico e filosofico-poético. É espanhol mediterrâneo, com a alma repartida entre o mundo greco-romano e a "doce França", segunda pátria do equilíbrio e da medida. Busto de medalhão de imperador romano, algum Antonino, que tivesse sido o mais arrogante e o mais culto dêles.

Acaba de chegar da Ágora e de Corinto — perdão, de Paris e da Sociedade das Nações. Polainas imaculadamente brancas por um dia de chuva e lama.

Figueiredo, “touriste” literário português. Curiosidade universal e incansável, como a dos garotos da rua, que tudo miram, por esquinas e praças. Figura neste quadro como o indispensável homúnculo ao lado das fotografias das catedrais e das pirâmides egípcias, para dar o contraste e as proporções.

Diálogo

Figueiredo (vendo no chão uma maleta aberta, cheia de livros e revistas, e de relatórios e pareceres da Sociedade das Nações) — Amigo d’Ors, o senhor crê no conclave de Genebra, porque coopera nêle. Está obrigado a ser coerente. Queira dar-me uma impressão dêsse Instituto de Cooperação Intelectual.

D’Ors (cruzando as pernas) — A entrada da Espanha no Instituto de Cooperação necessariamente havia de encher de júbilo a quem, como eu, se deu a prègar, em pleno seccionismo guerreiro, a unidade moral da Europa. Que esta entrada e a minha representação hajam coincidido é uma circunstância que me honra extraordinariamente.

As primeiras reuniões, a que assisti, foram as celebradas o mês passado. Coincidiu a entrada de Espanha com a assistência, pela primeira vez, da Alemanha, representada pelo Barão de Freytag, e devo dizer que estrai uma excelente impressão, sobretudo, a respeito das possibilidades futuras.

O Instituto, como a Sociedade das Nações de que faz parte ou pode degenerar num certâmen de vontades panfilistas, destas boas intenções de que está obstruído o inferno, e não ser nada, ou pode, pelo contrário, converter-se, ao lado da Igreja, num órgão soberano da consciência universal, numa grande fôrça ecumênica. Para isso é necessário que penetre e se arraigue nos espíritos a noção unitária da cultura. Nada de *culturas* no plural, nem de localizações pagãs. Vi que o novo título da revista dos Padres Agostinhos, que funde e continua os dois anteriores, é *Religiôn y Cultura*. Parece-me admirável, porque estou certo de que neste caso as duas palavras são interpretadas em sentido de unidade, como Religião única, católica, como Cultura única, católica também.

Figueiredo (que se recorda de um discurso seu, pronunciado no Rio de Janeiro, sôbre a ineficácia das propagandas da cultura e de conceitos muito oportunos de Benedetto Croce, mas sem querer perder o fio) — Por que não me precisa V. melhor êsse conceito da aliança da cultura com o catolicismo?

D’Ors (com um sorriso de bondosa condescendência) — Sempre acreditei que tôda a luta pela cultura é inútil e está

condenada à esterilidade, se não atende, em primeiro termo, à cultura religiosa. Em compensação, quando se trabalha o terreno a esta profundidade, tôdas as águas da vida espiritual de um povo vêm à luz. Neste ponto o fenómeno luterano é muito significativo. Nunca se dirá bastante até que ponto e com que fecundidade, ao mesmo tempo funesta na orientação e prodigiosa na opulência, decidiu o luteranismo o futuro da cultura alemã.

O mais grave no que está ocorrendo hoje nos países latinos é a falta de interêsse público pelos estudos religiosos. Digamos quanto a Espanha que até a violência e a ingenuidade polêmicas de épocas imediatamente anteriores (e que hoje podem repugnar ou fazer rir) seriam preferíveis cem vêzes ao abandono actual. (Fala sem o menor esforço; de quando em quando sorri, como se quizesse dar-nos a mão, para que não nos fiquemos atrás).

Consciente dêste mal, acreditei desde os meus anos moços que um dos remédios applicáveis consiste no restabelecimento da Faculdade de Teologia nas Universidades. Isto corresponde ao mesmo tempo a uma tradição espanhola e a um costume acadêmico quase universal. Lembro-me de que, sendo estudante em Barcelona, celebrou-se ali um Congresso Escolar, para o qual fui convidado com a incumbência de relatar a comunicação de um dos temas. Não sem assombro dos que me rodeavam, escolhi como tema o estabelecimento de Faculdades de Teologia nas universidades e redigi um relatório que foi aprovado por unanimidade e que, se não passou a ser uma das conclusões votadas pelo Congresso, foi devido à dupla razão de que ninguém se interessava o bastante pela comunicação e de que se cria, não sem fundamento, de que as conclusões ficariam, como tantas outras vêzes, em águas de bacalhau.

Muito posteriormente, quando podia exercer decisiva influencia, pela minha posição, no grande intento de fundação de instituições de instrução pública, em vigência na Catalunha entre os anos de 1910 a 1920, um dos meus projectos favoritos cifrava-se na restauração dos altos estudos eclesiásticos. Prat de la Riva tratou de me dissuadir constantemente, dizendo-me com espírito prudente e pitoresca frase: “D’Ors, você vai-se meter num vespeiro”.

Figueiredo (A lógica vai-os levando a outro ponto de palpitante actualidade; e D’Ors sabe tão bem como o pseudojornalista, com quem discreteia, que a reforma universitária está na actualidade).

— Falemos um pouco “de re paedagógica” — propõe-lhe.

D'Ors (com a mesma naturalidade tranqüila) — Não é esta, em verdade, a única reforma urgente em nossa vida universitária, mas é talvez o ponto sôbre que os teorizantes buscam soluções mais originais. Realmente, e de momento, bastaria aplicar a Espanha o tipo e o padrão que constitui o denominador comum dos estudos superiores em todo o mundo.

O essencial no sistema seria estabelecer a distinção entre os estudos especulativos com finalidade científica e os de imediata aplicação profissional. A respeito dos primeiros, quanto se poderia aligeirar a nosso complicada máquina de cátedras, exames e mais rotinas, tão difficilmente compreensíveis para um estrangeiro? Uma só Faculdade, a de Filosofia, poderia reunir todos os ensinos de ciências e letras, dentro das quais cada aluno teria a liberdade de estabelecer o seu "currículum" com um mínimo de anos e de matrículas. Parece-me que deve existir um supremo interêsse científico por conseguir no futuro que Espanha conte com matemáticos que ao mesmo tempo saibam grego e com psicólogos que conheçam a zoologia. No campo das relações e dos cruzamentos de ciências, muito distantes é que se produzem os descobrimentos mais originais e fecundos.

Ao lado disto, uma generosa liberdade de ensino, uma grande seriedade para o doutoramento, dez anos de ensino secundário que permitissem depois um curso breve... E quase nada mais.

Figueiredo (português dos quatro costados espreita a ocasião de conduzir esta alma estética para a praia atlântica, para êsse Portugal de magia e para essa Galiza melancólica, sua próxima parenta) — Meu amigo, o seu espírito deve-me a gentileza de estender sôbre a minha terra a clâmide esplendorosa do seu pensamento. Tratemos um pouco de Portugal.

D'Ors (com indulgência) — O problema espiritual de Portugal interessou-me sempre de uma maneira profunda. A um jornalista francês disse há pouco que Portugal e Itália são para mim as duas paralelas, duas paralelas que enquadram a cultura do mundo. Pertença pela minha vocação, pela minha formação, ao mundo moral italiano, romano e talvez por isto sinto com mais intensidade o atractivo, por vêzes a obsessão, do mundo moral oposto, que experimento em algumas ocasiões como um encanto e noutras como um abismo.

Creio que se o clássico é a essência do romanismo, o barroco, entendido amplamente, é a essência íntima, o último segredo da alma de Portugal. No meu discurso de recepção na Academia proponho-me tratar, precisamente, dêste problema

de cultura e de história. Responder-me-á, o que me parece cheio de bom senso, um filho ilustre da Galiza, quase um português, D. Júlio Casares. Dêste modo a análise um pouco aprofundada destes elementos diferenciais e ainda interiormente contraditórios será apresentada na sessão acadêmica como redutível a uma unidade superior, a uma síntese peninsular harmoniosa.

Que eu diga que passa por Portugal um dos meridianos culturais e artísticos do mundo, não quer significar que atribua “individualidade” à arte portuguesa, porque em princípio não a atribuo a nenhuma arte do mundo. A respeito da arquitectura portuguesa, o que se chama “estilo manuelino” parece-me unicamente um comodismo arqueológico. O que em realidade acontece em Portugal é que o gótico prolongou tanto sua eficiência e o barroco foi tão precoce, por outro lado, que os dois estilos fundiram-se em uma continuidade sem deixar lugar ao Renascimento propriamente dito.

E os dois interlocutores separam-se, o português agradecido, rendido, espiritualizado, como Equécrates, quando com Platão deixava Sócrates...

XII

EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO

(Andrenio)

Que a crítica é fácil — diz o povo, tomando-a como estéril oposição ao útil operar. Que a crítica é difícil — opinam aqueles que a consideram como a forma elevada do sentido lógico ou como um ramo autônomo da literatura. Mesmo estas palavras superficiais, para serem lidas no “tranvia”, não são inteiramente fáceis. Se lhes falta complicação técnica e riqueza ideológica, sobra-lhes o embaraço da situação do cronista. Imagine-se um visitante acolhido e gasalhado com benquerença num salão intelectual e mundano, a quem de súbito o anfitrião propusesse com lamentável bom humor:

— Amigo Fulano, diga-nos o que pensa de cada um de nós!

E eis em seguida o forasteiro, sentado no meio da sala, de chícara na mão, engasgado com uma loira torrada e uma negra dificuldade, a fazer a crítica dos amigos e conhecidos, ali mesmo *coram populo*, oscilando entre a soporífera crítica didáctica e a amena crítica mundana, de cortesia sorridente, de “piropos galantes”, que têm também de ser espirituosos, certos e variados...

Não, apressado leitor, desengana-te, a crítica é muito difícil, quando quer erguer-se da forma espontânea, mas rudimentar do rápido juízo, que provém menos da razão que da tendência, do temperamento e do humor. E quando se aplica à apreciação dos valores estéticos, é mais do que difícil, é um fito inatingível, em que o julgador se assinala pelo caminho escolhido para aproximação desse fito.

Os três momentos essenciais da crítica literária — caracterizar, explicar e julgar — muito poucos os percorrem integralmente e ninguém o faz com plena objectividade. Em balde, teóricos vários se cansaram a delinear a metodologia e a didác-

tica da crítica, e a tentar formular-lhe leis. Razão têm os que advogam pelo impressionismo como rumo inevitável; razão têm os que diligenciam limitar e regular em normas variáveis o que é de condição movediça e incoercível.

Outrora deitei abaixo prateleiras dêsses tratadistas — Taine, Hennequin, Brunetière, Ricardou, Lanson, Lacombe, Renard, Lichtenberger, Lamaitre, De Sanctis, Croce, Faguet, Lalou, Thibaudet, Elster, grandes e pequenos, e concluí lamentavelmente que essa actividade da intelligência vale sobretudo como glosa de um espírito à obra de outro espírito.

Repensar criticamente o que outro criou espontâneamente, sacrificar a iniciativa intelectual, mas manter os direitos da personalidade mental — era o que poderia fazer cada glosador. Assim, se discerniam caracteres peculiares de um organismo estético, assim se ensaiavam explicações dêles, assim se tentavam avaliações, mas tudo por modo implícito e precário, porque a crítica reflecte sempre um estágio de opinião, sensibilidade e juízo, e só perdura pelo que de brilhante e pessoal contenha do espírito que a exerce e também — agora já contraditòriamente — pelo que adivinhe da sensibilidade, da opinião e do juízo colectivos.

É claro que me refiro à crítica literária e artística de tipo militante ou jornalístico, à que se aplica a examinar a produtividade coeva, a que vive da receptividade pronta à sua hora, aquela crítica dispersiva e abnegada, que horrorizava Menéndez y Pelayo — que afinal foi tão certoiro na interpretação dos factos consumados, como a velha novelística, a mística, o lirismo quanto no exame e juízo de sucessos coetâneos seus, ainda em movimento criador, portanto diferenciador, como as carreiras artísticas de Pérez Galdós e José María Pereda (1).

Eis por que há muito prezo a actividade crítica de D. Eduardo Gómez de Baquero, o ilustre “Andrenio” — que acrescentou novos títulos a um pseudônimo já preclaro na história da literatura espanhola: de Andrenio se crismou Andrés del Corral, cooperador de Fr. Diego González, chefe da escola lírica salmantina do século XVIII; e Andrenio se chama uma das

(1) Estas idéias do autor são de 1927-28, bom é lembrar, de quando apenas havia publicado sôbre essa matéria a *Crítica Literaria como ciência*, de 1912, e *Criação e crítica literária*, in *Estudos de Literatura*, 1.ª série, 1918. Para integrar o seu pensamento, será necessário conhecer o que depois publicou acêrca da matéria: *Aristarchos* (Quatro conferências sôbre metodologia da crítica), 1939; *Em defensão da literatura* (Pequenas variações sôbre grandes temas), in *Últimas aventuras*, 1941; *A luta pela expressão* (Prolegômenos para uma filosofia da literatura), 1944.

personagens de *El Criticón*, de Baltasar Gracián, que representa ali a impulsividade da natureza. Êste terceiro Andrenio — sem gênio lírico e sem natural impulsividade — acompanha há mais de trinta anos a elaboração literária de Espanha, comenta-a na imprensa diária, procura defini-la nos seus caracteres essenciais, orienta ao mesmo tempo autores e leitores, transformando em idéias claras as espontaneidades de uns e a imprecisa sensação estética de outros.

É uma crítica difícil e nobre, feita de tacto, de provisório e moderação, de historicismo e de actualidade, de segura erudição e apressado jornalismo. Tem também o mesmo embaraço, a que aludia há pouco, porque Andrenio convive no grande salão literário de Madrid, sabendo todos que êle procura temas e motivos para analisar, explicar e julgar. A grande força da vocação deve ser o segredo deste magistério crítico, pois Andrenio, sei-o por amigos comuns, esteve à porta do ensino universitário, da política e da alta burocracia, e contentou-se com ser crítico literário na imprensa diária.

Creio que fez bem. Muitos outros puderam ser o que êle desistiu de ser, mas ninguém surgiu para exercer essa nobre e ao mesmo tempo modesta profissão de “cicerone” de tôda a moderna e rica literatura espanhola.

Fiz há pouco o seu conhecimento pessoal. É um homem de estatura menos de meã, ligeiramente curvado, longo hábito da mesa de trabalho, a nossa gleba. Completamente glabro, no sorrir muito enrugado, nas curiosidades cosmopolitas e na moderação do seu falar e julgar, na incisiva e cortês ironia revela um grande trato social, lembra mais um diplomata literário, dêstes da América Latina, que abriam as portas da carreira com o êxito de um livro, Contaram-me no Brasil que Graça Aranha, “homo unius libri”, devia quanto era ao seu romance *Canaã*, e que os versos de Magalhães Azeredo haviam sido a sua primeira habilitação profissional...

De facto, Andrenio tem sido um consumado diplomata, ao singlar com segurança e penetração pelo tempestuoso oceano do amor próprio dos autores. Isto, vivendo intensamente a vida literária, que Palácio Valdés, com experiência, crê pouco favorável à criação da boa literatura...

O historiador da literatura trabalha sossegadamente no seu recanto, dissecando cadáveres e assistindo-se do consenso geral e da evolução dos juízos públicos, que lhe evitam muitos erros de visão; faz anatomia e ensaia alguma fisiologia presuntiva. O crítico militante vive na refrega, como o comandante ou o clínico, tem de contar só com a rapidez e fragrância da sua vi-

são; faz estratégia, faz terapêutica. Não pode isolar-se do ambiente vivo que forjou os valores que êle julga; todos os sentidos os franqueia ao tempo, suas correntes e opiniões. É isso que encontramos na obra de Andrenio: prontidão de diagnóstico, sinceridade clínica, golpe de vista estratégico. E como faz mais arte crítica do que erudição histórica, como aplica a sua análise interpretativa a espíritos ainda em movimento ascendente a descobrir perspectivas, algumas vêzes tem de se corrigir ou completar. Historiador que se emenda confessa erros cometidos, quando a verdade da história, ainda que não a certeza da historiografia, estava já invariavelmente fixada. O crítico militante, que se corrige, curva-se ao desenvolvimento da realidade, como ante alterações da simptomatologia o médico tem de mudar de diagnóstico.

Esta sinceridade levou-o mais de uma vez a exalçar a lealdade com que Menéndez y Pelayo confessara ter inçado de paixão as últimas páginas da sua *História de los Heterodoxos Españoles*.

Não me cabe instituir valores no cenário espanhol, nem sequer discutir a cotação dos já estabelecidos. Acato-os e alegro-me sempre de os ver no seu desfile confirmar o meu sentimento íntimo. Por isso me deu grande prazer a leitura das linhas seguintes de Menéndez Pidal num discurso de recepção na Academia Espanhola: “Em 1901 morria Clarín e quatro anos depois Valera. Gómez de Baquero, que então andava ao redor dos quarenta, ficava sendo sem discussão o primeiro crítico de Espanha.” Um grande crítico de romance, especializarei ainda, um mestre na arte de dominar prontamente a fisionomia de um mundo novelesco e de nos apontar os seus rasgos essenciais, para nos fazer ver em que medida êsse mundo fictício continua a tradição espanhola, reflecte o ambiente ou deixa transluzir um temperamento.

De romancistas se tem ocupado largamente nessa duradoura campanha crítica, nos *Lunes del “Imparcial”*, que abnegadamente esqueceu, ao reunir *Letras e Idades, Novelas y novelistas e De Gallardo e Unamuno*. Para o seu discurso de posse na Academia escolheu êsse tema do romance, procurando aquietar com optimismo os espíritos ansiosos sôbre o destino dêsse gênero literário. Êsse discurso é bem a alegação de um advogado em causa própria. Quem se resigna a ver morrer ou decair o que foi seu domínio dilecto e motivo dos seus acertos e triunfos? Gostaria de controverter os pontos de vista de Andrenio acêrca dessa fortuna futura do romance, que se lhe antolha ainda susceptível de inéditas prosperidades e que a mim

sugere presunções muito diversas. Esta discussão não caberia na ligeira crônica de uma primeira impressão pessoal.

De um dos gêneros mais opulentos de Espanha, sua glória no último século, deu-nos uma clara síntese na conferência *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*; e do seu gênero moderno mais inovador ou mais surpreendente pelo seu caráter de moderação reflexiva, desenhou um quadro flagrante noutra conferência: *El ensayo y los ensayistas españoles contemporaneos* — esta especialmente redigida para um público português.

E por associação de idéias: falámos de Portugal e ouvi-lhe coisas gratas sobre a história portuguêsá, a sua literatura, o cavalherismo da gente de Avis, a obra de Oliveira Martins, de Antero de Quental e Eça de Queiroz, que me confirmava a sua antiga lusofilía. Compôs mesmo uma novelita, em que narrava aventuras novas do sábio Topsisius da *Relíquia* de Eça.

Espanha tem o que Portugal ainda não possuiu e que tem sido quase exclusivo atributo da França: um acadêmico da crítica jornalística e do periodismo literário, um acadêmico do tipo desenhado pelo próprio Andrenio: “O espírito e o gôsto acadêmico, bem entendidos, significam madurez, depuração, perfeição formal, boas maneiras literárias, equilíbrio, estilo definido, a cristalização de uma escola e de uma corrente de cultura, em suma, um sentido de classicidade de onde se desprende uma elegância que é talvez um pouco fria e que tende a arrefecer...”

P. S. Alguns anos depois deste encontro com Andrenio, esboçou-se entre nós uma divergência acêrca dos estudos filipinos ou sobre a acção histórica de Filipe II (V. *Uma cátedra inverosímil*, Apêndice I à 2a. edição de *As duas Espanhas*, Lisboa, 1938, págs. 271-278 e na edição da Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1943, págs. 158-162).

ADDENDUM :

O ÚLTIMO SOFISTA

(Prólogo à tradução portuguesa da
Agonia del Cristianismo, de MIGUEL
DE UNAMUNO).

Os sofistas eram aquêles senhores da velha Grécia, que tinham a introspecção e a dialéctica por únicas fontes do conhecimento. Se, pelo seu distanciar-se da experiência, pouco ou nada fizeram avançar o conhecimento da natureza, não deixaram, pelas suas sondagens em profundidade, de grandemente contribuir para o conhecimento do homem interno e de dar asas de vasta envergadura ao sentido lógico. Abusos desmedidos do método e a constituição das ciências novas trouxeram o predomínio do saber experiencial, mas envolveram também uma ignorância conformada a respeito de outro complexo universo, e mais importante para o homem: o próprio homem.

Ora, como é freqüente que as velhas modas voltem a conquistar adesões, ou pelo encanto do arcaísmo, que é outra forma de novidade, ou porque não haja nada mau que não contenha algum elemento bom e fecundo, em várias ocasiões a sofística irrompeu através da disciplina da razão científica, a proclamar os direitos da imaginação, da intuição divinatória e da sondagem do próprio "eu".

Suponho que um dos últimos homens que superiormente praticaram êsse método foi Unamuno — que desceu ao fundo da sua consciência, conduzido pela sua razão dedutiva, como iluminado pela maravilhosa lâmpada de Aladino, a buscar um retrato da sua Espanha e soluções práticas para os problemas dela, a delinear uma imagem de Deus e a formular receitas para a sua dramática inquietação. Ele foi talvez o último sofista.

Conheci-o. Fomos amigos. A nossa amizade venceu muralhas de compartimentos estanques, porque era uma invencível afinidade electiva. Faz-me lembrar como nasceu e se enraizou a amizade de um filhito meu com outro bebê seu vizinho. Sempre que descia a escada, o meu Nuno detinha-se a chamar o neto do porteiro, que êle adivinhava por detrás de uma parede hostil. Pela frincha da porta — aferrolhada pela família mal humorada do outro, talvez por não querer que o bebê conhecesse outra esfera social — e da janela para o jardim, furtivamente, as duas crianças conseguiam dialogar e fazer combinações e projectos, o maior dos quais foi êsse de serem amigos, como vieram a ser por longos anos, adivinhando cedo como a massa da estupidez da existência procura abafar o que de mais nobre e espontâneo nela se contém.

Assim foi a minha amizade com Unamuno. Através da muralha de gelo, que separava os mundos intellectuais dos dois países vizinhos, fomos amigos. Quando Unamuno vinha a Portugal, estava eu ausente; quando eu ia a Espanha, era êle que faltava. Sofríamos destellos alternados, assincrônicos, como tôdas as efemérides, grandes e pequenas, da história espanhola e da história portugêsa...

Vindo a Portugal, Unamuno era açambarcado por círculos officiais e officiosos, os menos próprios para compreender plenamente essa intelligência excelsa, no que ella possuia de angustiosamente trágico, muito acima da cabotinice, do pechisbeque e das lentejoilas da vida literária. Unamuno, pensador e professor, tinha de fazer jornalismo em Espanha e na América. E êsse jornalismo de improvisação pôs ao alcance da plebe intellectual um Unamuno muito inferior ao verdadeiro, àquele que representava a alta linhagem dos místicos e dos heterodoxos de Espanha, de todos os grandes torturados pelo sentido da morte e pela idéia de Deus.

Doía-me essa companhia, que o transformava numa pitoresca máquina de paradoxos. Só Guerra Junqueiro, cuja intuição raiava pelo gênio, era em tudo digno de acamaradar com o pensador do *Sentimiento trágico de la vida*. Mas o poeta portugêz applicava o método divinatório ao mundo em que êle é mais perigoso e contingente, o mundo da natureza; Unamuno applicava-o ao seu reino próprio: o da consciência.

Certamente Louis de Broglie reabilitou em magistral página, com a sua pessoal autoridade, o papel da imaginação na descoberta científica. E Guerra Junqueiro nos seus vôos audazes alguma vez acertou. Mas a imaginação cooperadora, que

M. de Broglie reabilita, é a dos mesmos homens da ciência, não a dos poetas...

O meu primeiro contacto com Unamuno travou-se à volta de Menéndez y Pelayo. E, como quase sempre, a contração foi a via de acôrdo. Convidado para assistir à inauguração da Biblioteca de Menéndez y Pelayo, em Santander, e não podendo concorrer, escrevi uma pequena monografia acêrca das contribuições do glorioso crítico para os estudos portuguezes. Lendo-a, Unamuno escreveu-me que não considerava Menéndez y Pelayo como um grande crítico, mas sim como um grande orador. Pensei, recordando o constante silêncio de D. Marcelino no Parlamento e a sua meia gaguez, que Unamuno soltara um paradoxo mais. Porém, intimado sempre com a obra de Menéndez y Pelayo, fui reconhecendo que o tom oratório, isto é, a preocupação de impressionar auditórios, de fazer vibrar e de transmitir emoções dominava todos êsse labor, como o lirismo em Portugal impregna obras muito distantes do carácter e da técnica da poesia lírica. E a prova decisiva veio depois, quando dessa obra de crítica literária se extraiu um programa de acção política.

Unamuno via tudo dialècticamente e com uma sêde de libertação que tocava no anarquismo mental. A sua inteligência tinha um poder de radioscopia para trespassar a realidade e era obrigada a saltar fora das categorias lógicas da linguagem quotidiana e a quebrar os lugares comuns, unânimemente aceitos, sem os quais também não seria possível a vida social. Mas Unamuno era essencialmente um homem de solilóquios. Quando pensava e escrevia, falava consigo mesmo. Monólogos chamavam às suas obras. Êle, porém, não se conformava com essa sentença da crítica. Preferia dizer que escrevia diálogos ou autodiálogos, diálogos consigo mesmo. E muitas vêzes o ponto de partida era precisamente a análise quintessenciada do sentido da palavra de ordem, através da filologia, no que se traía a sua formação humanística. O restabelecimento do sentido exacto da palavra “agonia” foi o ponto de partida do seu ensaio, tão intenso e amargo, *La agonía del cristianismo*. Como o da palavra “casta” deu o núcleo central dos outros ensaios, *En torno al casticismo*, onde se compreende toda uma filosofia do carácter espanhol, verdadeiramente a “essência de Espanha”, como chamou Marcel Bataillon.

Mas eu ainda não disse em que se fundava aquela nossa afinidade electiva, que cimentou uma amizade, a que o destino e também a diferença de idades não permitiram tôda a expansão fraternal. É que Miguel de Unamuno, êsse vasco tão cas-

telhanizado que mostrou aos espanhóis o que era a essência espiritual de Castela e criou, como se obedecesse a Oscar Wilde, a beleza da paisagem da meseta castelhana, que Antônio Machado poetizou, era no âmago da sua consciência muito português. Isso o disse, e mais do que isso, Giménez-Caballero no tempo em que era dos mais devotos leitores do mestre de Salamanca. De facto, Unamuno amava com ternura a minha terra e percebia-lhe o misterioso feitiço. E sabem porquê? Porque êle repetia plenamente o tipo do heterodoxo português.

Que diferença há entre a heterodoxia dos hespanhóis e a dos portugueses? Os primeiros trocam uma orthodoxia por outra; a mente espanhola, que desadora as complicações psicológicas, passa de um credo, que a não contenta, para outro credo, a cuja sombra descansa e dorme. Êste é o caso dominante de quase todos, se não de todos, os pensadores e tôdas as consciências inquietas, de que se ocupa Menéndez y Pelayo em sua obra clássica sôbre a matéria. E os outros, os portugueses, têm uma inquietação indefinida, vão disparados através dos sistemas e dos credos, como a fantasia de estrêla em estrêla, e só param com a morte. É a mais angustiosa forma da inquietação religiosa. Uriel da Costa, heterodoxo no catolicismo e no mosaísmo, pede a paz à morte violenta: Antero, partindo do catolicismo, percorre o materialismo agnóstico, o hegelianismo, o budismo, o espiritualismo panteísta e só chega a tocar “a mão de Deus, a sua mão direita”, quando vem a morte, a “doce morte” de Bach... Outros circundam a doutrina, vão e vêm, mas não chegam nunca a instalar-se no coração dela. Pois esta amargura típica do clima português, na sua mais alta esfera, expressou-a fielmente o espanhol das Vascongadas Unamuno, em páginas íntimas e sangrentas de dôr e tão sequiosas de ver a Deus como se fôssem nossas, como o *Exemplar vitae humanae* do português Uriel, como os *Sonetos* do portuguêsíssimo Antero e como os *Simples*, de Guerra Junqueiro, não menos português.

O gôsto da contradição era uma das formas mais voluptuosas da sua afirmação de personalidade.

Um dia, em Bilbao, sua linda terra, de ambiente exótico em Espanha, Unamuno foi solicitado pela Casa del Pueblo para ir falar a uma assembléia de operários ávidos de palavras de colera contra o regímen político e seus homens. Já me não lembro de quais êsse fossêm. Monarquia, ditadura, república? E em que fase histórica? Talvez tivesse sido na época da exaltação causada pelos desastres de Marrocos e pelo apuramento das responsabilidades. O público teria já feito o seu apuramento sũmario e proferido o seu juízo instintivo.

Era a êste ambiente de violência mal contida ou a outro semelhante que se esperava que o pensador de Salamanca levasse material incendiário. Ele não desacompanhava as grandes vibrações colectivas da sua gente, sentia-as até em maior profundidade e interpretava-as em idéias — que são os frutos últimos de tôda a emoção nas almas eleitas. Mas o que a gente de Bilbao não sabia era que o escritor só em Salamanca, cidadezinha sonolenta, quase medieval, que existe para lembrar o passado e se mirar nas águas tranqüilas do Tormes, vivia na agitação do pensamento, do alto convívio e da activa correspondência, como curiosidade local, ao lado da Sé e da Universidade. A Bilbao, cidade febril de poderosa indústria, é que êle ia, contraditòriamente, buscar silêncio e recolhimento.

Aceitou o escritor o convite e na noite aprazada lá compareceu na sala das conferências, onde a multidão se comprimia, transida de ansiedade. Algum energúmeno local fêz um discurso de introdução à palavra guiadora do mestre que iria assinalar às consciências a senda segura para deixar aquela encruzilhada. E chegou a vez de Unamuno subir ao estrado, ante um silêncio expectante.

Êle não era orador, nem tinha boa voz. Pensava falando e freqüentemente lia. As suas conferências e os seus discursos eram sempre construídos segundo a técnica da palavra escrita; e o seu método preferido era o dialéctico — tudo pouco adaptável à capacidade do público para atender de outiva e reflectir de cor. Tinha uma vozinha sibilante, de timbre ligeiramente efeminado, e por vêzes de um tom florentino, que evocava uma suprema destreza para o duelo e para a polémica. Há — ou havia — no Arquivo da Palavra, do Centro de Estudos Históricos, de Madrid, um disco autofônico de uma sua leitura literária, que era impressionantemente fiel.

Subiu ao estrado o escritor, olhou o público, a sorrir no seu sorriso meio distraído, que mais lhe cerrava os olhinhos de môcho, e sacou da algibeira do seu jaquetão azul “unas cuartillas”. Usava sempre uma andaina azul ferrête ou negra, com um colête afogado, que abafava o colarinho e dispensava gravata. Era quase um uniforme pessoal, com um pouco de sensaboria “quaker”. Às vêzes, sôbre as bandas do jaquetão, branquejava uma tênue poeira, cãs da barba e escamação da pele, já mal irrigada de sangue. Assim o vi em recepções de embaixadas em sua honra, no meio de fardas, casacas e conderações, caudas e decotes.

Com o seu uniforme e a sua vozinha, Unamuno subiu à tribuna de Bilbao, tomou os seus papéis e inclinou-se para a presidência, para se explicar só com estas palavras:

— Versos místicos. É do que êles precisam.

E principiou com a sua voz que era débil, mas se incutia em nós e nos causava uma duradoura vibração interior, a ler versos místicos, uns seus, outros, muitos outros, de grandes poetas emanuêlicos espanhóis. E aquêlo público de gente exaltada, que esperava da sua voz acentos de cólera para verberar a intervenção da Coroa na Campanha de Marrocos e a inépcia dos generais, que lhe fôra pedir lenha nova para o incêndio, manteve-se silencioso e calmo, ouviu, absorveu todo aquêlo filtro sedante, que lhe ministrou o escritor; e saiu, entre meditando e sorridente, a dispersar-se, cada qual rumo de sua casa, a reflectir no que ouvira e nem sempre comprehendera, mas que lhe deixara na alma ecos estranhos — ecos de alta beleza...

Parece que naquela noite não houve manifestações pelas ruas e que o tom da imprensa local, no dia seguinte, era mais brando. E o prestígio do pensador saiu incólume daquela audaciosa prova, a que êle o submetera sem o menor cálculo, sem outra intenção que não fôsse a de sempre: a mais recta sinceridade e a mais voluptuosa coragem de ser êle mesmo e de contradizer os sentimentos do ambiente, de ser inactual. Se êle ia para Bilbao, sua terra natal, cidade de grandes ruídos e paixões, para estar só, para meditar e recompor a integridade do seu eu, disperso pelas viagens a Madrid e pela agitação social, que imperativo haveria capaz de o fazer descer da sua torre, não com receitas de paz e interrogações sôbre os grandes mistérios, mas com uma bagagem de retórica odienta e inútil?

Êste gôsto da contradição devia trazê-lo também no sangue. Assim o pensei certa manhã em Bilbao, conhecendo um seu irmão. Saía do Museu de Belas Artes, aonde me haviam acompanhado alguns bons amigos, entre êles Joaquim Zuazagoitia, depois assassinado no rescaldo da guerra civil, e José Félix Lequerica, actual embaixador em Paris. Despreocupadamente trocávamos as nossas impressões, quando um velho alto e ágil, de barbas brancas e olhos congestionados, se nos aproxima com impaciência e me increpa:

— O senhor vem do Museu? Viu os quadros de Zuloaga? Naturalmente considera-o um grande pintor.

E ante a minha afirmativa decidida, desatou em impropios de zoilo enlouquecido pelo despeito. Disseram-me depois que era um irmão de D. Miguel e que essa idéia fixa de demolir a reputação de Zuloaga não havia contribuído pouco para a sua loucura.

Aquela coragem de Unamuno é um dos indícios certos da presença de um homem forte, dos que sabem e podem estar sós, vivendo de dentro para fora e não ao sôpro volúvel dos sucessos, das injunções e dos cálculos. Mesmo que solicitado para se pronunciar num ambiente de cálculos e ambições bastardas, o homem de pensamento deve erguer um verbo intelectual, um verbo que expresse esforço de compreensão serena e de simpatia ecumênica, jamais uma estratégia de ocasião.

Por vêzes, nas grandes terraplenagens e nas grandes demolições, os engenheiros deixam subsistir umas colunas de terra ou uns restos do velho edifício, para medir a grandeza do trabalho feito ou como simples recordação histórica — tal uma velha guarita de fortim colonial, que ainda se ergue numa avenida da Havana. Nas épocas de negação do espírito, como a que dolorosamente estamos percorrendo, os homens que têm a coragem da solidão, da mais difícil das solidões, solidão entre gentes, são como essas colunas de terra e êsses restos de altas paredes: dão a medida do que se vai destruindo e são padrões de um velho estilo de solidez individualista. E podem vir a ser também os beneditinos novos, guardiães da cultura moral em meio de um oceano de barbárie.

Usamos freqüentemente esta palavra. “barbárie”, que nos vem da leitura da história. Meter o desconhecido no conhecido foi sempre uma forma de identificar a realidade nova, que se nos depara. Mas as coisas novas correspondem palavras novas; e uma palavra nova terá de ser criada para designar êste colapso da inteligência e da boa fé, e esta explosão de ódio e de crime. Também será necessário inventar um têrmo novo para designar os homens fortes, que não são monges, mas fazem o que fizeram os velhos monges: salvam a cultura e lêem versos místicos em assembléias de energúmenos.

A vida é curta e acaba, adverte-nos uma popular trova portuguesa; melhor é ser alma, porque a alma não pode morrer, aconselha o mesmo poeta anônimo. Melhor será sempre ler versos místicos, nos meios menos místicos e das tribunas menos místicas.

Uma só vez coincidimos em Lisboa. Suponho que tivesse sido em 1934. O serviço de propaganda do govêrno português organisou uma caravana de ilustres escritores estrangeiros para percorrer o país. Unamuno foi um dêles, não porque existissem grandes cordialidades com êle e a jovem república espanhola, mas porque a sua preeminência intelectual daria grande ressonância a quanto escrevesse. Colaborava pontualmen-

te em *Ahora*, um memorável espécimen da grande imprensa madrilena.

Como o programa oficial de viagens e visitas, de banquetes e agasalhos, ocupava todo o tempo dos visitantes, naturalmente monopolizados pelos empregados dêsse serviço de propaganda, abster-me de procurar vários dêles, que eram velhos amigos meus. Foi só êsse o motivo, não o que afastou outros escritores portugueses: a intransigência política. Uma ditadura é um produto natural das circunstâncias históricas, tanto quanto um regímen liberal. Vem, quando se estabelecem certas condições; vai-se, quando estas cedem a outras determinantes. Um intelectual deve, quando chamado a pronunciar-se como cidadão livre, defender as legítimas prerrogativas da inteligência e da dignidade humana, mas enquanto intelectual só pode tratar de compreender os fenômenos que se deparam à sua atenção. Tudo que existe e perdura tem sua legitimidade causal. E a ditadura portugêsa, sendo incapaz de grandes malefícios, como a agressão, a guerra e os contágios epidêmicos de doutrinas venenosas, é e tem sido capaz de bens necessários, de realizações locais e nacionais, longo tempo retardadas. E houve nela reacções salutareas contra o hipercriticismo pessimista que inquinava a mente nacional. Claro é que tais reacções têm tido seus excessos. Mas o equilíbrio sages não é qualidade das reacções, é dote de alguns espíritos elevados.

Tinha-me já resignado a não ver Unamuno nesses dias da sua visita última a Portugal, — quando êle me procurou por intermédio de outro amigo, o ministro encarregado da embaixada espanhola, Ramírez Montesinos, meu antigo companheiro de Madrid. E chegámos à fala, com fraternal emoção.

Era em junho, aproximava-se o dia de Camões, 10, a que o povo sobrepõe a festa de Santo Antônio de Lisboa — de Lisboa, não de Pádua. Unamuno era enraizadamente camonófilo. Pouco antes revelara a publicação do livro Reinhold Schneider, *A Paixão de Camões*. Mostrou desejos de falar, com êsse pretexto, aos estudantes de Lisboa. Como êstes fôsem depor flores no socalco da estátua do poeta, pensou ir ao encontro dêles e dali lhes dirigir a palavra. Depois, talvez por evitar a possível especulação demagógica, optou pela Sociedade de Geografia, uma grande tribuna cívica de Lisboa, e encarregou-me de preparar as coisas. Mas Ramírez Montesinos falou-me reservadamente sôbre os receios do franco dizer do escritor e suas surpresas, que poderiam ser muito diversas da que fizera aos operários de Bilbao. E ambos, em amistosa conspiração, deli-

berámos entreter, adiar e deixar esquecer... Perdemos o desejo de o ouvir naquella fase derradeira, mas suponho que prestámos um bom serviço ao nosso glorioso amigo. Ele estava então numa excitação de iluminismo providencialista. Discutia política como um caso de consciência mística e atribuía-se uma profética missão. Na *Agonia* adivinha-se um pouco dêsse estado de espírito; e para a história literária já passou o eco dessa preocupação. (V. Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, pág. 362). As boas relações intelectuais dos dois países irmãos alguma coisa deviam aos meus esforços; não as devia estragar imprudentemente. E a expectativa da atmosfera oficial era muito suspicaz, como por outro lado o abandono dos seus velhos admiradores portugueses e dos amigos da república espanhola poderia levá-lo a soltar críticas de inconformidade pouco oportunas, para lhes mostrar que era sempre o mesmo. Que não nos enganávamos na nossa presunção, provou-o quanto escreveu depois em *Ahora*.

Os jornalistas portugueses, que em Salamanca obtiveram a sua derradeira entrevista, trouxeram-me amigas palavras suas. E quando um dêles, na minha partida para América do Sul, me anunciou a sua morte em Salamanca, já na posse dos rebeldes e dos hunos, seus aliados, senti uma grande saudade por essa alma poderosa e dolorosa, mas não me sobreveio nenhum remorso pela conspiração em que entrei com Ramírez Montesinos, também então já morto. A pátria obriga a deveres, que são superiores à amizade e às suas afinidades doutrinárias.

A publicação da presente versão da *Agonia del Cristianismo* desobriga-me de um compromisso perante a memória querida de Unamuno — o qual não só autorizou por escrito esta versão, mas também a desejou vivamente.

Esta obrinha foi redigida no exílio, Paris, 1924, naquela amarga e humilhante situação do proscrito, que nas gentilezas da hospedagem não sabe distinguir o que é sincera estima do que é simples piedade por essa situação misérrima. Passaram nela, por êsse motivo, preocupações ocasionais e certo azedume político. A ditadura de Primo de Rivera não merecia tanta malevolência, porque era menos criminal do que ridícula; o que veio depois mostrou-o bem.

Mas assim mesmo, com êsses laivos circunstanciais, que ou se depreciaram com o que logo ocorreu em Espanha ou se confirmaram como adivinhações profundas, a *Agonia do Cristianismo* tem um grande significado na carreira espiritual dêste glorioso heterodoxo espanhol: expressa as suas permanentes angústias religiosas (“mis eternas congojas religiosas”) e tam-

bém as suas mais obstinadas fobias, como a do jesuitismo espanhol e a da *militarite* espanhola; exemplifica a sua típica maneira de discurso, dialéctica e apocalíptica, dissociando harmonias e conciliando contrários, criando símbolos e esgrimindo depois com êles; e documenta aquela incontentável sêde de liberdade e aquêle rectilíneo escrúpulo de consciência, que são timbre e glória da alma ibérica, quer no seu matiz castelhano, quer no seu matiz português. E pode ainda anunciar a chegada da velhice pelo exagêro da sua maneira literária: há momentos em que é difícil acompanhar a marcha lógica do pensamento, a qual apenas se assinala por associações de símbolos e alegorias.

É com êste indestrutível sentimento da personalidade livre e tôdas as suas conseqüências morais, intellectuais e sociais que os portugueses e os hespanhóis hão-de entrar na reconstrução do mundo, quando se desfizer o equívoco da “civilização de quantidade”, da massa armada e da máquina cega. As almas dolorosas do tipo da de Unamuno hão-de então subir na cotação universal e voltar a governar da sua opposição livre, lá do recanto soberano, onde pensam e sonham à revelia de todos os valores convencionais e officiosos, de todos os confusionismos ocasionais da história, almas que jamais se deslumbraram com os portentos da máquina, nem correram em auxílio dos vencedores, nem tiveram medo da solidão...

São Paulo, Brasil, novembro de 1940.

P. S. O Prof. Miguel de Ferdinandy, lusitanizante húngaro, estudou a visão de Portugal, de Unamuno, tal qual o país se lhe deparou na época de mórbido pessimismo, imediatamente anterior e posterior ao regicídio de 1908 e como o escritor o apresentou no livro *Por tierras de Portugal y de España*. Esse estudo do illustre autor húngaro sairá na *Revista de História*, de São Paulo, sob o título de *Unamuno e Portugal*.

REGISTRO BIBLIOGRAFICO

- I — *Antero em perspectiva*, in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do sculo XIX*, coordenada por João Gaspar Simões, Lisboa, 1947-1948, 2 vols., págs. 549-569 do 1.º
- II — *Intuição política e ensaísmo: Estado de São Paulo*, São Paulo, de março de 1948;
in *Prometeu, revista ilustrada de cultura*, Pôrto, 1948, Junho, vol. II, n.º 3, págs. 109-119.
- III — *Shakespeare e Garrett*: in *Boletim de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 1949, tomo XVIII, n.º 70, outubro-dezembro, págs. 485-549;
in *Revista da Universidade de São Paulo*, Ano I, n.º 1, janeiro-março, de 1950, págs. 59-99. Texto não revisto e incompleto.
in *Revista de Guimarães*, órgão da Sociedade Martins Sarmiento, vol. LX, págs. 17-72, Guimarães. Fêz-se uma separata.
São Paulo, 1950, 62 págs. Texto recomposto e completado, como separata da *Revista da Universidade de São Paulo*, n.º 1, único publicado.
- IV — *Ainda a épica portuguesa*: in *Revista de História*, de São Paulo, vol. III, 1951, págs. 55-70. — Redigido em anuência a honrosa solicitação de amigos dos Estados Unidos para uma homenagem dos hispanistas de todo o mundo ao benemérito fundador e mantenedor da Hispanic Society of América, Mr. Archer M. Huntington. Não houve mais notícias dêsse projecto.

- V — *Balzac de cor*: — Redigido em anuência a honrosa solicitação de amigos da Universidade de Cuyo, Argentina, para uma homenagem internacional à memória de Balzac, no primeiro centenário da sua morte. Não houve mais notícias desse projecto.
- VI — *Rumos novos da ciência da literatura*: — In *Estado de São Paulo*, São Paulo, Brasil, 29 de outubro de 1950, *Primeiro de Janeiro*, Pôrto, 17 e 24 de janeiro de 1951; e *Tribuna da Imprensa*, 17-18 de Março de 1951, Rio de Janeiro. Esta última reprodução mutilou o texto.
- VII — *Viagem através da Espanha literária*: — In *El Debate*, de Madrid, 1928, e *Nosotros Buenos Aires*, 1938, n.os 24,25 e 49. Esta reprodução ficou ainda mais incompleta que a primeira publicação em Madrid.

ÍNDICE

PEQUENO PRÓLOGO	7
ANTERO EM PERSPECTIVA	11
INTUIÇÃO POLÍTICA E ENSAÍSMO	37
SHAKESPEARE E GARRETT	49
AINDA A ÉPICA PORTUGUÊSA (Nótula de autocrítica)	99
BALZAC DE COR (Variações sôbre a crítica da <i>Comédie Humaine</i>)	123
RUMOS NOVOS DA CIÊNCIA DA LITERATURA	145
Apêndice :	
VIAJEM ATRAVÉS DA ESPANHA LITERÁRIA (Apontamentos de 1928)	155
REGISTRO BIBLIOGRÁFICO	243

Figueiredo, Fedelino de Sousa
Estudos de litteratura

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
