

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BOLETIM N.º - 272

LITERATURA PORTUGUÊSA N.º 15

SÃO PAULO

BRASIL

1962

CARLOS DE ASSIS PEREIRA

IDEÁRIO CRÍTICO
DE
FIDELINO DE FIGUEIREDO

IDEÁRIO CRÍTICO
DE
FIDELINO DE FIGUEIREDO

**Composto e impresso na Secção Gráfica da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo — 1962**

BOLETIM No - 272

LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUÊSA No 15

SÃO PAULO (BRASIL)

1962



CARLOS DE ASSIS PEREIRA

IDEÁRIO CRÍTICO
DE
FIDELINO DE FIGUEIREDO

APRESENTAÇÃO

Em 1960 completou, o Professor Doutor Fidelino de Figueiredo, cinqüenta anos de atividade crítica. A Congregação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, onde o ilustre Professor português, a partir de 1938, organizou e por três lustros dirigiu a Cadeira de Literatura Portuguesa, no desejo de assinalar às comemorações de tão significativo jubileu profissional, aprovou, por unanimidade, a proposta do Professor Doutor Massaud Moisés, Assistente Docente da referida Cadeira, no sentido de se consubstanciar a comemoração dêsse jubileu, numa publicação que desse a medida da amplitude, da profundidade e da orgânica da obra crítica do notável Mestre. O Professor Carlos de Assis Pereira, antigo aluno de Fidelino de Figueiredo, na Faculdade Nacional de Filosofia, e um de seus antigos assistentes na Universidade de São Paulo, encarregou-se da organização dessa obra, do inventário das bibliografias elaboradas por Fidelino de Figueiredo e do índice da matéria; D. Neusa Dias de Macedo, bibliotecária do Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, tomou a si a responsabilidade da elaboração da bibliografia de Fidelino de Figueiredo (Apêndice II) e da bibliografia sobre Fidelino de Figueiredo (Apêndice III).

O trabalho do Professor Carlos de Assis Pereira, atualmente na regência da Cadeira de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto, do Govêrno do Estado de São Paulo, realizado com competência e proficiência ímpares, permitirá, estou certo, aos que não têm presente tudo o que constitui a vasta obra crítica de Fidelino de Figueiredo, imediata apreensão do que nessa obra é, substancial e orgânicamente, a contribuição do ilustre Crítico, à moderna Ciência da Literatura. O trabalho de D. Neusa Dias de Macedo, resultado de investigações feitas em Portugal e no Brasil, dá o primeiro quadro bibliográfico completo das obras e dos artigos de e acêrca de Fidelino de Figueiredo.

A ação de Fidelino de Figueiredo, na história da crítica portuguesa, particularmente fecunda entre os anos de 1910 e 1930, e no ensino universitário da Literatura Portuguesa, na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, de 1930 a 1950, está suficientemente avaliada pelos que são do ofício: depois do magistério de Teófilo Braga e de outros mestres do século XIX e começo do século atual, foi o crítico

português que realizou a mais importante reformulação da história literária de Portugal, foi o espírito que mais aguda e lúcida mente penetrou na Problemática da Crítica, e foi ainda o professor universitário que mais larga influência exerceu nas universidades européias e americanas. E se juntarmos a essa ação — que Fidelino de Figueiredo desenvolveu como espírito de eleição, porque servido por uma inteligência, uma sensibilidade, uma erudição e uma capacidade de trabalho invulgares — a que realizou como conferencista, dono de cativante arte de dizer, e muito especialmente como ensaísta, de elevada e penetrante visão dos magnos problemas da civilização portuguesa, e do mundo contemporâneo, o da “cultura intervalar” ou de entre as duas Guerras, e o atual, dividido, segundo ainda sua expressão, “entre dois universos” — temos o quadro completo da sua fecunda, influente e prestigiada atividade intelectual.

Na qualidade de sucessor de Fidelino de Figueiredo, na sua cátedra na Universidade de São Paulo, e já entrado na classe dos seus discípulos mais antigos, coube-me escrever as palavras de abertura do presente volume. Honrosa a gratíssima incumbência: honra sempre um profissional associar seu modesto nome ao de um homem que em alta escala dignifica a espécie humana; grato sempre ao espírito e ao coração dizer de um homem todo o bem que se lhe deve.

Antônio Soares Amora

SUMÁRIO

Apresentação	1
Prefácio	7
Obras e Trabalhos utilizados	21
Temas	
A Crítica: teoria e prática	23
A Crítica Literária como Ciência	29
A Bibliografia	43
Os Gêneros Literários	73
Teoria Geral da Epopéia	89
A Divisão Histórica e sua Nomenclatura	143
A Impressão	151
A Análise das Obras e a Investigação Causal	157
A Literatura Comparada e a Crítica de Fontes	163
Progresso Literário e Noção de Valor	171
O Meio e a Crítica Imediata	177
Criação e Crítica Literária	207
A Crítica — ciência da literatura	237
A Crítica — direção do espírito	247
Noção Psicológica de Estilo	255
Conhecimento Histórico e Conhecimento Literário	263
O Saber e o Compreender	273
Conceito de Literatura	279
Didática da Literatura	289
Técnica e Arte da Leitura	301
A Luta pela Expressão	307
Onipresença da Palavra	309
Origens do Fato Literário	318
Criteriologia Literária	334
Rumos Novos da Ciência da Literatura	364
A Educação e Arte Literária entre dois Universos	383
Noção de Cultura	395
A Universidade e a Cultura	405
A Doença da Crítica	411
Apontamentos para um Auto-Retrato	423

Apêndice I	
Inventários Bibliográficos organizados por Fidelino de Figueiredo	441
Apêndice II	
Bibliografia de Fidelino de Figueiredo. (Por Neusa Dias de Macedo)	447
Nota explicativa	449
Principais abreviaturas	450
Convenções	450
Periódicos Consultados	451
Bibliografia de Fidelino de Figueiredo	455
Apêndice III	
Bibliografia acêrca de Fidelino de Figueiredo. (Por Neusa Dias de Macedo)	487
Índice alfabético geral da Bibliografia	496
Índice da Matéria	518

O autor considerou também o mundo por um único ângulo, como espetáculo literário; traduziu-o ou construiu-o, para seu uso, em arquitetura de palavras ideais, palavras que ninguém dizia quotidianamente, porque eram estilos pessoais, irradiações de almas singulares, soluções individuais para o drama da expressão; viu-o com os olhos emprestados pelos poetas, como D. Quixote o configurou através das fantasmagorias cavalleirescas. Assim transposto em palavras, o mundo pareceu-lhe melhor, porque a vida nelas vivida parecia também mais livre.

Fidelino de Figueiredo

No dia em que se generalizar êste reconhecimento da impossibilidade da crítica literária imediata, em que definitivamente se concentra a atenção dela sôbre 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 fôrça promotora ou dos estímulos estéticos da obra prevalecer sôbre 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 significação.

Fidelino de Figueiredo

Mas se renunciarmos à luta, se nos conformarmos em ver na arte apenas uma evasão descontentadiça da nossa pobre vida ou uma indústria da emoção; se nada novo ela nos descobre a respeito de nós e do mundo que nos rodeia e subjuga; se não consola a miséria, se não é possível achar um sinal ou sucessivos sinais de reconhecimento de alguma coisa perene nas quimeras do poeta e nesta nossa avidez de esfumaçadas ficções, — então devemos todos crer, artistas e críticos, grandes e pequenos, nossos distantes avós e cada um de nós, que perdemos séculos e séculos de esforço e dor.

Fidelino de Figueiredo

PREFÁCIO

Neste ano de 1960 comemora-se o cinquentenário da atividade crítica de Fidelino de Figueiredo. E' uma longa trajetória de meio século ou, se preferem, uma vida quase inteira consagrada à crítica literária.

Há logo, no ponto de partida dessa trajetória, dois compromissos do Autor: a arrumação, em panorama histórico, da crítica em Portugal (1) e a organização de um método científico que desse objetividade e validade ao exercício da crítica (2), aplicado, em seguida, à história da literatura portuguesa que êle também ajudaria a construir (3). Ambos os compromissos refletem a sua posição em face dos estudos de crítica literária peculiares ao século XIX.

(1) — *A Crítica Literária em Portugal. Da Renascença à Atualidade*, Lisboa, 1910.

Dêsse mesmo ano, e de publicação anterior à obra acima referida, é *O Espírito Histórico*.

(2) — *A Crítica Literária como Ciência*, Pôrto, 1912.

(3) — *História da Literatura Romântica Portuguesa*, Lisboa, 1913; *História da Literatura Realista*, Lisboa, 1914; *História da Literatura Clássica*, Lisboa, 1917-1924, 3 vols.; *Depois de Eça de Queirós...*, Lisboa, 1933. Em tôrno dêstes estudos fundamentais (as *Histórias* já em 3a. ed., São Paulo, 1946, 5 vols.), vieram grupar-se outros do mesmo A., que retomam ou ampliam a perspectiva central. Cumpre ainda lembrar os trabalhos destinados ao ensino médio a que se adaptou essa obra: *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1918; *Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1941; *História Literária de Portugal*, Coimbra, 1944. Baseadas nestes trabalhos há duas traduções espanholas: *Historia de la Literatura Portuguesa*, Barcelona, 1927, tradução do Marquês de Lozoya (*Colección Labor*) e *Historia Literaria de Portugal*, Buenos Aires, 1948-1949, 3 vols., tradução de P. Blanco Suárez (*Colección Austral*). F. de F. organizou também uma *Antologia Geral da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1917.

O A. fundou em 1911 a Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos da qual era órgão a *Revista de História* (1912-1928, 16 vols.), por êle também fundada e dirigida e com vasta colaboração sua. A Sociedade e a *Revista* são credoras do aprêço dos estudiosos pela relevante soma de serviços prestados à cultura portuguesa no campo da história e das ciências correlativas. V. *Programa da Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos, in Estudos de Literatura*, Primeira Série, págs. 215-224; *O Espírito Histórico*, 3a. ed., Lisboa, 1920, págs. 24-27; e as *páginas recordatórias — Espírito Histórico de Historiografia Portuguesa do Século XX, in Depois de Eça de Queirós...*, São Paulo, 1943, págs. 93-95.

Na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, o A. dirigiu os Boletins da Cadeira de Literatura Portuguesa — *Letras* (1938-1954, 11 vols.) — e nêles colaborou.

Posteriormente, nessa trajetória abrem-se perspectivas novas. E vem a predominar na obra de Fidelino de Figueiredo um sistema que se corporifica e vitaliza em três princípios fundamentais — a dicotomia da crítica em ciência da literatura e em direção do espírito, o conceito renovador de literatura, e os lineamentos de uma criteriologia literária. Princípios imbuídos de preocupações filosóficas já muito distantes do historicismo e do cientificismo que caracterizam os dois primeiros trabalhos. São essas perspectivas e preocupações que articulam a sua obra à zona mais alta da crítica literária deste século XX, com repercussões e influências dentro e fora das fronteiras do mundo da língua portuguesa.

Aliás, não conheço em nossos dias, em Portugal e no Brasil, quem, mais do que o Autor, se tenha dedicado ao magistério da crítica teórica ou da filosofia da literatura (4). E dignifica êsse magistério e faz da crítica, por assim dizer, uma antena poderosa que capta problemas e irradia soluções. Espírito aberto ao renovamento de métodos da crítica, atrai para êles a atenção do público especializado, *simpatiza* com êles, discute-os e traz sempre uma contribuição personalíssima, fruto das suas meditações e da sua vivência. Às suas reflexões sobre o papel relevante da crítica chamou o próprio Fidelino de Figueiredo a “doença da crítica”. Referindo-se à atividade do Autor, Alceu Amoroso Lima (outro grande crítico, de outra estirpe) chamou-lhe o “drama da crítica”. Baseando-me em duas passagens do capítulo I de *A Luta pela Expressão* (observem o sugestivo do título!) e pensando em Unamuno e, ainda, se me fôsse consentida a vaidade de formular uma designação, eu lhe chamaria a “agonia da crítica”. . . . Com esta palavra — *agonia* — quero significar a atitude polêmica ou dialética que se impõe à consciência do Autor

(4) — Teófilo Braga era em 1910 o mestre da crítica e da história literária. Contra as concepções em que uma e outra se alicerçavam, reagiu F. de F., organizando o seu método e pondo-o em prática na história da literatura que arquitetaria em bases diferentes das do seu antecessor. Mais de um crítico tem patenteado os fundamentos em que repousa cada um dos edifícios levantados por êsses dois primeiros construtores da História da Literatura Portuguesa. V. Tristão de Ataíde (Alceu Amoroso Lima), *O Drama da Crítica, O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1939 (reproduzido em *Aristarcos*, 2a. ed., págs. 18-27) e Antônio Soares Amora, *Fidelino de Figueiredo, in Yearbook of Comparative and General Literature*, Ano II, N.º 7, Chapel Hill, 1953, págs. 49-51.

e de que se impregna o seu pensamento crítico quando visa a perquirir o fenômeno e, através dêle, a penetrar e atingir o número literário.

Permita-se-me lembrar, para daí extrair conclusões bem explícitas, que a obra de Fidelino de Figueiredo nem sempre foi realizada em circunstâncias favoráveis de trabalho, por motivo de suas deambulações, forçadas ou voluntárias, através de países e continentes. Se algumas vezes teve tribunas universitárias e bibliotecas ao seu dispor, muitas outras, porém, se viu obrigado a trabalhar “de cor, por quartos de hotéis, de país em país...”. Com uma dessas deambulações lucrôu o Brasil, ou melhor, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e a Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Havendo-se fixado entre nós, de 1938 a 1951 (com intermitências de regresso ao seu retângulozito pátrio), prestou relevantes serviços ao nosso país, na cátedra e pela pena, semeando idéias e exercendo uma influência benéfica, promotora e duradoura. No Rio de Janeiro e sobretudo em São Paulo, onde foi mais constante a sua atividade magistral, pôde orientar e formar discípulos, alguns dos quais são hoje especialistas em Literatura Portuguesa e docentes desta disciplina em Faculdades de Letras.

Mas o Autor não deambulou só através de países e continentes; deambulou também pelo “universo das idéias” que deram origem às “aventuras” do seu espírito. Estas deixaram de ser as mais recentes e não foram as derradeiras... Diz Fidelino de Figueiredo:

“As minhas aventuras pelo universo das idéias foram ambiciosas, sobretudo quando se compare a extensão dos percursos com o breve alcance da minha aparelhagem modesta. Grandes extensões e grandes temas engodaram a minha curiosidade: a selva negaceadora da história literária dum povo multissecular; a esfinge espanhola e seus segredos; os problemas gerais da crítica ou a filosofia da literatura; a atual crise das idéias do homem sobre o homem... Em meio dessas incursões aventureosas houve seus desvios momentâneos, melancolias de soledade que tentaram expressar-se em formas emotivas ou menos austeras, nalguns monólogos quase novelados ou “nivolas”, como chamava Unamuno a êsses escritos híbridos. E foi tudo. E foi o bastante para encher uma pobre vida.

Aqui se contam alguns dos últimos episódios dessas aventuras.

Últimos na acepção de mais recentes ou na de derradeiros? Como Deus quiser” (5).

“A atual crise das idéias do homem sôbre o homem” constitui o ensaísmo ou, como ainda quer o Autor, a “literatura da crise” que tem nêle uma voz legítimamente portugêsa e solidariamente universal, porque alia os seus propósitos de interpretação antimemorialista da vida e da cultura portugêsa com a diagnose dos sintomas patológicos da vida de hoje e a sugestão de métodos terapêuticos para debelar a crise contemporânea. Há mais de trinta anos Fidelino de Figueiredo se vem dedicando ao ensaísmo sôbre a crise que avassala e atormenta o mundo desde os anos posteriores à primeira grande guerra. As responsabilidades do intelectual a quem impende o dever e o direito, inalienáveis e indeclináveis, de representar o pensamento e a ação no campo da inteligência e no da coisa pública (6); o quadro dos valores sofisticos e falaciosos vigentes no intervalo das duas grandes guerras (7); o anelo de paz entre os homens e os povos, e o anseio por uma forma de convívio pacífico e jurídico das nações no qual se crie um ambiente de execração à guerra e aos meios que a ela conduzem (8); as “grandes manchas da história”: o espírito inquisitorial “em forma laica”, o anti-semitismo e o anti-eslavismo, que, em manifestações novas e violentas, envilecem a condição humana e o comportamento de alguns povos, e obstam à criação daquele ambiente idôneo (9); o processo estrutural interno da história espanhola, por intermédio da qual, como Português, procurou ouvir “o outro som do sino” dessa catedral que é a história ibérica (10) — são as constantes dêsse ensaísmo que se insere na

(5) — V. *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, 1941, pág. 5.

(6) — V. *O Dever dos Intelectuais*, Madri, 1935.

(7) — V. *Cultura Intervalar*, Coimbra, 1944.

(8) — V. *O Mêdo da História*, La Habana, 1955.

(9) — V. *Entre Dois Universos*, Lisboa, 1959.

(10) — V. *As Duas Espanhas*, Lisboa, 1932. Esta obra teve larga divulgação e repercussão no mundo hispano-americano. V. Miguel de Unamuno, *La Ciudad de Henoc. Comentario*, 1933, México, s. d. [1941], págs. 73-79 (capítulo *El Soñar de la Esfinge*) e Guillermo de Torre, *Menéndez Pelayo y las Dos Españas*, Buenos Aires, s. d. [1943], págs. 36-39 (capítulo *¿Puede o no tomarsele como Bandera Reaccionaria?*) e págs. 79-85 (capítulo *Tesis de las “Dos Españas”*). *Felipismo y Antifelipismo*, em que julga a tese do A. “quizá más fértil que las de Ganivet, Unamuno, Ortega y los otros noventaiochistas”. Andrenio (Eduardo Gómez de Ba-

realidade mais viva e mais sangrenta do nosso tempo e, por isso, deve figurar entre as obras maiores que proporciona a literatura da crise. Fidelino de Figueiredo dá-nos assim o superior exemplo do *intelectual* que soube no passado e sabe no presente *cumprir com o seu dever*. Nunca traiu a inteligência nem a desacreditou com a “renúncia abstencionista”, mas também nunca participou da “*organização intelectual dos ódios políticos*” nem fêz o “*jôgo das paixões políticas*”, postos em relêvo de maneira tão percuciente por Julien Benda. E impõe-se, por isso mesmo, como um dos paradigmas do *clero* que cumpre acatar, reverenciar e imitar.

Êsse ensaísmo admite ainda dois outros aspectos dominantes. O primeiro, de base ficcionista, em que o Autor se observa a si próprio como sujeito e objeto, expressa fugas ou evasões da realidade, mas com intenções bem definidas de volver a essa mesma realidade para melhor interpretá-la e recriá-la. Fugas ou evasões nas quais há notas subjetivas, líricas, descontentadiças, emotivas, e formam os “monólogos quase novelados” a que fêz referência (11). O se-

quero) replicou com o artigo *Una Cátedra Inverosímil* à sugestão de F. de F. para criar-se em Espanha uma cátedra de estudos sôbre Filipe II. V. *As Duas Espanhas*, 4a. ed., Lisboa, s. d. [1959], págs. 231-237 (Apêndice I).

Quanto à obra literária de Menéndez y Pelayo da qual se quer extrair hoje em dia um pensamento político de tendência reacionária ou direitista, a posição de F. de F. é em síntese a seguinte: “A meu juízo, devemos deixar as pregas e rugosidades menos iluminadas e fixar a nossa interpretação nos cumes da sua grande obra, que são os que definem o caráter do panorama do seu espírito. A sua obra, vista ao longo da sua cumiada, não é direitista, nem esquerdista, é essencial e superiormente espanhola.” V. ob. cit., págs. 163-178. O A. voltou a êsse tema, já então na imprensa brasileira, nos artigos *Origens Literárias dum Imperialismo Pobre* e *Árvore do Bem e do Mal* publicados no *Diário de S. Paulo* de 30 de outubro de 1940 e de 29 de maio de 1941.

Os neologismos criados por F. de F. em *As Duas Espanhas* — filipização, desfiliplização e derivados — mereciam figurar nalgum léxico de Cultura ou de Historiografia espanhola. Já estão, aliás, dicionarizados em nossa língua. V. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, *sub voce*.

Ainda a propósito do citado artigo de Unamuno: foi traduzido, mas sem declaração do nome do autor, por Jorge Fidelino Lôbo da Costa de Figueiredo e publicado na revista *Leitura* (N.º 18, Maio, 1944, págs. 35 e 63) do Rio de Janeiro.

- (11) — São as obras *Sob a Cinza do Tédio (Romance de uma Consciência)*, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1925; *Revoada Romântica, Diário de Pernambuco*, Recife, 1926; *Uma Viagem à Fobolândia, Novela para Todos*, Lisboa, 1929; *Os Humildes*, Lisboa, 1908 — um romance dos vinte anos, ainda atual, eu ousaria dizer cada vez mais atual... Os três primeiros

gundo em que, voltado para os destinos últimos do Homem e da Cultura que êle construiu ao longo dos séculos e vê abalar em meio aos vendavais que sopram do Oeste e do Leste há quase cinqüenta anos, elabora uma obra que procura compreender *terencianamente* o Homem em sua “humanidade” numa prospecção filosófica de caráter existencial (12).

Não se estranhe a importância que atribui à sua obra ensaística. E’ que Fidelino de Figueiredo não dissocia os problemas de política dos de educação e ambos dos de pura exegese literária. O conceito de imagem-fôrça (13), a pedagogia da morte (14), o ensino da música em grau pré-universitário (15), são glosas que o Autor tem oferecido à filosofia da educação. E a cercá-las, uma idéia sua muito diletta: o divórcio freqüente entre a estrutura política e social e a orgânica escolar que necessariamente mantém essa estrutura, a enforma e vivifica (16).

Desejo ainda pôr em relêvo a atividade pioneira do Autor num departamento de estudos — a bibliografia. Ao partir para aquela longa trajetória, julgou imprescindível organizar e publicar inventá-

trabalhos foram traduzidos em espanhol sob o título geral de *Del Tédio, del Amor y del Odio* (Madri, 1929, Editorial Mundo Latino). *Sob a Cinza do Tédio*, também traduzido para o italiano e para o francês, foi comentado na imprensa européia e americana por Ferreira de Castro, Nicolás González-Ruiz, Luigi Tonelli, Philéas Lebesgue, Robert Ricard, Carlos Pereyra, Oliveira Lima, Tristão de Ataíde.

- Não deve ser esquecido um gênero literário ou, melhor, uma forma literária de que se utiliza o A., na sua obra ensaística: as “*anedotas exemplares*” — misto de ficção aliada à crítica interpretativa das idéias.
- (12) — Representada por *Um Colecionador de Angústias*, São Paulo, 1951; *Um Homem na sua Humanidade*, Lisboa, 1956; *Diálogo ao Espelho*, Lisboa, 1957.
- (13) — V. *Menoridade da Inteligência*, págs. 105-110 e principalmente *Imagem-Fôrça. Um Conceito para a Filosofia da Educação*, in *Interpretações*, 2a. ed., Coimbra, 1944, págs. 15-57.
- A designação *imagem-fôrça* já está incorporada no *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* de André Lalande. Cito a 7a. ed., Paris, 1956, pág. 452: “*Sur Idées-forces*. — M. Fidelino de Figueiredo, philosophe portugais, professeur à l’Institut des Hautes Études de Lisbonne, emploi *image-force* (*imagem-fôrça*). *Interpretações*, págs. 14, 24-25, etc.”.
- (14) — V. *Um Colecionador de Angústias*, 2a. ed., Lisboa, 1953, págs. 246-256, capítulo XVIII, *Um Retrato da Morte*.
- (15) — V. *Música e Pensamento*, 2a. ed., Lisboa, 1958, págs. 37-65, ensaio I, *Um Paralelo Impossível (O Latim e a Música na Educação)*
- (16) — V. *Menoridade da Inteligência*, págs. 65-83, capítulo IV, *A Passividade da Escola*.

rios de bibliografia especial que representavam elementos necessários à construção da sua obra de crítico e de historiador da literatura. Hoje em dia, ao alcance dos estudiosos, êsses inventários representam instrumentos indispensáveis da pesquisa histórico-literária. A Fidelino de Figueiredo se podem aplicar, com tôda a justiça, as suas próprias palavras dirigidas a Henri Pirenne: “um grande historiador [leia-se *um grande crítico*], que se não dedignou de ser também simples bibliógrafo ou forjador de ferramentas para outrem”. Mas da pura e simples inventariação — paciente esforço de cavouqueiro — se destaca um conceito de bibliografia, transformando-a em trabalho de elevado nível intelectual que possui normas axiológicas a orientarem-no e tem implicações com a história das idéias e com o halo cultural que rodeia o homem.

*
* *
*

Coligi neste volume as páginas representativas que o Autor escreveu sôbre temas fundamentais da crítica literária e sôbre assuntos que de muito perto lhe dizem respeito. E assim nasceu o *Ideário Crítico de Fidelino de Figueiredo*. O projeto de organizá-lo surgiu, ao mesmo tempo, do pretexto para comemorar o cinquentenário da sua atividade, e da convicção de que a sua obra deve merecer no Brasil, em Portugal e noutros países, um pensamento afetuoso, agradecido e respeitoso, independente de discussões e até de impugnações que ela possa suscitar. Uma obra é tanto mais viva quantos mais argumentos enseja ao livre debate das idéias. Só a indiferença nada construi. E não é êste por certo o sentimento que domina a crítica em relação ao Autor e à sua obra.

Não era difícil organizar o *Ideário*. O ponto de partida tinha de ser *Aristarcos*, cujas conferências Fidelino de Figueiredo considerou a “autobiografia dum crítico” (17). Assim orientado, percorri os seguintes estudos teóricos: *A Crítica Literária como Ciência, Criação e*

(17) — Em entrevista concedida ao *Diário da Noite* (São Paulo, 25 de janeiro de 1939) afirmava o A.: “Escusado é dizer que não vou ensinar ninguém a fazer crítica e história literária. Não sofro da doença do pedantismo. Vou apenas contar como eu me orientei nesses estudos, como abri o meu caminho, que materiais empreguei e que problemas de método debati a dentro do meu espírito. As conferências deveriam antes chamar-se: Autobiografia dum crítico”.

Crítica Literária, Aristarcos, Em Defesa da Literatura, Conhecimento Histórico e Conhecimento Literário, A Luta pela Expressão e Sobre Criteriologia Literária. A êstes estudos associei os trabalhos *A Literatura não se ensina, Apontamento para um Auto-Retrato, A Épica Portuguesa no Século XVI, Noção de Cultura, Que é Estilo?, Retratos de Família, "Boletim Bibliográfico", Pequeno Prólogo à História Literária de Portugal, Rumos Novos da Ciência da Literatura, Balzac de Cor, Prefácio à obra La Littérature et la Vie, de J. Hankiss, Variações sobre o Espírito Épico, Mensagem à Universidade de São Paulo, Formas de Impossível Saber e Literatura de Porvir.*

Dêsse percurso ou da leitura dêsses estudos e trabalhos, extrai os temas que dão nexos ao método e ao sistema, aos princípios que de um e outro decorrem, aos problemas que nêles se levantam e discutem. Cito a seguir os temas cujos títulos são dados pelo Autor ou sugeridos da própria obra: *A Crítica: Teoria e Prática, A Crítica Literária como Ciência, A Bibliografia, Os Gêneros Literários, Teoria Geral da Epopéia* (18), *A Divisão Histórica e sua Nomenclatura, A Impressão, A Análise da Obra e a Investigação Causal, A Literatura Comparada e a Crítica de Fontes, Progresso Literário e Noção de Valor, O Meio e a Crítica Imediata, Criação e Crítica Literária, A Crítica — Ciência da Literatura, A Crítica — Direção do Espírito, Noção Psicológica de Estilo, Conhecimento Histórico e Conhecimento Literário, O Saber e o Compreender, Conceito de Literatura, Didática da Literatura, Técnica e Arte da Leitura, A Luta pela Expressão, A Educação e a Arte Literária entre Dois Universos, Noção de Cultura* (19), *A Universidade e a Cultura, A Doença da Crítica e Apontamentos para um Auto-Retrato.*

No tema *Teoria Geral da Epopéia* incluí os capítulos *Conceito e Gênese da Epopéia e Corolários da Doutrina de A Épica Portuguesa no Século XVI.* Em *O Meio e a Crítica Imediata* figuram trechos dos trabalhos *Balzac de Cor* e *Variações sobre o Espírito Épico.*

(18) — E' o único tema de crítica aplicada que figura no *Ideário*. Impôs-se a sua inclusão porque a *Teoria Geral da Epopéia* representa uma das mais decisivas contribuições do Autor para os estudos de conceito e gênese da poesia épica.

(19) — Inclui-se êste tema por duplo motivo: nêle se formula um conceito novo de Cultura e se esboça uma visão, também nova, do Quinhentismo português.

Em *A Luta pela Expressão* compareceu *Onipresença da Palavra, Problemas de Origens: o Fato Literário, Criteriologia e Literatura* (capítulos da obra que dá nome ao tema), *Sôbre Criteriologia Literária* e, mais, *Rumos Novos da Ciência da Literatura*, trabalho a cujo título ficou subordinado o *Prefácio* e o *Post Scriptum* (1960) àquela obra. Em outras palavras: *A Luta pela Expressão* compreendeu os tópicos — I — *Onipresença da Palavra*, II — *O Fato Literário*, III — *Criteriologia Literária*, IV — *Rumos Novos da Ciência da Literatura*, com o *Prefácio* e o *Post Scriptum* (1960). De *A Educação e a Arte Literária entre Dois Universos* fizeram parte *Formas do Impossível Saber e Literatura do Porvir*. Afinal, em *Apointamentos para um Auto-Retrato* reuni o trabalho de título quase idêntico, *Retratos de Família, o Pequeno Prólogo - o Epílogo à Luta pela Expressão*. Ver-se-á no momento oportuno se de fato houve e se tive razão para assim proceder.

Os textos, que aos temas se referem, foram ordenados segundo o critério cronológico, isto é, partiu-se dos mais antigos para os mais recentes. Não me preocupei em reproduzir *tudo* o que o Autor disse a respeito dêste ou daquele tema e nem sempre foi possível desarticular um do outro, visto que algumas vêzes aparecem em estreitas relações. Entre não interromper, para não prejudicar, a seqüência das idéias e salientar um texto que correspondia a determinado tema, optei pela primeira solução, que me pareceu a melhor.

Tomei a liberdade de a êsses textos juntar notas que se destinam a fazer remissões, a dar informações e a abrir certas perspectivas. Não são notas esclarecedoras do pensamento de Fidelino de Figueiredo, o que não teria sentido, porque os textos deviam falar e falar por si mesmos. Tais notas vão indicadas pela sigla *NO* (Nota do Organizador), para se distinguirem das que o Autor redigiu e, como não poderia deixar de ser, acompanham os textos. A numeração das notas é crescente adentro de cada tema. Faço ainda esta observação: a notas de Fidelino de Figueiredo apus notas minhas. Isto explica as lacunas que há, em várias páginas, de numeração das notas. Completa-se, porém, a sua numeração com a das notas do Organizador que se encontram em rodapé, logo após as do Autor.

Corrigi erros tipográficos e gralhas, mas não assinaei as correções, pois não era uma edição crítica o que eu tinha em vista. Uniformizei a grafia, acomodando-a ao sistema ortográfico vigente.

Em apêndices ofereceram-se os *Inventários Bibliográficos organizados por Fidelino de Figueiredo* (Apêndice I), a *Bibliografia de Fidelino de Figueiredo* (Apêndice II) e a *Bibliografia sobre Fidelino de Figueiredo* (Apêndice III). Fecha o volume com um *Índice Remissivo de Autores e Obras* citados ao longo dos textos

*
* *
*

Aos olhos da minha e de outras gerações universitárias este *Ideário Crítico* poderá representar uma ação gratulatória. Significará a homenagem de profundo e respeitoso reconhecimento a um dos nossos Mestres mais queridos e admirados, aquêle a quem muito ficamos devendo logo no início da nossa carreira e a quem continuamos a dever agora que ela vai em meio. Que cada um de nós, os que militamos no ensino superior ou no ensino médio, abra o seu livro de contas-correntes e verifique lá o seu pequeno *haver* correspondente ao seu grande *débito*. . . O Mestre não precisará repetir a frase de Tito, o imperador romano — *vitam perdidit* —, pois ganhou o afeto e a gratidão de discípulos e alunos que nunca viram nêle o professor, “simples funcionário do Estado e da Ciência”, mas o Professor, verdadeiro “confessor ou guia”, pronto a compreender os anseios e a encaminhar as aspirações da “juventud, divino tesoro”. . . (21). E’ um Mestre que deu sempre da cátedra e através da sua obra, de tôda a sua obra, duas lições de suprema sabedoria: acima do relativismo dos sucessos está a zona absoluta das idéias,

(21) — Das reminiscências da sua vida de estudante, no antigo Curso Superior de Letras, veio-lhe o impulso inicial para compreender a juventude acadêmica, no convívio da qual esteve sempre, sem deixar de adverti-la caroável e amistosamente. V. os capítulos *Biografia de uma Escola*, “*Juventud, divino tesoro*. . .” e *O Doente de Alpedrinha (Uma Anedota Exemplar)*, de *Um Colecionador de Angústias*, 2a. ed., Lisboa, 1953, págs. 71-87, 88-94 e 95-101.

e a vida só é digna de ser vivida em pleno ajeito da consciência e da liberdade do espírito.

CARLOS DE ASSIS PEREIRA

*Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto.
Instituto Isolado de Ensino Superior do Governo do Estado de São
Paulo. Abril de 1960.*

Obras e trabalhos utilizados e siglas que lhes correspondem.

- C L C** [1912] *A Crítica Literária como Ciência*, 3a. edição, seguida duma Bibliografia Portuguesa de Crítica Literária. Lisboa, 1920, 279 págs. — Livraria Clássica Editôra.
- C C L** [1918] *Criação e Crítica Literária*, in *Estudos de Literatura, Artigos Vários*, Segunda Série: (1917), Lisboa, 1918, págs. 173-200. — Livraria Clássica Editôra.
- L n E** [1927] *A Literatura não se ensina (Carta a J. Guerreiro Murta)*, in *Notas para um Idearium Português. Política e Literatura*, Lisboa, 1929, págs. 113-117. — Livraria Sá da Costa.
- A A R** [1929] *Apontamentos para um Auto-Retrato (Prefácio do Livro "Del Tédio, del Amor y del Odio")*, in *Notas para um Idearium Português*, págs. 153-159.
- E P** [1930] *A Épica Portuguesa no Século XVI. Subsídios Documentares para uma Teoria Geral da Epopéia*. Texto Ilustrado, [6a. edição], São Paulo, 1950, 402 págs. Publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim CI. Letras, n.º 6.
- N C** [1933] *Noção de Cultura*, in *Menoridade da Inteligência*, Coimbra, 1933, págs. 43-63. — Imprensa da Universidade.
- A** [1939] *Aristarcos*. Quatro Conferências sobre Metodologia da Crítica Literária, no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo — Brasil, 2a. edição, revista e precedida de dois estudos de Tristão de Ataíde, Rio de Janeiro, 1941, 144 págs. — Livraria H. Antunes.
- E** [1939] *Que é Estilo?*, Capítulo IV de *A Arte é Estilo (Exemplo: Eça de Queirós)*, in *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, s. d. [1941], págs. 86-95. — Empresa A Noite Editôra.
- R F** [1940] *Retratos de Família*, in *Sob a Cinza do Tédio (Romance de uma Consciência)*, Coimbra, s. d. [1944], págs. 9-23. — Editorial Nôbel.
- D L** [1941] *Em Defesa da Literatura (Pequenas Variações sobre Grandes Temas)*, in *Últimas Aventuras*, págs. 139-240.
- CHCL** [1942] *Conhecimento Histórico e Conhecimento Literário*, in *Um Homem na sua Humanidade. Prêmio "Diário de Notícias"*, 2a. edição, Lisboa, s. d. [1957], págs. 149-164. — Guimarães Editôres.
- B B** [1943] *"Boletim Bibliográfico"*, in *Boletim Bibliográfico*. Publicação da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo. Departamento de Cultura, Ano I, Volume I, Outubro-Dezembro, 1943, págs. 8-12.
- L E** [1944] *A Luta pela Expressão. Prolegômenos para uma Filosofia da Literatura*, Lisboa, [2a. edição], s. d. [1960], 203 págs. — Edições Ática.
- P P** [1944] *Pequeno Prólogo à História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)*, Coimbra, s. d. [1944], págs. 7-10. — Editorial Nôbel.
- RNCL** [1950] *Rumos Novos da Ciência da Literatura*, in *Estudos de Literatura*, Quinta Série (1947-1950), São Paulo, 1951, págs. 145-

154. Publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim CXXII. Letras, n.º 7.
- B C** [1951] *Balzac de Cor (Variações sobre a Crítica da "Comédie Humaine")*, in *Estudos de Literatura*, Quinta Série, págs. 123-144.
- P** [1951] *Prefácio à obra de Jean Hankiss, La Littérature et la Vie (Problématique de la Création Littéraire)*. *Obra publicada e prefaciada por Fidelino de Figueiredo*, São Paulo, 1951, págs. I-VII. Edição da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim CXXIV. Letras, n.º 8.
- V E E** [1954] *Variações sobre o Espírito Épico*, São Paulo, 1954, 59 págs. Publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim n.º 166. *Literatura Portuguesa* n.º 11.
- M U S P** [1955] *Mensagem à Universidade de São Paulo*, in *Diálogo ao Espelho*, Lisboa, s. d. [1957], págs. 171-177. — Guimarães Editôres.
- C L** [1956] *Sobre Criteriologia Literária*, in *Diálogo ao Espelho*, págs. 153-169 (*).
- F I S** [1957] *Formas do Impossível Saber*, in *Diálogo ao Espelho*, págs. 125-130.
- L P** [1959] *Literatura do Porvir*, in *Entre Dois Universos*, Lisboa, s. d. [1959], págs. 34-43. — Guimarães Editôres.

(*) — O trabalho *Sobre Criteriologia Literária*, escrito sob forma de carta, foi enviado, com data de 15 de abril de 1956, ao Prof. Jacinto do Prado Coelho. Destinou-se à *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, publicada na *Revista da Faculdade de Letras* (Universidade de Lisboa, II Série, N.º 1, 1957, 424 págs.) onde comparece a págs. 112-120, com o título de *Uma Carta sobre Criteriologia Literária*. Há separata de 13 págs.

**A CRÍTICA:
TEORIA E PRÁTICA**

Ao rever para nova publicação o texto dêste pequeno escrito, ocorreram-me as justas palavras de Rodó, um dos mais nobres espíritos que têm praticado a crítica literária: 'El crítico que al cabo de dos lustros de observación y de labor no encuentre en aquella parte de su obra que señala el punto de partida de su pensamiento, un juicio ó una idea que rectificar, una pagina siquiera de que arrependerse, habrá logrado sólo dar prueba, cuando no de una presuntuosa obstinación, de un espíritu naturalmente estacionario ó de un aislamiento intelectual absoluto'.

Dois lustros correram com efeito depois da primeira redação da *Crítica Literária como Ciência*, durante os quais não nos obstinamos em doutrinas tornadas caducas pelo desenvolvimento do próprio espírito, nem nos confinamos em isolamento suspicaz. O gôsto dos estudos teóricos é indício de juventude espiritual, em quem ao iniciar o seu itinerário por certo distrito da inteligência quer premunir-se de idéias gerais e noções metodológicas que o orientem; mas só será verdadeiramente fecundo de úteis conseqüências, quando durante a carreira se produza recíproca osmose do exercício prático e da reflexão teórica.

Então a presença dum escrito do momento da partida não deixará de produzir a surpresa dum retrato antigo, que só é fiel num dado momento da expressão fisionômica, como um livro só em certo momento representa com exatidão um espírito.

A renovação espiritual, condicional certa e móbil duma diligente vida interior, deve ser desígnio peculiar do crítico, que à objetividade serena queira casar a flexibilidade incessante dum Sainte-Beuve, a curiosidade ampla dum Renan, sem a sua indiferença diletante, e o humanismo profundo dum Rodó.

Também o nosso espírito se não imobilizou. Por isso, desta pequena monografia está já longe a nossa concepção atual da crítica literária, parcelarmente confessada em outros trabalhos posteriores como *Do Estudo Psicológico dos Autores na Crítica Literária*, *Criação e Crítica Literária*, *Menéndez y Pelayo e os Estudos Portugêses* e

José Enrique Rodó. A diferenciação fêz-se sentir mais nas dominantes idéias gerais e na interpretação dos valores literários do que nas regras práticas do método, mas em medida suficiente para apoucar perante ela a memória agora reimpressa. Mas o público parece haver feito justiça à sinceridade de propósitos de quem há dois lustros encetou, inteiramente desacompanhado, uma pequena cruzada de dignificação dum austeramente de atividade espiritual e crítica. Por êsse motivo se reimprime o ensaio.

[C L C, págs. 5-6]

Crê-se correntemente ser o gôsto dos estudos teóricos indício de juventude, não só de probidade mental. Suponho que assim seja. Em anos juvenis os problemas teóricos de noção de história e sua oposição à Sociologia (1), e de método da crítica literária puseram-se ao meu espírito de forma imperativa, como problemas prévios a tôda a atividade no campo dessas disciplinas. Verdaderamente, eram como pórticos solenes que se deviam transpor com tôda a consciência ou alicerces indispensáveis a tôda a construção de alguma solidez.

Mas o homem maduro já não aceita fâcilmente êste dualismo de teoria e prática — o qual poderia equivaler a uma distinção entre plano finalista ou teleológico da natureza e sua verificação experimental. A evolução não seria assim criadora, mas somente realizadora dum plano pré-estabelecido, como se falássemos e escrevêssemos para cumprir uma teoria gramatical, aprendida no limiar da vida... Para o homem amadurecido na observação do fluir da existência e treinado no exercício dalguma disciplina científica, não pode haver separação entre teoria ou plano e prática ou cumprimento de plano. Há só a vida, a fenomenalidade, em cuja repetição se surpreendem algumas constantes relações e sucessões, que nos permitem as hipóteses explicativas e as aventuras da previsão ou da expectativa doutras variantes. A teoria e a prática são inseparáveis como o calor e a combustão; formam um conglomerado uno, como o espaço e o tempo na física relativista. A teoria poderá ser uma aspiração do homem, que para

(1) — Êsses problemas teóricos de noção de história e sua oposição à Sociologia foram discutidos no artigo *Noção de Sociologia*, in *Estudos de Literatura*, Terceira Série, Lisboa, 1921, págs. 141-153. V. ainda *O Espírito Histórico*, 3a. ed., Lisboa, 1920, págs. 35-37, em nota. (NO).

aprender ou apreender o universo o condensa em idéias; a inteligência e a memória podem conservar um punhado de idéias, travadas em rede de relações, mas não poderiam guardar o panorama inteiro da evolução fenomenista. Esse trabalho de mutilação da realidade — que é já mutilação de mutilação, porque não observamos nem sofremos a realidade total — tem, porém, de ser posterior a um longo convívio com essa realidade, isto é, a teoria é um ideal da inteligência humana para que tende tôda a observação, tôda a prática. “Prática” no sentido mais compreensivo da palavra, não no de técnica ou emprêgo dos meios de domínio sôbre a natureza para fins de conservação e confôrto da espécie, “prática” no sentido de familiaridade contínua com o mundo dos fenômenos, observado ou provocado para fins de conhecimento ou contemplação intelectual.

Os longos anos, que tenho dedicado aos estudos da crítica literária, permitiram-me as duas atitudes: a juvenil e a madura — considerar a teoria como introdução necessária a todo o exercício prático duma especialidade; e considerar a teoria como uma conclusão humana ou um ideal humano para que tendem tôdas as práticas, ideal por vêzes tão inatingível pelas nossas fôrças como o ponto de mira, para que tende tôda a máquina do mundo na sua perpétua deslocação... Em anos juvenis tentei esboçar uma teoria do método da crítica; em anos maduros volto a refletir sôbre êsse problema para corrigir o meu distante ponto de vista com as recordações dum longo exercício — qual um prestidigitador que tivesse logrado separar do combustível a chama e se apressasse, no fim das suas demonstrações, a reconduzi-la ao seu foco e a reintegrar o fenômeno da combustão. Porque tudo, no mundo que nos rodeia, deve ser contemplado em aspiração totalizadora, pois não há fenômeno que não seja uma concentração em síntese abreviadora da vida universal. Esta atitude do observador e interpretador é particularmente válida para o caso dos fenômenos do espírito, dos da literatura portanto, cuja essência permanece ainda hoje meio misteriosa.

A CRÍTICA LITERÁRIA COMO CIÊNCIA

Na sua forma mais geral, o fenômeno literário consiste na produção da obra pelo autor. Dêste fenômeno basilar é que partem, multiplicando-se e complicando-se, todos os problemas: constituição e orientação mental do artista, ação sôbre o público, reação dêste sôbre o autor, transformações do gôsto, processos de satisfação dessas transformações do gôsto, etc. Mas nós não assistimos às alterações da consciência do artista e da consciência coletiva do público; temos como único campo de observação as obras e é nelas que conhecemos as transformações psíquicas, de que resultaram. As obras são, pois, o objeto de estudo do crítico literário. E que procura êle por êsse estudo? O mesmo que os outros investigadores em tôdas as ciências, como vamos expor.

O estado das nossas observações e o conhecimento da nossa constituição mental permitem já, sem grande esforço de generalização, admitir que é possível estabelecer um acôrdo entre o mundo externo e o mundo interno, acôrdo que se manifesta pela verificação duma regularidade causal, por um fixo determinismo. Atingi-lo e formulá-lo, eis o objeto da Ciência. Pode esta enganar-se, porque representa só uma visão humana, suscetível de incessáveis correções, mas a regularidade fenomenal das coisas, ao menos como nós as vemos, mantém-se e persiste através das variadas explicações provisórias.

E' também isto o que a crítica procura, uma vez que se imponha intuits científicos.

O fim dêste trabalho é justamente procurar apurar algumas conclusões sôbre a crítica, considerada como ciência, e não como novo gênero literário.

Segundo a noção moderna, uma ciência caracteriza-se pelo seu objeto, pelo seu método e pelas suas leis. Uma ciência, para que tenha individualidade própria, deve ter um objeto próprio ou pelo menos estudado sob um aspecto próprio (a biologia e a geografia animal estudam a vida e todavia são ciências bem diferentes), uma lógica própria, e finalmente deve chegar a exprimir as regularidades de repetição em fórmulas racionais, que são as leis. Perguntamos

nós: verificam-se estas três condições — objeto, método e lei — na crítica literária? E deixando de se verificar alguma delas, deixa também a crítica de merecer foros de ciência? E' o que vamos discutir, analisando as concepções de crítica admitidas pelos principais teóricos contemporâneos.

Que ela tem um objeto próprio é indiscutível, visto que a arte literária é alguma coisa específica, *sui generis*, diferente duma escultura, dum quadro, duma combustão, da queda dum grave, da associação de idéias, de qualquer outro fenômeno. Poderá haver quem, em última análise, reduza a obra literária, a sua produção pelo autor, bem como a sua assimilação pelo público, a fenômenos psicológicos. Sem dúvida. Mas êsses fenômenos psicológicos, que estão na raiz, não importam ao crítico porque êle estuda a obra, não como expressão da sociedade, sinal da alma coletiva, nem como expressão dum caráter, sinal da alma individual, mas como um conjunto de artifícios organizado para produzir beleza, isto é, estuda-a como produto estético.

Quanto ao método, logo ao primeiro relance se vê que tem de ser bem diferente do da história geral, em que predomina a observação indireta, porque o crítico tem diante de si *efeitos*, que pode estudar diretamente: as obras. Desta feliz circunstância se conclui que, qualquer que seja o processo de trabalho do historiador da literatura, a crítica terá uma lógica própria indutiva, extraída da observação, da catalogação dos fatos, da comparação.

Porém, a crítica não conclui o seu trabalho, logo que tenha *explicado* a obra; deve também *avaliá-la*, como obra estética, julgar, medir o seu grau de poder emocional, e, como todo o juízo implica um segundo termo de comparação, torna-se nesta altura uma questão prévia o problema da estética absoluta, do belo absoluto. Mas basta a multímota variedade de concepções do belo, no tempo e no espaço, para se afirmar que a estética poderá estabelecer uma hierarquia nas expressões da beleza artística, consoante a parcela maior ou menor que encerram, mas nunca poderá dizer qual o máximo absoluto e inultrapassável. Que literatura, que época, que autor subiu mais nessa hierarquia de valores literários, se fôr possível afirmá-lo alguma vez, só a história de tôdas as literaturas, entre elas comparadas, o poderá indicar. A questão prévia da estética absoluta é, por isso, uma questão inoportuna.

Quanto às leis de história literária, a seu tempo analisaremos algumas propostas e discutiremos a exequibilidade dêsse *desideratum*.

Devemos reconhecer desde já que há no trabalho crítico uma forçosa equação pessoal, alguns contingentes elementos: a seleção das obras na grande abundância de monumentos, primeiro trabalho, e o juízo, último trabalho. Eliminá-los é impossível; atenuá-los sucessivamente tem-se feito bastante. Não se deve eliminar a escolha para que se não faça simples enumeração; não se deve eliminar o juízo para que a crítica se não trunque. Estas duas operações — e mais a última que a primeira — e a analogia, que desde Taine se estabeleceu entre as ciências históricas e as ciências naturais, desacreditaram-na. Chegou-se a afirmar que a crítica não possuía nenhum caráter científico, e uma das mais recentes e mais expressas afirmações nesse sentido foi o artigo do sr. Gilbert Maire (1). Disse êste autor que a história literária atravessara, como a biologia, três fases: estática, dinâmica e cinemática. Chegada à terceira, a suposta analogia, melhor diríamos a confusão, levava a crítica a abster-se de *judgar* — o que era, no pensar do articulista, o seu papel fundamental — e passava a explicar, estragando o gôsto e não o orientando, como lhe cumpria; remontava às causas fisiológicas, como fêz o sr. Toulouse na sua monografia sôbre Zola, e tornava-se pura biologia, só diferente no alvo que tinha em vista. E o autor concluía que devíamos expurgar a crítica dêsses biologismos híbridos e deixarmo-nos convencer de que ela não podia ter caráter científico. A origem dêsstes biologismos era tomarem-se metáforas como realidades, à maneira dos sequazes de Sainte-Beuve, de Taine e de Brunetière, com a sua terminologia. O sr. Gilbert Maire rematava da forma seguinte: “Quelle meilleure façon, en vérité, de dégager par une simple épithète, la subtilité scientifique d’une critique pleine du mot de science, que de la présenter comme un dernier prolongement de la psychologie du romantisme?”

O ponto de vista do autor falseou-lhe a questão. Considerou como definitivo o que era temporário e fulminou a sentença. A crítica, como tôdas as ciências sociais que procuram constituir-se, começou por seguir à via analógica. Ora, sendo a biologia, durante algumas décadas, a ciência das ciências, julgou-se criterioso, para

(1) — V. *Revue Philosophique*, de Th. Ribot, 1910, artigo *Biologie et Critique Littéraire*.

fazer o estudo dos produtos do homem moral e social, remontar ao homem animal. A própria biologia também procedeu por analogia, pois pode dizer-se que deu o seu grande passo no dia em que se deixou imbuir de espírito histórico, isto é, quando também se tornou temporal. A falência da crítica biológica, longe de legitimar o cepticismo, só apóia a nossa opinião de que se deve procurar um método próprio, por via indutiva, e fora de tôdas as fáceis seduções das analogias. Tem pesado sôbre a história literária êste pensar condenatório dos naturalistas, como sucedeu à psicologia, durante largos anos esmagada pela crítica severa de Kant.

As soluções, que foram propostas para a constituição da crítica literária como ciência social, têm ruído uma a uma, mas exerceram um meritório papel diretor de investigações, que, sem elas, não atingiriam a unidade de corpo de doutrina. E assim, conforme o sistema era mais ou menos amplo e plástico para se adaptar aos fenômenos que estudava, as conclusões aproveitáveis eram mais ou menos abundantes. Seria imperdoável desperdício pôr de lado os trabalhos de Villain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière e outros críticos de sistema; o que é preciso é esclarecê-los com o seu ponto de vista pessoal para discriminar o que é de caráter definitivo do que é consequência de uma cerrada aplicação de sistema.

Foi só no fim do século XIX que se começou a discutir o problema do método científico da história literária. Até então apenas se trabalhara na investigação das causas gerais da obra artística, fazendo-se portanto estética e teoria da arte literária e não teoria do método. Êstes trabalhos prosseguem com uma continuidade direta e uma notável persistência desde os românticos alemães e franceses até H. Taine, que as formula em sistema, a bem conhecida teoria das causas gerais da obra de arte: raça, meio e momento histórico. A experiência e Fromentin alguns aditamentos fizeram; a experiência tem mostrado que a psicologia humana tem fundamentos que se mantêm estáveis, independentemente das variantes raciais; e Fromentin fêz considerar a iniciativa pessoal do artista criador. Um aditamento no ponto da partida e outro no ponto de chegada foram os derradeiros progressos dessa teoria.

E Taine procedeu a investigações sôbre o *modus-faciendi* da crítica, discutiu duma maneira especial o problema do método? Apenas

aplicou a sua teoria e, dominado pelo espírito das ciências naturais, transplantou para a crítica a noção de rígido causalismo. Não foi um teórico do método, como o foram os Hennequin, Brunetière e os srs. Ricardou, Lacombe, Renard e Lichtenberger, cujas idéias vamos summariar.

Mais pròpriamente sôbre método, foram os alvitres do sr. T. Braga, que apresentou uma concepção sua da história literária (2). Não discutiremos aqui êsses alvitres, porque já noutra lugar fizemos a sua análise (3).

[C L C, págs. 13-18]

Perguntarão os que houverem rigorosamente cumprido êste método (5), e obtido por meio dêle resultados seguros, se haverão assim fundado uma ciência nova. Sim e não. Uma ciência de repetição, como a Física ou a Química, decerto que não. Essas verificam os fatos observando e experimentando, aproximam-nos segundo as suas relações imediatas, chegando a aproximações de ordem mais geral e menos evidente, que contêm a explicação comum dum grande número de fatos particulares. Através das circunstâncias infinitamente variáveis dêstes chegamos a relações constantes que formuladas são as leis. A crítica literária é que não pode formular leis. Verifica fatos pela observação, procura preferentemente variações típicas, explica-as e faz ciência, mas ciência de sucessão, de desenvolvimento (6). Tem a crítica um campo de estudos próprio e considerado dum ponto de vista próprio, tem um método particular, mas não pode atingir o ideal das ciências naturais — a lei.

(2) — V. *Introdução — História da Literatura Portuguesa*, 1870, e *Teoria da História da Literatura Portuguesa*, 1872.

(3) — V. *A Crítica Literária em Portugal*, 1910, Cap. *O Positivismo aplicado à Crítica*. (4).

(4) — Na 2a. ed. dessa obra (Lisboa, 1916, 230 págs.), já com o título de *História da Crítica Literária em Portugal*, os alvitres de Teófilo Braga foram analisados no capítulo *Quinta Época (1871-1910)*. *A Crítica no Realismo*, a págs. 138-167. (NO).

(5) — Reporta-se o A. ao seu próprio método, o método eclético que adotou e estava a expor. (NO).

(6) — Estas designações — *ciência de repetição* e *ciência de sucessão* — foram propostas pelo sr. Xénopol na sua obra, *Théorie de l'Histoire*. V. também os seu artigos na *Revue de Synthèse Historique*.

Acêrca da existência de leis históricas, já noutro lugar nos pronunciamos no seguinte passo: “A lei histórica tinha de ser induzida dos fenômenos, rigorosamente tornados fatos científicos. Ora a vida das sociedades é tão complexa no choque dos seus motivos determinantes, que é totalmente impossível conseguir a reconstituição integral duma época; faltam os documentos e, existindo em suficiente abundância, a sua interpretação era discutível; faltam os dados para fazermos uma parte ao inconsciente, insuscetível de registo que permaneça, e na melhor das hipóteses só conseguiríamos quadros parciais, nunca um quadro geral e verdadeiro. Mas, conseguindo-o, não podíamos estabelecer a sua absoluta autenticidade, por falta de têrmo de comparação, sabido como é que a repetição não existe em história. Pode-se sòmente conseguir construir séries-tipos, como quer o sr. Xénopol, ou de desenvolvimento de instituições, como quer o sr. Lacombe. A história é, pois, ciência porque aspira à verdade, mas no processo e na natureza dessa verdade, ciência *sui-generis*. Não chega a leis incondicionais e ideais, mas à verificação de causalidades condicionais e reais.” (7)

Isto que se diz para o caso da história geral aplica-se à história literária que conserva o mesmo caráter temporal, de evolução que se não repete. E certo é que alguns críticos, que incluíram no seu programa de trabalho a formulação das leis que regem o desenvolvimento histórico-literário, não puderam cumprir essa promessa. Têm sido apresentados alvitres, mas não resistem à análise ou não têm nada de especificamente histórico-literário. *A lei do conflito* proposta pelo sr. Lacombe, não é uma lei de história literária, será uma lei natural e portanto estranha ao âmbito que a nossa análise possa alcançar.

Texte lembrou a *alternativa entre as épocas de expansão e as de concentração* (8). Nós temos a opor que essa alternativa não se verifica com tal universalidade que permita envolvê-la no conceito de lei; há até literaturas, em cuja evolução se não conta uma só época de expansão, como a latina, que só exerceu larga influência, muitos séculos depois de morta. O exemplo da literatura francesa do século

(7) — V. *Espírito Histórico*, 1a. ed., pág. 29. — Veja-se a 3a. edição, de 1920, onde êste texto figura com alterações a págs. 50-52. A discussão da existência de leis históricas ocupa ali as págs. 45-57.

(8) — V. Betz, *La Littérature Comparée*, introdução de Texte.

XVII, como época de concentração, aduzido por Texte, em defesa da sua tese, é pouco demonstrativo. Ou por concentração se entende separação das outras literaturas, de que fôsse desconhecida, ou se entende desinterêsse pelas outras literaturas, das quais nada recebia. Em ambas as hipóteses se não verifica a concentração: na primeira porque foi geral a influência francesa, nesse tempo, na segunda porque da literatura espanhola alguma influência ela recebeu. Depois, esta lei tem um caráter psicológico, que o próprio autor confessa nas palavras seguintes: “. . .c'est là une loi du développement moral des nations comme des individus. Il y a des heures où nous nous suffisons à nous mêmes — et ce sont les moins fécondes —; il y a d'autres où nous éprouvons un invincible besoin de nous confier á autrui, — et qui les dira stériles?”

O sr. Renard propõe uma outra lei, que igualmente nada tem de especificamente histórico-literário, mas que pela generalidade da sua verificação é mais verdadeira: “Une époque procède d'une autre par *réaction* et par *développement*.” De fato, qualquer época de história literária, política, social, econômica, filosófica ou religiosa, ou continua a anterior e veremos a primeira desenvolver-se na seguinte, ou se lhe opõe, e então veremos esta reagir contra a anterior. Mas isto é verdadeiro mesmo fora da história literária.

Recentemente um crítico suíço, o sr. Ernest Bovet (9), recordando a tese de Victor Hugo, proposta no revolucionário prefácio ao drama *Cromwell*, erigiu essa discutível tese em lei literária. Dissera Victor Hugo que na vida dos povos via, bem distintas, três fases, a primitiva, a antiga e a moderna, às quais correspondiam três formas literárias: lirismo, epopéia e drama. O sr. Bovet formula do modo seguinte a sua lei: tôdas as literaturas, dentro das suas grandes épocas, percorrem três estádios sucessivos, marcados pelos gêneros literários, lírico, épico e dramático. Êstes gêneros literários considera-os o sr. Bovet como puras abstrações ou, vendo-os psicológicamente, como simples atitudes morais dos artistas: “Quand je parle de genre lyrique, ou épique, ou dramatique c'est à mon sens, une façon pratique et très élastique de désigner trois modes essentiels de concevoir la vie

(9) — V. *Lyrisme — Epopée — Drame — Une Loi de l'Histoire Littéraire expliquée par l'Évolution Générale*, Paris, 1911.

et l'universe;...". Segundo o autor referido, estas três concepções sucedem-se assim nas sociedades como nos indivíduos.

E em seguida faz uma longa exemplificação com a história da literatura francesa, dividindo-a como segue:

I — Era feudal e católica, das origens a 1520, pròximamente:

1.^o *Período*: das origens ao comêço do século XII.

2.^o *Período*: de 1100 a 1328.

3.^o *Período*: de 1328 a 1520.

II — Era da realza absoluta: de 1520 à Revolução:

1.^o *Período*: de 1520 a 1610.

2.^o *Período*: de 1610 (morte de Henrique IV) a 1715 (morte de Luís XIV).

3.^o *Período*: de 1715 à Revolução.

III — Era das nacionalidades e democracias: 1800 à atualidade:

1.^o *Período*: da Revolução a 1840.

2.^o *Período*: de 1840 a 1885.

3.^o *Período*: de 1885 à atualidade.

A lei, que o sr. Bovet propõe, será realmente uma lei de história literária? Não será mais pròpriamente uma tentativa de lei de psicologia social? O crítico referido pretende que no evoluir de cada sociedade, como de cada indivíduo, a primeira fase seja de entusiasmo sentimental, de subjetivismo; a segunda de observação objetiva; e a terceira de luta. Estas três fases são do domínio da psicologia, se se verificarem. Mas verificar-se-á esta nova lei dos três estados, e verificando-se, êsses três estados suceder-se-ão por essa ordem? E' o que nós contestamos.

Isolados ou em grupo, nós exercitamos bem cedo os sentidos, janelas abertas sôbre o mundo externo, na imagem dum filósofo; interessamo-nos primeiramente pelo que nos rodeia. Na criança, como no grupo social, vem-nos tarde a consciência da integridade individual; a criança na primeira infância oferece de comer a partes de si mesma, como considerando-as estranhas, aos pés, às mãos; e os adultos raramente possuem a idéia de estado, raro se elevam acima da con-

cepção da vida local. Os gregos, atingindo um tão alto grau de cultura, nunca realizaram o ideal de estado. Só numa época adiantada o espírito, dobrando-se sobre si mesmo, se interessa por si próprio, se analisa. E nas crianças, da nossa experiência de ensino temos tirado a convicção de que as crianças são incapazes de compreender o lirismo antes da puberdade, porque êsse lirismo exprime uma vida, que elas ainda não possuem; todo o seu entusiasmo vai para a narrativa movimentada, em que a ação se tece com dados sensoriais, muito seus conhecidos; a criança tem, pois, o gosto épico, muito antes do gosto lírico. Tudo isto confirma a psicologia, quando peremptoriamente afirma e demonstra que a percepção externa precede a percepção interna. E uma das mais concludentes provas dêste aserto fornece-a a linguagem: as expressões, que primitivamente designavam fenômenos psíquicos, eram tiradas do mundo externo do espaço, porque o espírito procedia por analogia com o que já lhe era conhecido.

Por estas razões se nos afigura que a proposta lei do sr. Bovet, como expressão duma regularidade da evolução psicológica, não resiste a algumas objeções.

Considerando-a mais restritamente, como lei literária, alguns óbices de fatos encontra também. Na literatura árabe não há teatro propriamente dito, comédia, tragédia ou drama. Há situações dramáticas nos seus romances, mas também simultaneamente há lirismo e epopéia. Nela não se verifica, por êsse motivo a lei, como se não verifica na latina, na grega, na portuguesa.

Nem mesmo, encarando-a só logicamente, na sua correspondência ao conceito de lei científica, ela é defensável, porque não exprime uma regularidade de repetição fixa e inflexível. O sr. Bovet parece ter de lei científica um conceito muito plástico, pois escreve os seguintes passos: “Nous verrons aussi que la succession logique des trois genres est souvent troublée par les influences littéraires, qui n’ont rien de spontané;...” (Pág. 22). “On pourrait même remarquer que chaque nation paraît avoir une aptitude spéciale pour l’un ou l’autre de ces genres, qui répond le mieux à son génie particulier...” (Págs. 22-23). “La littérature française sera la base de ma démonstration; de toutes les littératures à moi connues, c’est elle qui réalise le plus clairement la loi, et j’en dirai le pourquoi.”

(Págs. 31-32). Se a lei do sr. Bovet nem sempre se realiza, porque as influências estrangeiras perturbam a sua verificação, se dela uma parte se realiza com maior ou menor permanência nalgumas literaturas, se a literatura francesa mais perfeitamente que qualquer outra a realiza, poderemos nós considerá-la uma verdadeira lei? Decerto que com tais restrições, ela se reduz a uma simples concepção pessoal da evolução da literatura francesa, e como tal fora do âmbito do presente trabalho.

Temos pois que a crítica literária tem um campo de investigações próprio, que o considera por um ponto de vista próprio, e tem também o seu método próprio, mas não consegue formular leis, que organizem as conclusões obtidas pela prática dêsse método. Esta circunstância, bem como o carácter contingente de algumas das suas operações — a seleção dos monumentos e o juízo — tornam impossível que a crítica se constitua em ciência do tipo das ciências naturais. Todavia, praticando o método que expusemos e preenchendo esclarecidamente, com os dados da experiência, as suas forçosas lacunas, estamos certos de que se obterão resultados que não são fantasias, antes serão verdades. E pode-se fazer ciência (10), quando se obtenham resultados científicos, ainda mesmo que as conclusões alcançadas não sejam suscetíveis de organização científica em princípios abstratos e gerais.

[C L C, págs. 73-79]

Em 1911, no ensaio sôbre *A Crítica Literária como Ciência*, enunciava o problema tal como êle se me punha ao espírito: necessidade de assentar o método da crítica literária sôbre bases objetivas para a constituir em ciência, muito diversa embora das ciências exatas e da história geral. Esta aspiração parecia-me legítima, porque a aná-

(10) — Ciência só quanto à possibilidade de método rigoroso, à disposição de quem a pratica e às conclusões, a crítica guarda muito de arte, arbítrio de quem a exercita, campo para a intuição dos espíritos bem dotados e para o vôo criador dos que a natureza dotou com o gênio crítico. Há uma criação na crítica, como há no romance ou na poesia. Isso diligenciamos evidenciar no nosso artigo *Criação e Crítica Literária* (V. *Estudos de Literatura* (2a. Série), Lisboa, 1918), que ventila o aspecto oposto do problema. À pergunta — que pode haver de científico na crítica? — tenta responder esta monografia; à pergunta — que subsiste de artístico e que pode haver de criação na crítica? — forceja por responder o artigo.

lise mostrava-me que a crítica literária tinha um objeto próprio, o estudo da arte literária, de sua história e sua influência, mas apartava-se das ciências exatas, porque não poderia aspirar à formulação de leis — utopia, a que as ciências históricas renunciaram em favor da sociologia, que não se tem desobrigado muito cabalmente deste encargo. Se as ciências históricas são ciências da sucessão do singular, as ciências sociais estão sendo, na forma do seu exercício, ciências do particular, técnicas descritivas, em vez de visarem com o estudo comparado dos fenômenos históricos e dos fenômenos sociais contemporâneos, à formulação de leis de repetição. Parecia-me ainda legítimo este fito de achar um método típico para a crítica, porque ela estudava o seu objeto, o fenômeno literário, diretamente: a produção da obra de arte, a sua fortuna, a sua aceitação pelo público, as reações deste, a sua influência sobre outras obras, toda essa complexíssima rede de fenômenos da vida literária, que se documentam com os textos.

Para o crítico a realidade é a obra literária, que por vezes tem tal autonomia, que se destaca por completo das suas raízes circunstanciais para seguir uma carreira própria, através dos anos e dos séculos. Para o historiador político, a realidade é a vida passada, que só se atinge por via do documento, portanto indiretamente. Primeira diferença, que apartava a crítica literária da historiografia. Mas o crítico não visava à reconstituição dumá época ou duma série de sucessos; visava a explicar a estrutura interna duma obra literária e avaliá-la como fator de emoção estética; e conhece como leitor, parte da sua impressão, esclarecida e bem apetrechada, mas impressão de leitor. E ler é impossível, ler integralmente, penetrar com todo o nosso mundo interior no mundo interior dum escritor, que já, ao construir a sua obra, lutou desesperadamente com a impotência dos seus meios de expressão, limitados e gastos por serem do uso de toda a gente, delidos como as efígies das moedas há muito em curso, apáticos como lugares comuns, caixilhos de medida fixa em que se enquadra a realidade movente. Mas também, se não houvesse certa identidade de linguagem entre o autor e o público, não seria possível a comunicação entre um e outro. E' o pungente drama do estilo, de que falarei na minha conferência final. Estávamos agora já muito longe da historiografia.

Tem, pois, a crítica dois elementos subjetivos, em seu seio, dois inevitáveis fatores de contingência: a impressão, ponto de partida; e o juízo, ponto de chegada. Entre os dois pontos terminais decorre o método, para o qual eu queria achar algumas normais impessoais, que legitimassem a veleidade de algum aspecto científico para essa disciplina.

Com êsse escopo diligenciei libertar-me das metáforas comprometedoras, com que a tinham assimilado a formas do saber diversíssimas, a história geral, as ciências naturais, a filosofia positiva, a doutrina da evolução; e passei em revista os alvitres dos teóricos mais acreditados do tempo, alguns com a especial autoridade de serem também críticos militantes, portanto gente prática, outros com grande responsabilidade nessas metáforas confusionistas: Teófilo Braga, meu professor, Hennequin, Brunetière, Ricardou, Lacombe, Renard, Lichtenberger, Elster, Lemaître, para em seguida compor um método eclético.

Desde Victor Cousin o eclecticismo gozava de escasso crédito. Era também uma posição de espírito cansada, como em política a “justa medida”, que lhe corresponde. Mas a mocidade ousa por vezes crer que tem o poder feiticeiro de despertar para uma vida nova os valores adormecidos ou desterrados por uma leviana condenação geral. E corajosamente enveredei pelo caminho do eclecticismo, como o praticam os espíritos moços: ponto muito da sua inquietação ou de sua casa, a parte maior e melhor. Só a filtragem duma idéia de outrem através dum cérebro moço e entusiástico lhe atribui peculiaridades novas, sobretudo êsse vigor proselitista e batalhador das convicções fortes.

A BIBLIOGRAFIA

Chega a vez de expormos os nossos alvitres, organizando o que de cada teoria aproveitamos como viável e aditando-lhe o que a experiência nos tenha mostrado ser prático e seguro.

Ao encetar o estudo sôbre uma época, o primeiro trabalho do crítico deve ser o de inventariar as espécies; sôbre que vai fazer as suas análises, e grupá-las duma maneira sistemática. Deve, para isso, o crítico organizar uma bibliografia que satisfaça a duas principais condições: ser, como inventário, quanto possível completa e exata, e indicar algumas simultaneidades e correlações. A bibliografia assim concebida é como uma figura de geometria bem desenhada que logo mostra algumas das relações das partes (1).

-
- (1) — Estes trabalhos de bibliografias especiais são muito difíceis em Portugal por causa do atraso extremo da organização da bibliografia geral. (2) O *Dicionário*, de Inocêncio, muito defeituoso porque adotou o critério de nacionalidade de autores em vez do da língua, o que deu motivo a excluir brasileiros, e porque não compreende os escritos latinos, que Barbosa Machado registara, foi continuado por Brito Aranha que exagerou os seus defeitos. Mesmo assim é obra altamente prestimosa e para lamentar é que esteja suspenso.

Da moderna bibliografia grande parte será perdida por falta de registo e outra parte de difícil identificação e exame por não funcionar o depósito obrigatório de livros saídos dos prelos nacionais. Para o desenvolvimento da cultura é base indispensável a organização dum *Instituto Luso-Brasileiro de Bibliografia* (3) que catalogue ideograficamente, com os respectivos índices onomásticos as seguintes espécies: *a*) escritos de autores portugueses e brasileiros, qualquer que seja a sua língua; *b*) escritos em língua portuguesa qualquer que seja o lugar de impressão e a naturalidade dos autores; *c*) escritos estrangeiros sôbre assuntos de Portugal e Brasil; *d*) traduções de obras portuguesas e brasileiras. E' já extemporânea a concepção que reduz a bibliografia a dicionário por autores e a comete a um único erudito. — Estas considerações são em parte aplicáveis também ao Brasil, que tem também como principal instrumento de trabalho o *Dicionário de Sacramento Blake*. — Sôbre outros recursos menores veja-se o apêndice dêste livro, secção 1. (4).

- (2) — Em *A*, págs. 60-67, F. de F. discute problemas relacionados com a organização, em Portugal, da bibliografia geral e da bibliografia especial. V. págs. 55-58 do *Ideário Crítico*. (NO).
- (3) — Sôbre o papel relevante que impende a um organismo técnico dessa natureza, v. *A*, págs. 65-67, onde êsse organismo já é designado pelo nome de Instituto Nacional de Bibliografia. V. págs. 60-62 do *Ideário Crítico* (NO).
- (4) — Alude o *A*. à *Bibliografia Portuguesa de Crítica Literária* em cuja Secção I (págs. 85-96) estão ementadas Obras de Consulta sôbre Bibliografias gerais, Catálogos de bibliotecas e manuscritos, Dicionários enciclopédicos, História da tipografia em Portugal, Impressores Livreiros e Bibliófilos.

Nem sempre tem sido bem compreendida a função da bibliografia, como trabalho auxiliar, nem na sua qualidade nem na sua extensão. Essa função é bem maior e bem diferente do que frequentemente pensam os bibliógrafos. É fora de dúvida que a bibliografia deve constituir uma especialidade autônoma, como a divisão das funções aconselha, mas é absolutamente necessário que essa bibliografia sofra uma radical transformação, erguendo-se de capricho de colecionadores à categoria de atividade útil, de trabalho auxiliar da crítica, sem que nessa subalternidade haja dedignidade. Sem uma sólida educação crítica e sem a vista de conjunto que dá a representação dum fim superior, o colecionador é quase sempre destituído de qualquer noção de valor, que presida à escolha das espécies. Em resultado, como não sabe avaliar, coleciona tudo, sem atender à qualidade, e organiza coleções de superfluidades. Como em tudo se vai procurando uma cada vez maior simplificação de trabalho, abandonando tôda a superfluidade inane para só ter em vista a utilidade, julgamos que o bibliógrafo, que se propusesse trabalhar de harmonia com a verdadeira função dessa especialidade, o deveria fazer, guiando-se por umas normas gerais, que resumidamente expomos nos parágrafos seguintes:

1.º — Deveria o bibliógrafo começar por assentar nalgum critério acêrca das obras de arte literária, adotar alguma definição de literatura quanto possível conjugada com o conceito dominante em crítica. Dessas idéias gerais sôbre literatura, obra literária, poesia e obra poética resultaria um âmbito maior ou menor para as suas buscas, que o levaria a enjeitar tudo que não estivesse rigorosamente contido nessa definição limitadora. Assim, fazendo-se a bibliografia das obras literárias de Andrade Corvo, seriam excluídos os seus estudos de colônias; de Rebêlo da Silva, os seus trabalhos de economia e agricultura, etc.

2.º — Mas a bibliografia literária — convém notar que fazemos uma nítida distinção entre o bibliógrafo literário, auxiliar do crítico, e o dicionarista bibliográfico — não procura só compendiar as criações artísticas, pretende também arquivar as fontes de estudo. E assim vemos que a limitação posta no § 1.º precisa um aditamento: o bibliógrafo inventariará também tudo que subsidiar o estudo

crítico, portanto tudo que tiver algum significado biográfico, psicológico e crítico, que vem a ser, do autor, cartas, memórias, apontamentos, etc. e de outros, opiniões e estudos críticos. Aqui é que o expediente e bom senso do bibliógrafo são postos à prova; terá de escolher para evitar superabundâncias escusadas e até prejudiciais, terá de resumir para evitar repetições inúteis. E' a parte mais pessoal e mais inteligente da tarefa bibliográfica. Se não fôr praticada com são critério e sinceridade, o crítico não poderá esperar da bibliografia os subsídios que ela lhe deve prestar.

3.º — Duas hipóteses se podem dar: ou se inventariam espécies bibliográficas dum só autor e a êle respeitantes, ou se inventariam espécies bibliográficas duma época e a ela respeitantes. Numa e noutra hipótese é indispensável alguma ordem; essa ordem é que varia.

Para a primeira hipótese, o caso dum autor, o critério que alvitrámos é o expresso no seguinte esquema:

CAPÍTULO I — Bibliografia cronológica das obras originais, com indicação das várias edições.

CAPÍTULO II — Estudos e referências críticas nacionais:

- Secção A — A vida:
- ” B — O homem.
- ” C — A obra.

Subsecções dentro de cada secção sôbre polémicas e episódios importantes da vida e em tórno da obra.

CAPÍTULO III — Traduções e referências críticas estrangeiras:

- Secção A — Traduções de obras.
- ” B — Estudos e referências biográficas e críticas estrangeiras.
- Apêndices — Variedades.

Sôbre as referências críticas estrangeiras há que fazer uma distinção; umas vêzes, o maior número, elas valem principalmente como

fonte do conhecimento da impressão produzida pelo autor estudado em meios estrangeiros, outras valem também como informação original sôbre êsse autor e a sua obra. Basta lembrar os trabalhos dos lusófilos para reconhecer que uns se limitam a revelar no estrangeiro a nossa literatura, nem sempre considerada por um prisma de verdade, e outros colaboram valiosamente nas investigações originais. São exemplos dos primeiros os srs. Antônio Padula e Philéas Lebesgue, são-no dos segundos Wilhelm Storck, a sra. Da. Carolina Michaëlis e o sr. Edgar Prestage.

Para a segunda hipótese, que se pode dar ao organizar um repertório bibliográfico, para o caso duma época, temos dois caminhos a seguir. Se consideramos a época como uma simples conjunção de nomes e pretendemos fazer uma exaustiva enumeração das obras, só temos que justapor as bibliografias dos autores. Se, por um critério mais amplo, queremos mostrar que a época — ou período — não é uma limitação arbitrária, mas literariamente uma unidade típica, teremos de procurar representá-la, ressuscitá-la um pouco. Desaparecem então os autores para dar lugar aos caracteres mais evidentes da época. Dessa representação parcial supomos aproximar-nos com o nosso alvitre dos quadros cronológicos.

[C L C, págs. 49-52]

Principiei pelo panegírico da bibliografia e do seu papel dominador, como inventário dos documentos centrais e colaterais do estudo. Os auditores, que assistiram às primeiras conferências desta série, já viram que permaneci fiel a essa idéia (5). O crítico deveria principiar por desenhar o mapa bibliográfico da época ou do problema, que se proponha estudar, por meio dum inventário sistemático e dum quadro cronológico. Isto obrigava a trabalhos preparatórios para construir êsse instrumento de trabalho. Por minha parte cumpri êsse ditame, organizando a primeira *Bibliografia Portuguesa de Crí-*

(5) — As duas primeiras conferências tratam justamente *Da Bibliografia Geral em Portugal e no Brasil* (págs. 35-67) e *Da Bibliografia Histórica em Portugal e no Brasil* (págs. 81-101). (NO).

tica Literária (6), seguida alguns anos depois por um trabalho similar de Mr. Aubrey F. G. Bell, *Portuguese Bibliography*, editada pela Hispanic Society of America, cada uma com seu caráter e ambas hoje muito atrasadas (7).

[A, pág.109]

São muitas as limitações que apoucam o homem, inexoravelmente encarcerado no pequeno mundo de si mesmo. É uma das mais cruéis dessas limitações é a escassa capacidade da sua memória, de alcance muito menor que o da sua curiosidade intelectual. Não lhe é dado guardar na sua lembrança viva e militante o que vai conquistando em cada dia pela inteligência. O comum dos homens apenas pode armazenar o que diretamente respeita à consciência do seu ser e à sua conservação. Por isso, desde que o saber se foi avolumando houve necessidade de conservá-lo em registros estranhos à unidade pessoal do homem — todos êsses artifícios da escrita, que principiam nas insculpturas rupestres e atingem a requintada arte moderna do livro.

Mas o destino fêz ainda que viessem a coincidir o maior vôo da inteligência e a maior facilidade no registro e na difusão das suas conquistas: na Renascença, a invenção da imprensa acompanhou a súbita multiplicação do saber. Foi então que principiou a constituir-se uma disciplina ou ciência subsidiária nova, a *bibliografia*, inventário metódico dêsses registros do saber, os livros. Da biblio-

(6) — O Instituto de Estudos Portugêses anexo à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, dentro do quadro de dois dos seus setores de atividade — pesquisa e publicações —, edita um *Boletim Bibliográfico e Informativo* (Anos I-III, N.ºs 1-9, 1956-1959) no qual se está publicando uma *Bibliografia da Crítica Literária Portuguesa* que visa a complementar a *Bibliografia Portuguesa de Crítica Literária* de F. de F. Da organização dessa Bibliografia está incumbido o Prof. Dr. Massaud Moisés. (NO).

(7) — Esta concepção da grande importância da bibliografia sistematizada, como alicerce indispensável da história e da crítica literária, encontrou eco fecundo no Brasil, que foi a obra de Artur Mota. A sua *História da Literatura Brasileira* contém a primeira bibliografia literária do Brasil, mas incompleta porque a obra, na sua parte impressa, parou no fim do século XVIII, em Antônio de Moraes e Silva. As duas características essenciais desse prestimoso repertório são o seu inventário da bibliografia literária brasileira, que antes ninguém havia tentado, e as sugestões que faz, sob a rubrica *Sumário para um Estudo Completo*. Êste será por certo um reflexo da leitura dos livros franceses auxiliares do ensino da literatura por meio de dissertações, que prenunciou a didática de seminário, livros de que é tipo o de M. Roustan. Outro eco seródio dessa concepção da

grafia destacar-se-ia em breve um outro ramo dos estudos sôbre o livro, a *bibliologia* que é a história da técnica e da arte de registrar por escrito o pensamento do homem. A bibliologia liga-se estreitamente à história geral, tanto essa arte do registro escrito do pensamento depende das variações e dos progressos da morfologia social, das variações e dos progressos da técnica! Apraz-me consagrar neste momento uma saudosa recordação ao homem bom, que me iniciou em anos distantes nesta ciência formativa dos bibliotecários, o professor José Antônio Moniz. O seu *Sumário das Lições de Bibliologia*, Coimbra, 1900, poderia ser ainda hoje, com aditamentos de atualização, um prestimoso guia para a gente curiosa de percorrer êsses domínios da habilidade humana.

bibliografia como indispensável instrumento de trabalho vim recolhê-lo recentemente, também aqui na América, mas êste de meia oposição. Em seu livro *Sugestiones Críticas*, Buenos Aires, 1938, o autor argentino Lucilo Pedro Herrera, perfilhando embora outras idéias minhas, crê que eu exagero nesse capítulo da bibliografia (págs. 233-238). (8). Ford, Whittem e Raphael fizeram a segunda tentativa quanto ao Brasil. (9).

- (8) — Entre nós não se crê que o A. exagere no capítulo da bibliografia. A importância que no Brasil se vem atribuindo à inventariação bibliográfica decorrerá, em alguns casos, confessadamente, da própria atividade e influência de F. de F. neste setor de estudos. Cito dois exemplos ilustrativos:

“Lendo a obra de Fidelino de Figueiredo, verifiquei que êle empresta a mesma importância ao inventário das espécies, isto é, à bibliografia, quer dos autores, quer as de épocas literárias, como realizou Lanson, tanto na *Histoire de la Littérature Française*, como no *Manuel Bibliographique*, em cinco volumes. Mas êle só o aplica em quadros cronológicos gerais, intervindo com a classificação em gêneros, (1) segundo pratica Lanson na primeira das obras supracitadas e como farei nos quadros esquemáticos referidos” (1) *História da Literatura Romântica Portuguêsa* e *História da Literatura Realista*. (Artur Mota, *História da Literatura Brasileira. Época de Formação (Séculos XVI e XVII)*, São Paulo, 1930, [1.º vol.], pág. 15.

“Atenção especial é dada à bibliografia, como instrumento indispensável aos estudos literários, conforme demonstrou, entre outros, Fidelino de Figueiredo, em sua obra *Aristarcos* (1941). E’ um ramo da técnica intelectual que vem sendo cuidado com mais atenção do que dantes, no Brasil, não só no que tange ao levantamento quanto à sistemática de apresentação. Há muito que fazer ainda nesse campo; os primeiros passos porém mostram que é crescente, entre nós, a consciência bibliográfica. Não sendo, todavia, uma obra de bibliografia, a parte que lhe é dedicada não visa a esgotar o assunto, mas apenas a servir de roteiro ou ponto de partida, apresentando em cada caso uma lista selecionada dos trabalhos que mais importância têm em relação ao autor ou à época em questão”. (Afrânio Coutinho, *Introdução à Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1959, pág. 76. Êste livro incorpora as seis introduções que Afrânio Coutinho escreveu e a bibliografia que organizou para *A Literatura no Brasil* (Rio

A bibliologia é a ciência do livro, o estudo das várias formas que revestiu através dos séculos o registro escrito do pensamento, mesmo antes, muito antes que êle assumisse o aspecto que os gregos designavam de *biblos* e os romanos de *liber*; bibliografia é a organização de inventários metódicos, gerais ou especiais, dessa massa enorme de documentos escritos, com que o homem tratou desde muito cedo de iludir a limitação desesperadora da sua memória e de satisfazer a sua necessidade de longa comunicação espiritual. Diferentes uma da outra, a bibliologia e a bibliografia são-no também da *biblioteconomia*, que é a técnica das bibliotecas, a sua arrumação, a sua conservação e o seu funcionamento; da *bibliotecografia*, história e descrição das bibliotecas; da *bibliofilia* ou amor dos livros, requinte colecionista que pede gôsto, imaginação, fina sensibilidade artística; de *bibliomania* e *bibliolatria*, os exageros de tudo isso, provenientes da mórbida confusão do continente com o conteúdo, da letra com o espírito; de *bibliofagia*, delírio destruidor nos vermes e também na gente inculta, gente bibliolata, que obriga por um lado a estudos de história natural, para conhecer da fauna parasítica das bibliotecas e da profilaxia conveniente (10) e por outro lado a me-

de Janeiro, 1955-1959, 4 vols.), publicada sob a sua direção com a assistência de Eugênio Gomes e Barreto Filho.

Opulentas de indicações e informações bibliográficas são também a *História da Literatura Brasileira* (São Paulo, 2a. ed., 1958, 213 págs.) de Antônio Soares Amora e a recente *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, São Paulo, 1959, 2 vols., 360 e 432 págs., de Antônio Cândido. (NO).

- (9) — A obra de Ford, Whittam e Raphael (já ementada por F. de F., no seu *Subsídio para uma Bibliografia das Bibliografias Brasileiras*) se intitula *A Tentative Bibliography of Brazilian Belles-Lettres* e foi publicada em 1931. A terceira tentativa é a de Rubens Borba de Moraes e William Berrien sob cuja direção se editou o *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros* (Rio de Janeiro, 1949, XI + 895 págs.). Os estudos de Literatura e a respectiva Bibliografia comparecem a págs. 639-739 e têm a colaboração de William Berrien, Astrogildo Pereira, Francisco de Assis Barbosa, Manuel Bandeira e Leo Kirschenbaum. A mais recente tentativa é a de Oto Maria Carpeaux, autor da *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* [Rio de Janeiro], 2a. ed., 1955, 297 págs. Publicação do Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. A 1a. ed. é de 1951. (NO).
- (10) — Dêste problema me ocupei em 1918, na minha primeira gerência bibliotecária, ao mesmo tempo que um naturalista brasileiro o considerava de igual ponto de vista científico, segundo verifiquei agora: ver *Como dirigi a Biblioteca Nacional*, Lisboa, 1919, págs. 45-51 e *Os Inimigos dos nossos Livros. Dados Preliminares a um Processo de Destruição dos Insetos que*

didat regulamentares e policiais para defesa dos tesouros das bibliotecas; e diferentes ainda são a bibliologia e a bibliografia da *bibliopirataria*, palavra criada, se bem me lembro, por Bartolomé José Gallardo (1776-1852), um grande bibliófilo espanhol, que teve tôdas as virtudes e todos os defeitos dessa inclinação. A bibliopirataria é o desmando da paixão bibliófila, que salta já para além das fronteiras éticas. Lamentavelmente a bibliofilia, anulando os escrúpulos morais, degenera muitas vêzes em bibliopirataria, uma especialização da cleptomania para gente educada. Pelo saberem, dois insignes espanhóis, fraternalmente amigos, haviam convencionado que sempre que um visitasse o outro, se deixasse revistar e apalpar, à saída, como se faz nas alfândegas às gentes de cariz suspeito... Não, que êles bem sabiam como tinham formado as suas opulentas bibliotecas... Um ilustre jurisconsulto português, o Visconde de Carnaxide, havia estabelecido que só emprestava livros juntamente com algum dinheiro. As duas coisas haviam de voltar juntas, porque nenhum amigo seria capaz de se esquecer de liquidar a dívida de dinheiro. Mais eficiente como defesa contra a bibliopirataria era o método adotado por Guedes de Oliveira, um jornalista portuense de bom humor. Ao entrar na sua biblioteca, o visitante lia e lisonjeava-se de ler um aviso em grandes letras: "Livros — só se emprestam aos bons amigos". Depois, sentando-se num recanto mais íntimo, adrede preparado, deparava com outro, em corretivo: "Os bons amigos não pedem livros". E' uma emprêsa árdua a defesa dos livros contra os assaltos de viciosos ou profissionais da bibliopirataria, por vêzes gente cultivada e que tem para a nossa fraqueza títulos de amizade e íntimo acesso. E' mais difícil defender livros do que donzelas, porque estas gritam quando contra elas tentam ou deviam gritar no tempo, em que a graça andaluza de D. Francisco Rodríguez Marín compôs alguns anexins sôbre êsse tema, ao passo que os livros submetem-se em silêncio a tôdas as seduções e sevícias. Será sempre atual e verdadeira a sentença de Charles Nodier sôbre o destino do triste livro emprestado:

atacam os Livros, em São Paulo, Dr. Diogo de Faria, São Paulo, ed. do Serviço Sanitário, 1919, 39 págs. Pouco antes o assunto fôra também versado por Álvaro Paulino Soares de Sousa em vários capítulos do seu livro *Conversas Bibliográficas*, Rio de Janeiro, 1917, págs. 73-122.

Souvent il est perdu,
Toujours il est gâté.

Se o saber, que a infinita curiosidade do homem conquista dia a dia, se registra em livros, se os livros se acumulam nas bibliotecas por milhões e se o saber só é eficiente quando determina alterações na visão ou imagem que o homem tem do mundo e na ação que sobre ele exerce em cada hora, necessário foi achar meios de comunicação entre êsse acervo informe ou inorgânico dos livros e o nosso espírito, meios de condensação do conteúdo dessa mole ingente para o tornar assimilável por cada homem, por cada um de nós, pobre ser de vida breve e memória curta. Esta desproporção entre a sua força criadora e a sua capacidade receptiva é um dos aspectos mais dramáticos da impotência humana. Não há em tôdas as guerras da história soma de heroísmo comparável a êste esforço do homem para vencer a sua paradoxal condição, débil organismo em luta com uma natureza hostil, mas com ousio para escalar o céu e desmontar a máquina do mundo.

Quais têm sido os meios de iludir essa desproporção? Que métodos pode praticar o homem, devia dizer alguns homens, para extrair uma essência melhoradora da vida dentre essas montanhas de saber escrito e há quatro séculos e meio impresso, que vão subindo impiedosamente ante nossos olhos assustados?

Tanto quanto posso julgar e deixando de lado os velhos catálogos de bibliotecas, porque são listas materiais, não doutrinais, êsses métodos ou expedientes poderiam ser grupados nas rubricas seguintes:

1.^a As classificações das ciências, com que se recompõe a realidade fenomenal, pulverizada pela especialização, e se visa à unificação do saber, umas vêzes pela via objetiva, quando se consideram as indissolúveis travações internas dêsse mundo fenomenal, outras vêzes pela via subjetiva, quando se parte da unidade do espírito e das faculdades ou funções afetadas.

2.^a As sumas ou enciclopédias, que se constroem sobre as classificações das ciências e sobre a hierarquia da fenomenalidade, as quais tendem a dar-nos um panorama atual do saber. Falo, evidentemente, de sumas e enciclopédias no alto sentido filosófico e não

dêsses vulgares dicionários enciclopédicos, de verbas alfabetadas, da preposição *A* ao nome de *Zwinglio*. Sumas e enciclopédias no sentido, que lhes atribuíram Aristóteles, Alberto Magno, S. Tomás d'Aquino, D'Alembert, etc.

3.^a As imagens-fôrças da pedagogia, que pretendem tornar acessível aos cérebros juvenis a essência fundamental do saber para trazer as gerações novas à altura do seu tempo e impregnar de dinamismo voluntarista êsse comprimido didático, a fim de que êle seja de verdade um fator de formação moral. Esta expressão *Imagem-fôrça* é nova, é um rótulo por mim proposto para assinalar uma condição indispensável de todo o sistema de educação; mas a coisa é velha, tão velha como o trabalho árduo de assimilar pela cultura os recém-chegados à vida. (V. *Interpretações*, Lisboa, 1933, 76 págs., *Biblioteca de Altos Estudos*).

4.^a Finalmente, os inventários bibliográficos, que ordenam metódicamente os repositórios escritos do saber, as fontes únicas dessas classificações das ciências, dessas sumas ou enciclopédias e dessas imagens-fôrças da pedagogia. A cultura identifica-se, nesta rubrica, estreitamente com o livro. Crise do livro e progresso do livro, da sua indústria, da sua arte, do seu comércio e da sua estimação pública; crise e progresso do saber são quase coisas equivalentes. Atraso e desleixo na inventariação bibliográfica são sintomas de anarquia e descontinuidade na elaboração do saber.

A cronologia está mais ou menos de acôrdo com a ordem da minha enumeração: primeiro o homem classificou os ramos do saber, segundo se ofereciam à sua grosseira observação, condensou-os em sínteses filosóficas e adaptou-os a métodos de educação e transmissão. Só muito tarde, já em pleno século XVI, pensou na ordenação metódica dêsses inumeráveis documentos escritos do seu saber. Modernamente segue-se a ordem inversa: principia-se por êsse inventário. Só depois de se sentir bem senhor do mapa geral da região, que de novo vai percorrer, é que o investigador dá os primeiros passos — que sabe já que não serão passos repetidos, serão passos novos para além das últimas pegadas. O saber e a cultura dêste derivada são em tôdas as suas formas e gradações frutos da cooperação e da continuidade. O muito que o trabalho do saber comporta de inspira-

ção individual não dispensa nem ofusca o seu caráter de colaboração numa grande gesta, em que disciplinadamente e organizadamente se empenham os espíritos melhores de tôda a parte. Quem não quiser descobrir de novo o mar Mediterrâneo deve pôr-se a par do que anteriormente se realizou na tarefa ingente de uma mais aproximativa compreensão do homem, da terra e do universo.

[A, págs. 37-42]

Há muito que em Portugal se discute êste problema da inventariação constante da bibliografia portugêsa. Umaz vêzes o problema toma a forma de simples continuação da obra de Inocêncio. Basta neste caso a escolha dum redator competente, que irá acumular volumes sôbre volumes de suplementos. Outras vêzes pensa-se numa refundição total da obra, expurgando-a das suas superfetações e reunindo numa verba única tudo que a respeito de cada autor aparece disperso por vários volumes. Outras ainda o pensamento é mais ambicioso: fazer obra nova. Mas qualquer que esta seja, há-de sempre fundar-se em Barbosa Machado e Inocêncio, principiando pela utilização dos materiais por êles proporcionados (11). E' mais fácil apontar-lhes os defeitos do que repetir o seu prodigioso esforço. Desistindo de esperar essa repetição e passando a considerar o inevitável aspecto de cooperação coletiva, que deve ter êsse empreendimento, surgiu em 1931 uma tentativa oficial. O decreto de 27 de junho, n.º 19.952 — quanto se legisla! — encarregava a Academia das Ciências de Lisboa de elaborar o *Dicionário Biobibliográfico Português*. Seria secretário dessa emprêsa ingente o acadêmico Antônio Ferrão, inspirador dêsse decreto e redator dum opúsculo de regulamentação, aparecido no ano seguinte: *Dicionário Biobibliográfico Português — Normas a*

(11) — Em A, págs. 42-59, salientou F. de F., demoradamente, o papel que cabe aos iniciadores da bibliografia geral portugêsa e brasileira: Diogo Barbosa Machado (1682-1772), os seus precusores e a *Biblioteca Lusitana* (Lisboa, 1741-1759, 4 vols.); Inocêncio Francisco da Silva (1810-1876), os seus continuadores e o *Dicionário Bibliográfico Português* (Lisboa, 1858-1923, 22 vols.); Augusto Vitorino Alves Sacramento Blake (1827-1903) e o *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1883-1902, 7 vols.). Referiu-se ainda o A. ao presumível fundador da bibliografia, Richard Aungervyle ou de Bury (1287-1345), bispo e chanceler da Inglaterra, autor da obra *Philobiblion* (Colônia, 1473) e ao patriarca da bibliografia no mundo ibérico, Nicolás Antonio (1617-1684), homem de leis, sevilhano, a quem se deve a *Bibliotheca Hispana Nova* (Madri, 1672, 2 vols.) e a *Bibliotheca Hispana Vetus* (Madri, 1696, 2 vols.). (NO).

seguir na sua Elaboração, dezoito eruditas páginas de técnica bibliográfica.

O relator cuidou de tudo prever, escrupulosamente, mas deixou no parágrafo último uma porta aberta aos alvitres dos oficiais do mesmo ofício e às indicações da experiência.

À parte a repertoriação dos nomes dos autores pela ordem alfabética, embora melhorada porque se adotava para palavra de ordem o último apelido ou o nome de maior notoriedade, e à parte ainda a intrusão de preocupações de ordem crítica nos estudos sôbre a vida e a obra dos autores, que recomenda sejam “sempre feitos em função do mérito dos autores e do valor, influência ou variedades das obras” — essas normas satisfaziam plenamente e constituíam um belo ideal de trabalho. A alfabetação pura e simples, sem o critério histórico ou o agrupamento por épocas, tem o grave inconveniente de não deixar concluir nunca um só volume da obra. Será sempre necessário regressar à letra *A* e incluir entre os autores portugueses dessa letra os do século XX e mais tarde os do século XXI e assim sucessivamente, numa série indefinida de suplementos. E o estudo crítico introduz na obra um elemento exótico de contingência e discussão. A noção de valor tem de ser abolida para o bibliógrafo geral, como o é para o bibliotecário, que redige com o mesmo escrúpulo o verbete dum velho almanaque, dum relatório político e da *Divina Commedia* ou dos *Lusíadas* (12). O bibliotecário e o

-
- (12) — Ao contrário, na bibliotecografia é preciso ter sempre bem presente essa noção de valor: quantidade de volumes e caráter predominante do fundo. Disso se esqueceu o sr. Salvador de Moya, ao inventariar as bibliotecas latinas na *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 1937, págs. 101-134 do vol. 36.º. Quando a contagem fôsse exata, essa noção de valor faria eliminar numerosas bibliotecas ali apontadas. Na lista das portuguesas faltam outras tantas e tôdas de importância. Para fazer um inventário de bibliotecas é indispensável a inspeção direta. Recomendando ao estudioso as seguintes fontes de informação sôbre êsse tema: Bettencourt Ataíde, *Bibliografia Portuguesa de Biblioteconomia e Arquivologia*, in *Revista de História*, Lisboa, 1919, vol. 8.º, págs. 87-106; Antônio Ferrão, *Ciências Auxiliares da História — Bibliografia e Bibliotecografia: Os Arquivos e as Bibliotecas em Portugal*, Coimbra, 1920, 327 págs.; e o artigo *Bibliotecas Portugêsas in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, fasc. 44.º, págs. 649-677, Lisboa, 1938. (13) — Meu filho Nuno Fidelino organizou uma monografia, *Bibliotecas de Portugal*, especialmente destinada ao Brasil e baseada no direto exame, a qual se publicará em breve.
- (13) — O fasc. 44.º está incorporado no vol. IV da *Grande Enciclopédia*. A indicação das páginas é a mesma. (NO).

bibliógrafo proporcionam os materiais; quem os escolhe e os julga é o leitor, que visa quase sempre à constituição duma bibliografia especial, esta sim, já dominada pela noção de qualidade.

A norma 7.^a do opúsculo de Antônio Ferrão está completamente deslocada naquele conjunto, por muitos outros títulos tão recomendável: “Na elaboração das notícias acêrca da vida e das obras dos autores ter-se-á sempre em atenção o seu valor e a sua influência, de forma que tais notícias sejam mais desenvolvidas para os autores e obras mais importantes e menos para os restantes, isto é, sempre conforme o mérito de uns e de outros”. (Pág. 4).

Mais certo foi Velho Sobrinho ao adotar um tipo uniforme para as notícias biográficas. Só nas bibliografias especiais essa noção de valor tem legítimo cabimento, mas ainda em formas muito tímidas, porque o leitor da bibliografia especial é já um leitor de direção definida e critério unilateral.

Parece que nesta tentativa houve mais cuidado na redação das normas técnicas do que observância das normas estatutárias da Academia, que é submissa a todos os poderes, mas nem sempre abdica das suas prerrogativas a favor dum da companhia. E o decreto com fôrça de lei não teve fôrça bastante para mover os acadêmicos a redigir os primeiros verbetes. E a injunção oficial foi esquecida por unanimidade, como soem ser tomadas tôdas as deliberações acadêmicas, ainda as tácitas...

Para dar legitimidade à idéia de 1931, repetiu-se a sua apresentação em 1938, agora por iniciativa da presidência e com salvaguarda das normas estatutárias. No programa, aprovado unânimeamente em sessão de 16 de junho, com que a velha Academia do Duque de Lafões se propõe contribuir para as festas oficiais de 1940, a elaboração do *Dicionário Bibliográfico* ocupa a rubrica sexta: “Iniciar, em 1939, os trabalhos de organização e elaboração do Inventário Bibliográfico Geral da Nação desde os primeiros incunábulo portugueses até à atualidade, compreendendo nótulas descritivas dos cimélios mais importantes, em especial dos paleótipos, e a indicação das bibliotecas públicas ou particulares, nacionais ou estrangeiras, onde se encontram, obra a publicar em edição monumental e ilustrada, sem compromisso de prazo.” Na sessão de 7 de julho foram por unanimidade aprovadas as bases da redação do

dicionário, que se há de chamar *Bibliografia Portuguêsa*. Essas bases, muito concisas e vagas em relação às de Antônio Ferrão, procuraram atender algumas das objeções fundamentais, opostas aos planos de Barbosa Machado e Inocêncio: reduz-se a parte biográfica a notas sumárias, excluem-se os manuscritos, com exceção das obras inéditas dos autores mencionados; incluem-se tôdas as obras de autores portuguêses, ainda que redigidas noutras línguas; mantém-se a ordem alfabética por apelidos, mas não se esclareceu suficientemente através da discussão o critério adotado. Propôs-se que a obra se dividisse por séculos e que em cada século se fizesse a arrumação segundo os grandes ramos dos conhecimentos humanos, então pela ordem alfabética. Não houve, porém, ou não se publicou uma decisão.

Antônio Ferrão, na sua base décima, admitia algumas obras estrangeiras relativas a Portugal, embora contradizendo expressamente a norma primeira, que reza: “*O Dicionário Biobibliográfico* . . . só compreenderá os autores portuguêses, naturais ou naturalizados, que hajam escrito trabalhos que tenham sido impressos ou que, ainda, permaneçam inéditos”. A Academia, no seu plano de 1938, exclui as obras estrangeiras de assunto português e só as admite, quando impressas em Portugal.

Receio que a Academia tenha identificado em certo modo uma *Bibliografia Portuguêsa* — inventário metódico da produtividade mental, escrita, dos portuguêses — com um catálogo da produtividade da imprensa em Portugal. Em vez dum inventário do saber português, essa obra seria então uma história da tipografia em Portugal ou uma coleção de documentos para ela. A rubrica oitava confirma êste receio: “Na *Bibliografia Portuguêsa* terão lugar à parte os livros impressos no século XV, e por êles começará a *Bibliografia*”. Isto fê-lo já D. Manuel II; fizeram-no também Sousa Viterbo, Raul Proença e Antônio J. Anselmo (14).

(14) — V. Sousa Viterbo, *O Movimento Tipográfico em Portugal no Século XVI (Apontamentos para a sua História)*, Coimbra, 1924, 352 págs.; Raul Proença e Antônio J. Anselmo, *Bibliografia dos Incunábulo Portuguesees*, in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, 2a. série, vol. 1, págs. 186-191; mesmos autores, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal, no Século XVI*, in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, 2a. série a partir do n.º 6;

A ordem de inventariação deve ser a das épocas históricas da cultura, documentadas nessa bibliografia, e não a ordem paralela à história da imprensa. Muito antes da invenção da imprensa escreveu-se muito em Portugal; e isso é que nós queremos documentar, não o que se imprimiu depois de Gutenberg. Nas épocas correspondentes a êsses séculos primevos é que se devem situar os verbetes das espécies nêles nascidas, crônicas, crônicas reais, hagiografias, cancioneiros, livros de linhagens, embora só impressas nos séculos posteriores. A ordem cronológica é para se respeitar na arrumação dos nomes e dentro de cada verba. A outra ordem, a da impressão, é para a bibliografia especial.

Não sei se uma academia tem os meios de ação necessários e as capacidades de organização executiva para um tal trabalho, que é modesto, abnegado, mas pede o zêlo devoto dum Barbosa Machado ou dum Inocêncio, de gente que renunciou à notoriedade, como os antigos canteiros das catedrais (16). E pede organização, cooperação e fidelidade a um método, prèviamente estudado. Quando o sr. Paulo Duarte escreveu nas primeiras linhas da introdução à sua *Bibliografia Brasiliensis*: “A falta de obras sôbre bibliografia brasileira é uma das flagrantes provas do nosso atraso intelectual” (*O Estado de S. Paulo*, 20 de outubro de 1938) devemos ler com mais justiça: “da nossa resistência ao trabalho organizado”.

Entre as duas tentativas acadêmicas, a de 1931 e a de 1938, situa-se a do sr. Carlos Coimbra, que publicou em 1933 uma meia dúzia de fascículos da letra *A* dum novo *Dicionário de Bibliografia Portuguêsa* em pequena tiragem de 500 exemplares. Já adotava algumas apreciáveis inovações: imprimia-se por verbetes soltos correspondentes a cada autor e sem numeração, o que permitia uma cons-

-
- (15) D. Manuel II de Portugal, *Livros Antigos Portuguêses (1489-1600) da Biblioteca de Sua Magestade Fidelíssima*, Londres, 1929, 3 vols.
- (15) — Com igual título — *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI* (Lisboa, 1926, X + 367 págs.) — editou a Biblioteca Nacional de Lisboa êsse trabalho que vem atribuído apenas a Antônio Joaquim Anselmo. Porém, na introdução (págs. 5) se declara que o plano é devido a Raul Proença. (NO).
- (16) — A Academia das Ciências de Lisboa chegou a publicar êsse trabalho de que saíram 2 vols., ambos respeitantes às obras impressas até o século XV. E' a *Bibliografia Geral Portuguêsa* (Lisboa, MCMXLI-MCMXLIV, C + 402 págs. e CXIV + 382 págs. (NO).

tante atualização; resumia a um mínimo a biografia, às vészes a um mínimo já inaceitável; e repertoriava pelos apelidos. Mas os livros eram mal identificados, talvez porque a redação da ficha não fôsse baseada no exame direto da espécie. A orientação era prática, se fôsse rigorosamente cumprida.

Passam os anos e discute-se e legisla-se, mas não se caminha. E' que o serviço bibliográfico já não pode ser devoção individual, nem fantasia acadêmica, tem de ser desempenhado por um organismo técnico, um Instituto Nacional de Bibliografia (17) com pessoal especializado, com a estreita colaboração das bibliotecas e hemerotecas, não para publicar um Dicionário Bibliográfico, mas para organizar a bibliografia geral do passado e registrar a de cada dia e cada hora. Essa bibliografia é um corpo de informações depositado nas bibliotecas, a cada momento retocado e atualizado. A bibliografia geral seguiu um desenvolvimento de certo modo paralelo ao do trabalho-historiográfico: passou a época das grandes histórias universais ou nacionais, redigidas por um só autor; a última terá sido a de César Cantu. As obras ambiciosas, compostas por um corpo de redatores especializados, quando os há, sob a direção dum autor incumbido de lhes manter o estilo arquitetônico e as proporções, entram já em crise, porque é difícil organizar êsse corpo de redatores com unidade de método e de pontos de vista, e porque o aspecto editorial acaba por prevalecer sôbre o intrínseco. Entra-se agora ou, melhor, regressa-se à fase das monografias e deixa-se a construção das sínteses à literatura pedagógica e também aos especialistas da própria síntese, da síntese que M. Henri Berr tem apostolizado. A bibliografia tende a entrar na fase monográfica. Pode-se prescindir da publicação dum dicionário bibliográfico geral, quando exista nas bibliotecas à disposição do público o corpo da bibliografia geral; o que se não pode dispensar no mundo da cultura é a difusão das bibliografias especiais, ferramenta do profissional da história, da literatura, da filologia, de todos os ramos da ciência, a qual se constrói por coope-

(17) — Para a instalação dêste novo organismo seriam preciosas as indicações da longa experiência do Instituto Internacional de Bibliografia, de Bruxelas, e do serviço bibliográfico da Biblioteca do Congresso, de Whashington. E' oportuno encarecer os benéficos estímulos a êstes estudos prestados pela Associação Bibliográfica e Bibliotecária Inter-Americana, que em fevereiro de 1938 realizou o seu primeiro grande congresso.

ração, mesmo quando a fazemos no isolamento do nosso tugúrio. E' por isso que nos nossos países a bibliografia especial passou adiante da geral, ao ponto de ser necessário criar nestes estudos um outro apartado, a super-bibliografia ou *bibliografia das bibliografias*, que deu o primeiro passo em Portugal no ano de 1919 (V. *Revista de História*, vol. 8.º, 1919, págs. 32-48), mas que ainda não nasceu no Brasil (18).

Fixadas as normas técnicas da sua tarefa, coisa muito diferente das regras de catalogação duma biblioteca, êsse Instituto Nacional de Bibliografia percorreria simultâneamente as seguintes direções:

1.^a Decompor em fichas ou verbetes os velhos repositórios bibliográficos e seus satélites, e ordená-los segundo o novo plano;

2.^a Examinar tôdas as coleções de revistas e jornais do país, para dêles extrair verbetes da sua colaboração literária e científica, não recopilada posteriormente por seus autores. Mesmo no caso de recopilação, a posse da data do primeiro aparecimento é de grande importância para o estudioso.

3.^a Continuar a incorporação das espécies, desde a data em que pararam as grandes bibliografias e seus satélites, trabalho feito à vista das próprias espécies, isto é, experimentalmente, e não por informações, embora se utilizem os catálogos de todo o gênero: de bibliotecas públicas e particulares, de livreiros, alfarrabistas e leiloeiros. Suponho que a importância bibliográfica dos desprezados catálogos foi pela primeira vez salientada por Martinho da Fonseca (V.

(18) — À iniciativa de inventariar, pela primeira vez, as bibliografias brasileiras coube a F. de F.: é o seu já mencionado *Subsídio para uma Bibliografia das Bibliografias Brasileiras* incorporado em *A*, 1a. ed., págs. 103-114; 2a. ed., págs. 69-80. No prefácio ao *Subsídio* (pág. 73 da 2a. ed.) anuncia o A. empreendimento idêntico do Instituto Nacional do Livro, que se efetivou com a publicação da *Bibliografia das Bibliografias Brasileiras* (Rio de Janeiro, 1942, VIII + 186 págs.) de Antônio Simões dos Reis. Coleção B1. Bibliografia. I.

O trabalho publicado em Portugal e na *Revista de História* é o de Antônio Anselmo, *Bibliografia das Bibliografias Portugêsas*, que foi novamente editado nos *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, vols. I-III, Série II, N.ºs 4-10, Lisboa, 1920-1922. Há ainda outra edição (Lisboa, 1923, 158 págs.). Publicação da Biblioteca Nacional. Biblioteca do Bibliotecário e Arquivista. III. Em *A*, pág. 95, alude F. de F. a esta última edição. (NO).

Catálogos, sua Importância Bibliográfica, in Boletim da Sociedade dos Bibliófilos Barbosa Machado, vol. 2.º, Lisboa, 1913, págs. 89-184).

4.^a Registrar dia a dia tôdas as espécies aparecidas: volumes, folhetos, artigos de revistas e jornais, reimpressões e traduções.

Impresso em tiragem relativamente grande, cada verbete, depois de colocado no seu lugar ou nos seus lugares da Bibliografia Geral, daria a base por meio de novas classificações e ordenações à formação simultânea das bibliografias especiais ou segundo o plano prévio do Instituto ou segundo as necessidades do trabalho de cada investigador, que utilizaria, como entendesse, a grande mobilidade dêsse material.

Pode isto ser feito por um só homem, ainda que possua a heróica perseverança dum Barbosa Machado ou dum Inocêncio? Pode realizá-lo uma Academia de gente das mais heteróclitas inclinações espirituais e com direito e dever de seguir a sua livre inspiração, para fazer ciência e literatura, em vez de inventariar livros? Pode executá-lo o pessoal duma biblioteca, absorvido, como está, por mil outros deveres?

Só quando o serviço bibliográfico funcionar em nossos países com regularidade e tivermos uma esclarecida crítica a exercer a sua ação normativa, poderemos saber em que altura vamos na construção da nossa cultura e na contribuição para o amealhamento do patrimônio espiritual da humanidade.

[A, págs. 60-67]

A bibliografia especial nasceu com a bibliografia geral. As necessidades do trabalho não a deixaram esperar que a bibliografia geral se constituísse de maneira sólida para dela se destacar depois, como seria aparentemente lógico. De ordinário, a bibliografia especial não é feita pelos bibliógrafos profissionais, mas pelos homens de ciência, pelos historiadores e críticos, isto é, pelos próprios especialistas dos ramos a que respeita essa bibliografia especial. E' um geógrafo que organiza a bibliografia geográfica; é um médico, um historiador, um arqueólogo, um crítico d'arte quem organiza a bibliografia da medicina, da historiografia, da arqueologia, da crítica

d'arte. Ou deve sê-lo, porque essas bibliografias especiais têm exigências novas: são mais minuciosas no inventário, porque sempre incorporam artigos de revistas e jornais, simples resenhas e colaborações em obras coletivas; não prescindem da noção de valor, coisa descabida no quadro da bibliografia geral, pois devem advertir o leitor do valor científico das espécies; visam a ser, em certa medida, uma reconstituição da marcha das idéias naquele setor do saber; e dirigem-se a um público de especialistas, que para trabalhos de investigação nova os há-de utilizar.

Nesta série de palestras, só me ocuparei de dois departamentos da bibliografia especial — a histórica e a literária —, os mais diretamente ligados ao exercício da crítica, de que pretendo formular ou propor alguns preceitos metodológicos e éticos. São pródromos laboriosos, reconheço-o, mas é dever de quem organiza idéias sacrificar a amenidade ao escrúpulo informativo e à solidez dos seus materiais.

[A, págs. 83-84]

A historiografia construi-se com documentos e avança tanto mais quanto maior fôr o volume de documentos novos divulgados. Para o investigador importa igualmente conhecer a bibliografia impressa sôbre o seu tema, com a qual se põe em dia no seu estudo, e saber da existência de materiais novos para construção nova. Daqui a necessidade de estimular simultâneamente a organização da bibliografia histórica e a pesquisa pelas bibliotecas e pelos arquivos. A procura e divulgação dos documentos históricos tornou-se uma indispensável operação preliminar da ciência histórica. Herculano, ao mesmo tempo que erguia a sua monumental *História de Portugal*, iniciava a coleção dos *Portugaliae Monumenta Historica*. Em todos os países, o romantismo foi ao mesmo tempo a era da grande construção historiográfica e da aturada busca de manuscritos. Figanière inaugurou êsse movimento de catalogação dos manuscritos dos arquivos estrangeiros e escolheu para a sua prioridade o Museu Britânico, riquíssimo em si e para nós especialmente importante, se recordarmos que a aliança inglesa foi o fulcro da nossa política externa depois de 1640, quando Portugal e a Grã-Bretanha estavam vitalmente empenhados no abatimento da Casa de Áustria.

O movimento de busca de documentos portugueses, ou a Portugal e aos seus domínios concernentes, continuou (19). E continuou também neste mesmo Museu Britânico: em 1863 Francisco Adolfo de Varnhagen manda-nos da Havana um suplemento a Figanière; em 1902 Oliveira Lima, cuja significação na ciência histórica do Brasil é tão alta como a de Varnhagen, dá-nos outra relação, agora confinada ao seu país (20); finalmente em 1932 o erudito e perseverante Conde de Tovar atualiza a nossa informação com o seu excelente *Catálogo dos Manuscritos Portugueses ou relativos a Portugal, existentes no Museu Britânico*, Lisboa, 1932, XV + 407 págs. O catálogo de manuscritos torna-se rival da bibliografia histórica e acaba pela vencer. Compreende-se. Um especialista conhece a bibliografia do seu departamento de estudos, principalmente a das autoridades, e tem ao seu alcance os meios necessários para

(19) — A págs. 84-92 de A, F. de F. já se tinha referido aos autores que haviam organizado a bibliografia histórica, manuscrita e impressa, relativa a Portugal: Francisco Xavier de Oliveira, José Carlos Pinto de Sousa, Jorge César de Figanière, Frederico Francisco de la Figanière, entre os muitos citados. A págs. 94-101 mencionará a bibliografia histórica concernente ainda a Portugal e a Espanha, França e Bélgica, e porá em relevo a respeitante ao Brasil: *Catálogo da Exposição de História do Brasil*, José Carlos Rodrigues, Alfredo de Carvalho, entre outros nomes, nacionais e estrangeiros, e outras iniciativas.

Posteriormente à 2a. ed. de A, publicou-se o *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, ed. cit., que a págs. 379-637 traz sobre *História [do Brasil]* estudos de Sérgio Buarque de Holanda, Otávio Tarquínio de Sousa, Caio Prado Júnior, Gilberto Freire, Alice Canabrava, José Honório Rodrigues, e bibliografia elaborada por Rubens Borba de Moraes, Alice Canabrava e Caio Prado Júnior; e a *Teoria da História do Brasil (Introdução Metodológica)*, (2a. ed., São Paulo, s. d. [1957], 2 vols., XVIII + 684 págs.), de José Honório Rodrigues, com bibliografia a págs. 358-366 do 1.º vol. e 425-434 do 2.º. Dêste mesmo autor veio a lume a *Historiografia e Bibliografia do Domínio Holandês no Brasil*, Rio de Janeiro, 1949, XVII + 489 págs. Publicação do Instituto Nacional do Livro. Coleção B1. Bibliografia. VI; e *A Pesquisa Histórica no Brasil. Sua Evolução e Problemas Atuais*, Rio de Janeiro, 1952, 286 págs. Publicação do Instituto Nacional do Livro. Biblioteca Popular Brasileira. XXX.

Na *Teoria da História do Brasil*, a págs. 307-308 do 1.º vol., surpreendi este passo: "Em relação a Portugal e ao Brasil, cabe a Fidelino de Figueiredo, no seu trabalho intitulado *Espírito Histórico*, a primeira tentativa valiosa e realmente atualizada de uma noção da história, dos seus métodos, e de uma tentativa de bibliografia portuguesa da teoria e ensino da história". (NO).

(20) — Os trabalhos de Varnhagen e de Oliveira Lima estão inventariados no *Subsídio* organizado pelo A. (NO).

completar as suas informações. Ao passo que o catálogo dos manuscritos inéditos e esquecidos pelas bibliotecas e pelos arquivos só contém revelações; e é com êsses materiais que se construi a historiografia.

Não só as grande bibliotecas públicas, nacionais e estrangeiras, são exploradas; também chega a vez de importantes bibliotecas privadas, pertencentes a famílias que deram ao govêrno, à diplomacia, à milícia e à administração ultramarina do país ministros, embaixadores, capitães, governadores e vice-reis, num tempo em que era curial que o servidor do rei, ao retirar-se, consigo levasse os papéis da sua atuação para o arquivo da sua família. Possuímos hoje catálogos ou notícias descritivas bastante satisfatórias, pelo menos muito aliciantes da atenção dos oficiais do ofício, sôbre a existência dos manuscritos das bibliotecas de Lisboa, Pôrto, Coimbra, Braga, Évora, Londres, Paris, Madri, Roma, Munique, Viena, Santander e das livrarias das Casas de Sabugosa, Cadaval (21), Castelo Melhor, Pombal, Alegrete e Tarouca, Galveias, etc. Os catálogos de manuscritos entraram no reduto da bibliografia histórica e adquiriram uma categoria científica tal, que houve quem chegasse ao exagêro de afirmar que a verdadeira tarefa do historiador consistia em publicar documentos... Em 1913 um autorizado bibliógrafo, Martinho da Fonseca, dava-nos uma *Lista de Alguns Catálogos de Bibliotecas Públicas e Particulares, de Livreiros e Alfarrabistas*, precedida dum cri-

(21) — Há poucos anos, o Prof. Dr. Antônio Soares Amora fêz fotografar na Casa de Cadaval, onde se encontram, os manuscritos da obra do Licenciado Manuel Pires de Almeida. Com a publicação do seu livro, *Manuel Pires de Almeida — um Crítico Inédito de Camões* (São Paulo, 1955, 193 págs. Publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim N.º 201. Literatura Portuguesa N.º 12), em que só aproveitou pequena parte da obra, abrem-se já perspectivas novas à crítica literária do século XVII e em especial ao camonismo seiscentista.

Cumprê notar que a F. de F. não passou despercebida a obra de Pires de Almeida. V. *História da Crítica Literária em Portugal*, págs. 23-35 e 185-196 da 2a. ed.

A Profa. Da. Virgínia Rau apresentou ao II Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros (realizado em São Paulo em 1954) a comunicação — *Os Manuscritos da Casa de Cadaval e a Historiografia Luso-Brasileira*.

Dos manuscritos da Casa de Cadaval organizou Martinho da Fonseca um catálogo a que deu publicação em 1915. Citam êste catálogo F. de F. e Soares Amora. (NO).

terioso prólogo em que explicava ao público profano a importância bibliográfica dos catálogos (V. *Boletim da Sociedade de Bibliófilos Barbosa Machado*, vol. 2.º, págs. 89-184). Sòmente, a importância do catálogo de manuscritos, isto é, do catálogo científico, estendia a sua capa protetora sòbre o catálogo mercantil, cujo valor é de mera coincidência, é involuntário.

[A, págs. 92-94]

Num reajustamento da organização bibliotecária e arquivística do meu país, promulgado em 1927, estatuiu-se que os diretores da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional teriam categoria de professores universitários. Qual a idéia que estava por detrás dêste por-menor pragmático? A concepção de que uma organização de bibliotecas e arquivos é sempre uma organização docente, com sua hierarquia ou seus graus ascendentes, dos quais, em cada país, a sua Biblioteca Nacional e o seu Arquivo Nacional seriam os últimos, lado a lado.

De fato, uma Biblioteca Nacional não é sòmente o repositório sistemático do patrimônio cultural do país, no que êle tem de representável pelo livro e pelo manuscrito, e pelas espécies associadas, nem só um gabinete de leitura de ampla compreensão; é também um instrumento do ensino universitário ou superior, uma aparelhagem para a livre pesquisa ou para a livre curiosidade intelectual, no seu mais alto vôo.

Chega-se a uma grande Biblioteca Nacional, através de uma escala ascendente: a biblioteca infantil, a biblioteca primária, a biblioteca secundária ou média, a biblioteca popular ou móvel ou de vulgarização e extensão. O caráter e o alcance delas é cada vez mais amplo, como os raios de uma série de círculos concêntricos, a corresponderem a âmbitos da curiosidade do espírito, que também aumentam sempre, a princípio integralmente em tôda a periferia e por fim numa só direção — quando o espírito do leitor está formado e achou o seu rumo.

Como se gradua o ensino da matemática, da história natural ou da literatura, do desenho ou da música, assim se gradua a leitura ou a familiaridade com o livro. A leitura deve ser auxiliar da aprendizagem feita na escola, com ampliação ou ressonância dela, a fi-

xar-lhe, a prolongar-lhe a eficiência, mas deve também responder à livre curiosidade do espírito do educando, a qual se exerce simultaneamente em muitas direções. O nosso espírito é múltiplo nas suas facetas e nas suas observações; a cada momento vai construindo e retocando a sua imagem da vida. A par da disciplina da escola, que nos seus graus predominantemente formadores já procura corresponder a ciclos dessa variedade interrogadora ou à própria heterogeneidade do panorama que a vida nos oferece, há uma certa indisciplina sadia, a da influência de tudo que vemos e aprendemos, e queremos aprender fora da escola. Quem foi estudante e ainda mais quem fêz da frequência de estudantes o seu modo de vida, sabe que, normalmente, é entre êsses indisciplinados *da leitura por fora* que se recrutam os melhores valores. Têm um ritmo de vida intelectual que se não conforma com a lentidão escolar. Justamente um grande problema da educação é salvar a escola dêsse encapelado oceano de impressões arbitrárias, muitas vêzes prematuras para o cálculo do educador, as da família, do convívio social, do torvelinho das ruas, do jornal e do livro, das emoções coletivas; é achar um acôrdo ou uma coexistência harmônica entre o que se diz à criança na escola e o que ela vê, ouve e sente fora da escola e longe da pregação dos mestres. Quantas vêzes a influência da escola é gravemente prejudicada, se não anulada, pelo contraste ou pela negação que no espírito do educando se estabelece entre a escola e a realidade brutal da vida! Forma-se então um tipo de cético prematuro, a ver na escola um foco de artifícios e mentiras, de que se defende com um hiper-criticismo temporão, que vive paredes meias com a mais ingênua inexperiência. A biblioteca é também escola, mas uma escola, em que a vida está representada com mais flagrância e mais integralmente do que na disciplina da aula. Não tem desta o doseamento rígido na aprendizagem, a sua lentidão uniforme, nem obriga a receber as suas lições pela voz dum intermediário, o mestre. O único artifício, que a organização bibliotecária admite, é êsse paralelismo entre os seus graus e os graus da curiosidade e do sentido literário da criança e do leitor. Pode haver e deve haver, nos seus graus inferiores ou primeiros, um intermediário, mas não para executar programas e regulamentos escolares, sim para guiar as interrogações mais espontaneamente nascidas, um guia só mais experi-

mentado, para ajudar a descobrir o rumo verdadeiro das curiosidades ou das emoções do jovem leitor. Porque viveu mais e sabe mais do sujeito-leitor e do objeto-vida, êsse bibliotecário-guia sabe também, melhor que o próprio leitor juvenil, adolescente ou adulto principiante da arte da leitura, aonde se dirigem as suas perguntas e quais os enigmas que os intrigam. O estudo do vário caráter dessas perguntas tem sugerido modernamente uma especialidade, que tanto se prende à biblioteconomia como à psicologia: a chamada “psicologia bibliográfica”. A Universidade Nacional do Litoral (Santa Fé, Argentina) tem apostolizado a favor dêsse novo setor de estudos, que vem atribuir interêsse também novo à vida íntima das bibliotecas. Nicolau Rubakine lançou em 1922 as bases do método de aproveitamento dessa nova documentação: o movimento de consultas das grandes bibliotecas. E o Dr. Domingo Buonocore divulgou essa obra iniciadora na revista que dirige: *Universidad*.

Em tôdas as bibliotecas, do mais humilde gabinete de leitura amena em cidadezinha sertaneja às grandes livrarias do Museu Britânico, de Londres, ou do Congresso, de Washington, há bibliotecários ou conservadores, que tanto são guardiães dos seus tesouros como guias dos seus visitantes, mas com uma diferença profunda: nos primeiros graus, êles são educadores que orientam os consulentes sôbre os caminhos da vida, velhos caminhos muito percorridos e sabidos de todos que não sejam pequenos recém-chegados ao cansado drama do nascer, chorar e morrer; no grau final, êles são ainda guias, mas já não educadores da juventude ou do leitor popular. Agora são guias através dos meandros dos seus próprios tesouros, guias-sábios, que proporcionam material para novas construções de idéias, novas interpretações de fatos dessa vida, que o leitor espiritualmente adulto muito conhece já e quer por seu próprio esforço ampliar ou tornar mais suportável com verdades novas e técnicas novas. Os primeiros são educadores, professôres da arte de ler, colaboradores da escola; os últimos são colaboradores da ciência e de tôdas as formas da criação, colaboradores confiados e distantes, que não entram no recesso do espírito, a que ajudam, lembram os capitalistas que põem o seu dinheiro com confiança e um interêsse muito arriscado à disposição do homem de ciência, que no laboratório persegue certo segredo, que um dia se verá se é ou não industrializável.

Há ainda outra diferença, e bem caracterizada, entre a função da escola e a função docente da biblioteca: na escola um só professor ensina muitos alunos, a todos submetendo ao mesmo ritmo de aprendizagem, àquele que a arquitetura legal do ensino lhe prescreve, de acôrdo com a idade do educando e a altura dos seus estudos em seu ramo, e também de acôrdo com a média de receptividade dos seus auditores. E essa média calcula-se freqüentemente por baixo, portanto com sacrifício dos melhores ou mais ávidos de saber, porque as circunstâncias da orgânica escolar raramente permitem uma destrição dos graus intelectuais dos alunos para base da sua redistribuição e de uma adaptação de métodos. Na biblioteca — se nos fixamos no seu caráter docente — aluno é um só, o leitor silencioso, e os mestres são todos os homens que deixaram seus depoimentos sôbre a vida, sôbre as suas próprias experiências e inquietações, são os melhores espíritos de todos os tempos, são todos aquêles que viveram intensamente, que escreveram e não escreveram, homens de pensamento e homens de ação, sôbre os quais muito se refletiu e escreveu depois. Eles vêm ali, à compita, junto da nossa mesa, a oferecer, intactas da ação do tempo, as mais sangrentas lições da sua vida, palpitanes ainda de realidade, enraizadas ainda do humus do próprio sofrimento ou da mais rebelde curiosidade. Todos os “prometheus” da ciência, todos os criadores de beleza, todos os que espelharam na própria alma alguma imagem do universo negaceador, vêm oferecer as suas páreas riquíssimas à curiosidade nova do leitor, que outra vez se debruça para os mesmos enigmas. E trazem-lhe tudo que têm para dar, as verdades, as ilusões, os enganos e os erros. Também os erros, porque, segundo recordou um dos maiores leitores de livros que ainda hóuve, aquêle grande iludido Quixote de la Mancha que tantas verdades disse, “no hay libro tan malo que no tenga algo bueno”. Uma grande biblioteca é, para cada caso de consulta ou perquirição dos seus visitantes, uma universidade invertida na sua estrutura, como cone de vértice para o solo: um só aluno e, em convergência para êle, todos que já pensaram e tudo que a vida criou, a formarem o corpo docente e o material de estudo, sem limite no espaço e no tempo, ou com umas nebulosas fronteiras que recuam sempre, com o aumento das curiosidades e da aparelhagem da inteligência. E’ universidade e é também confessio-

nário — um confessionário donde nos responde a voz mais leal e também mais indulgentemente flexível para nos entender. Coleridge classificava humoristicamente os leitores em *leitores-esponjas*, se absorvem tudo que lêem, mas sugando-o um pouco; *leitores-ampulhetas*, os que tudo lêem e nada guardam, nesse incansável matar do tempo; *leitores-filtros*, os que só guardam os resíduos impuros das obras; e *leitores-diamantes*, os que recebem a luz e a reenviam aos outros. Só lhe esqueceu a categoria mais elevada; os *leitores-abelhas*, que apenas procuram matérias primas para a construção da própria personalidade, que mais do que lêem, libam e selecionam os néctares para compor um novo mel. Serão os melhores, mas serão por certo os mais difíceis de contentar, porque pedem aos livros soluções para casos pessoais. São aquêles para os quais a biblioteca não é só universidade de um só aluno e incontáveis mestres, mas também confessionário, que tem vozes incansavelmente serenas para responder a tôda a angústia e a tôda a ansiedade, vozes que conhecem a infinita casuística da aflição humana e tôda a sua terapêutica.

Não há biografia de homem ilustre que não registre, em certa altura da formação do seu caráter, o papel decisivo dalgum mestre, às vêzes de condição bem humilde, como era aquêle mestre-escola López de Hoyos, que primeiro adivinhou Cervantes ou aquela pobre criada Rosa de Lima, cujas histórias à lareira despertaram em Garrett o amor das baladas populares.

Por isso me abalancei um dia a fazer o Elogio do mestre desconhecido (V. *Diário de São Paulo*, 29 de dezembro de 1940) (22). Creio, porém, que êsse conceito do “mestre desconhecido” deve ser alargado como da “biblioteca desconhecida”, porque em tôda ou quase tôdas essas biografias de homens ilustres tem seu papel algum primeiro e casual núcleo de livros, que foi confidente e conselheiro na hora da partida para a aventura duma grande vida.

Os diretores do Departamento Municipal de Cultura e da Biblioteca Municipal, de São Paulo — dois confrades, a cuja elevação de espírito me praz render homenagem — vão articular êste estabelecimento, agora instalado em opulento palácio, à vida universitária da capital. Informando periòdicamente os professôres, estudantes e

(22) — Êste trabalho, *O Mestre Desconhecido*, está incorporado a *Um Colecionador de Angústias*, págs. 46-53 da 2a. ed. (NO).

todos os leitores do movimento bibliográfico do Estado e do país, e das suas aquisições novas, proporcionando recantos de silêncio e recolhimento, dos tais em que o estudioso solitário recebe a visita de todos os grandes mestres da humanidade; guiando êsse estudioso através dos seus escaninhos para lhe exhibir as suas riquezas; pleiteando em público um maior ascendente social do livro ou da cultura escrita; ventilando problemas de técnica biblioteconômica — a Biblioteca Municipal de São Paulo vai ser, com sua revista, um instrumento relevante na vida universitária paulista. Todos sabemos o que São Paulo é na vida industrial da América do Sul e na vida econômica do Brasil; todos recordamos o que tem sido a contribuição paulista para o movimento literário modernista brasileiro e para as belas artes, com especial menção, para a música. Oportuno é começar a fazer justiça ao novo esforço dos paulistas para constituir uma vida científica própria, de pesquisa e criação. Se os laboratórios, gabinetes, museus e bibliotecas especializadas se vão multiplicando e enriquecendo, tempo é de proporcionar à investigação humanística, à historiografia, à literatura, à lingüística, à filosofia, e a tôdas as formas do saber, que no livro têm seu material de experiência e erudição, um instrumento de trabalho suficientemente rico, hospitaleiro e flexível para a todos ajudar nessa cruzada santa de entender o homem um pouco melhor, de enobrecer a vida com superiores curiosidades e de bem servir o Brasil, fazendo ouvir a sua grande voz na justa da cultura.

[B B, págs. 8-12]

OS GÊNEROS LITERÁRIOS

São os quadros cronológicos usados em França há alguns anos. mas sem um plano fixo de organização. Nós ampliamos e regulamos êsse uso. Nos quadros cronológicos, tendo optado por alguma classificação de gêneros, as espécies aparecem distribuídas logicamente, segundo a data da sua publicação e a sua natureza literária, de forma a evidenciar sucessões e simultaneidades, bem como o predomínio do cultivo dalguns gêneros sôbre o doutros. Pode-se fazer acompanhar os quadros, do sincronismo político, social e literário nacional e estrangeiro, com o fim de indicar a via das probabilidades à investigação das causas.

Mas a construção dos quadros, dissemos, deve ser feita de harmonia com alguma classificação de gêneros; implica portanto uma questão prévia. O problema da classificação é e tem sido repetidamente debatido. Também nós o abeiraremos, impelidos pela necessidade de adotar alguma classificação, que sirva de base aos quadros, e pela descrença das classificações clássicas.

Há na arte literária dois elementos fundamentais: *forma e pensamento*, que desempenham respectivamente o papel de *continente e conteúdo*. Dentro do equilíbrio, em que ambos se devem manter para que se realize a obra de arte, há possibilidade de diferentíssimas combinações que são a origem dos gêneros literários. Há muito que se fazem tentativas por os classificar e inventariar. Em Portugal também êste assunto foi discutido na fase da crítica clássica; Luís António Verney propôs uma classificação original e Francisco José Freire defendeu a usual no seu tempo (1), ainda atualmente advogada pelo sr. Lacombe. Esta classificação não é de gêneros literários mas de gêneros poéticos, porque assenta na seguinte divisão inicial: *poesia lírica, épica e dramática*. Foi a que perdurou.

E todavia há muito que se encontra insuficiente e caduca. Era um elenco de gêneros, na sua maioria nascidos na antigüidade, onde eram vivas realidades e correspondiam a necessidades e manifesta-

(1) — V. *História da Crítica Literária em Portugal*, pág. 68 e 75.

ções da vida, a jogos, cerimônias e atitudes; foram depois friamente imitados nos seus caracteres formais, sem as condições determinantes que primitivamente os rodeavam, foram degenerando e em breve a classificação, que os reunia, estava em conflito com êles mesmos. Pouco a pouco, alguns foram desaparecendo, como a epopéia, a poesia mímica, a tragicomédia, o bucolismo; surgiram o drama e o romance; a prosa ocupou um lugar principal; o lirismo, como livre expressão da individualidade, substituiu as formas reguladas do antigo lirismo, a elegia, o epigrama, o genethliaco, o epitalâmio, o epitáfio, etc. E apesar destes fatos, muitos críticos continuam a sustentar a velha classificação que inclui gêneros mortos e exclui formas novas e atuais.

M. Crawshaw ainda tentou uma adaptação com as suas designações: *literatura narrativa, subjetiva, dramática e descritiva* (2). E. M. August Boeckh propõe a seguinte classificação (3) mais compreensiva, porque abrange a prosa:

	OBJETIVA	SUBJETIVA	SUBJETIVA- OBJETIVA
Prosa.	Épica.	Lírica.	Dramática.
Poesia.	Histórica.	Filosófica.	Retórica.

Nesta classificação mostra-se o critério verdadeiro, o psicológico, mas como tem pouco desenvolvimento, não se patenteia a sua viabilidade.

Claramente se vê pelo exposto que se torna urgente tentar uma classificação, que se fundamente no processo psicológico, de que o gênero toma origem e também na maneira por que o gênero atua no público, na forma da sua transmissão. Mesmo o pouco que de psicológico havia na antiga classificação foi esquecido, para só se atender à composição. Noutro lugar mostramos um exemplo dêsse fato: “Os antigos e os poetas e críticos da Renascença nunca quizeram significar com a designação — *poesia épica* — o processo duplo, ora dramático ou dialogado, ora de narração pelo poeta; olhavam

(1) — V. *História da Crítica Literária em Portugal*, págs. 68 e 75.

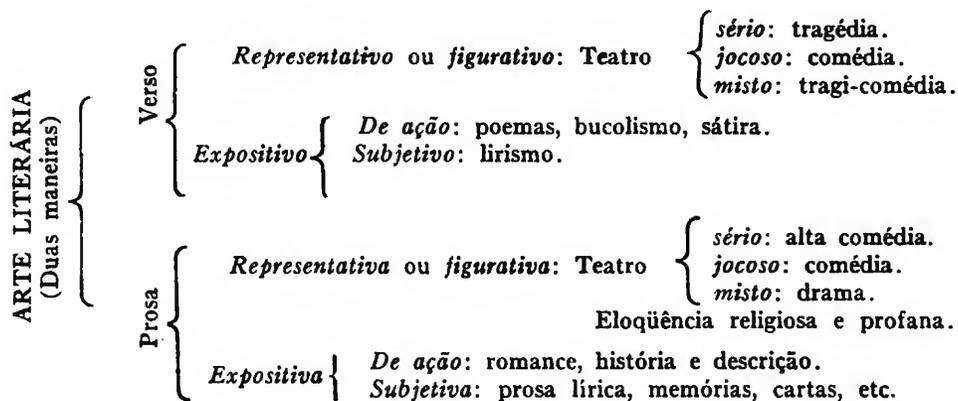
(2) — V. *The Interpretation of Literature*, Nova York, 1896.

(3) — V. *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1887.

principalmente aos caracteres impressivos, grande e elevada ação, ser obra para se ler e não para se ver representada” (4).

Em presença da insuficiência das classificações correntes, tentamos um ensaio, partindo dêste princípio: *o gênero traduz uma atitude de espírito do seu autor e nunca uma realidade independente* (5).

A distinção mais geral que o classificador tem a fazer é naturalmente em: *prosa* e *verso*. Mas quer faça arte literária em prosa, quer a faça em verso, o escritor tem sempre em vista dois fins: a *expressão* e o *contacto com o público*. Quando procura a expressão, ou traduz os seus pensamentos e sentimentos, ou reconstituiu o pensar e sentir doutras personagens, criando uma ação; queremos dizer: ou se coloca num ponto de vista *subjeto* ou *objeto*. Quando procura o contacto com o público, alcança-o pela *exposição*, nas obras para se lerem, pela *representação* nas obras para se verem. Combinando estas particularidades, obtém-se o quadro que segue. Para mais pronta compreensão, registamos a correspondência à antiga nomenclatura.



(4) — V. *História da Crítica Literária em Portugal*, pág. 75.

(5) — Dentre os autores, que mais têm atacado a idéia de serem os gêneros literários tomados como realidades objetivas, cumpre-nos destacar o Sr. Benedetto Croce, italiano, fundador da revista *La Critica*, em regular publicação desde 1902 e exercendo uma influência verdadeiramente triunfal. — Veja-se a resenha de algumas traduções portuguesas de obras dêste crítico em *Perfeição e Imperfeição*, no *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. 12.º, Coimbra, 1918, pág. 333.

Em favor desta classificação militam algumas razões de pêsso (6). Ela é francamente aberta a todos os novos gêneros literários; abrange também a prosa que é modernamente a principal maneira literária; abrange obras heterogêneas até agora inclassificáveis e quantas a originalidade do escritor fantasiar. A história, enquanto gênero literário, isto é, enquanto fôr uma exposição integral duma época, uma resurreição, em que sôbre elementos verdadeiros trabalha a imaginação construtiva, será incluída. Herculano, Rebêlo da Silva e Oliveira Martins entrarão, mas já não poderá ser incluído o Sr. Gama Barros.

Construídos de harmonia com a proposta classificação, os quadros cronológicos serão do tipo do seguinte esbôço:

ESBÔÇO DUM QUADRO CRONOLÓGICO (7)

Datas	Sincronismos	Prosa			Poesia			Crítica, Filosofia Variedades
		Representativa		De ação	Representativa		De ação	
		Subje- tiva	De ação		Subje- tiva	De ação		

[C L C, págs. 53-57]

- (6) — Essa classificação e as meditações posteriores de F. de F. sôbre os gêneros literários lograram interessar à crítica literária no Brasil. V. Antônio Soares Amora, *Teoria da Literatura*, [3a. ed.], São Paulo, s. d. [1957], págs. 144-158. Os quadros, que Soares Amora apresenta, baseiam-se fundamentalmente no de F. de F. Mas os adiantamentos que nêles figuram, decorrem da sua própria experiência sôbre o problema. V. ainda Alceu Amoroso Lima, *Introdução à Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, 1956, pág. 176. (NO).
- (7) — Êste quadro cronológico acompanhava as primeiras edições da História da Literatura (Clássica, Romântica e Realista) do A. (NO).

Esta norma limiar, esbôço do quadro bibliográfico da época ou do problema, envolvia o postulado da classificação dos gêneros literários. Em vez duma cristalização definitiva de meios técnicos da realização artística, segundo se diz nas preceptivas, geralmente atrasadas mais dum século, eu considerava-os como uma atitude do espírito do autor, condicionada pela própria constituição do espírito e não pelas regras internas desses gêneros ou pela sua vida orgânica independente, que em Brunetière quase equivalia a um tipo biológico a alimentar-se, a lutar com o meio, a devorar os concorrentes mais fracos e a diferenciar-se com as incorporações do caminho. Essa classificação da arte literária nas suas duas maneiras, segundo a presença ou a ausência do ritmo musical, e cada uma delas em atitude representativa ou expositiva, e cada uma destas atitudes a elaborar umas vêzes elementos ativos e outras elementos de confissão ou subjetivos (V. *Crítica Literária como Ciência*, pág. 56 da 3.^a ed.), essa classificação ao menos libertava-nos da concepção estática da Renascença, que esquecia que, tais como os herdamos dos antigos, êsses gêneros tinham brotado de circunstâncias históricas, eram adaptações formais e precárias a uma função social. Faltava aos críticos do século XVI, os que organizaram as tais preceptivas que ainda reinam no ensino, faltava-lhes o ponto de vista comparativo para aproximar êsses gêneros clássicos de muitos outros que espontâneamente nasceram da solicitação nova das condições da vida medieva e da vida burguesa do século XIX. Os gêneros literários e, portanto, as obras que os realizam, os porta-vozes de que se utilizam os autores, não são coisas inalteráveis como os instrumentos músicos ou as orações religiosas. Muito ao contrário, são coisas movediças, órgãos que se adaptam às alterações das suas funções.

O lirismo e a sátira poética acharam formas novas na Idade Média, sem a menor solidariedade com os antigos cânones; uma epopéia, uma novelística, uma crônica, um mistério litúrgico novos nasceram da concepção cavalleiresca e bíblica da vida medieva e dos recursos novos das línguas românicas recém-formadas; sente-se-lhes o esforço da aprendizagem no verso e na prosa, vêem-se as suas conquistas, dia a dia, acompanha-se-lhes fãcilmente a evolução diferenciadora ou aquisitiva. Mas com a Renascença as brisas de leste, as da velha Grécia e da velha Roma, como guardadas por Eolo em sua caverna,

revelam ou espalham uma literatura acabada ou perfeita no seu poder de expressão, uma literatura que refletia concepções da vida, fisionomias e problemas sociais há muito extintos, mas com tôda a força de comunicação por haver atingido a maturidade plena e ter cristalizado em formas estéticas ou gêneros perfeitamente delimitados, com suas estruturas bem desenhadas, as que Aristóteles e Horácio condensaram e depois os preceptistas italianos e franceses, os Vignolas da literatura, recapitularam e divulgaram. São três séculos de movimento condicionado, porque o ideal da imitação dos antigos tinha sentido retroativo, o da aproximação fiel do conceito de beleza única, atingida antes. Mas a inspiração da realidade viva venceu êsse paradoxo duma arte enquadrada nos séculos XVI, XVII e XVIII a alimentar-se do ar bafiento e exausto das eras pré-cristãs. Fêz-se um trabalho de adaptação da mestria da expressão antiga às necessidades novas, presentes e prementes. O velho teatro cívico dos antigos, que celebrava a luta dos homens com a fatalidade e as façanhas dos deuses e dos heróis, tornou-se francês, parisiense, aristocrático a elaborar os temas que enchiam a cabeça dum cortesão de Luís XIV, quando não foi mais além, esquecendo as formas antigas e inventando também uma forma nova, como fizeram os espanhóis na esteira de Gil Vicente, certamente um dos grandes inventores na literatura dramática universal. À epopéia homérica e vergiliana sucede uma epopéia nova, que se recorda da mestria formal daquela, mas que exprime as realidades coetâneas do poeta, os ódios civis da Itália e a visão escolástica do mundo com Dante, as façanhas de defesa e difusão do cristianismo, e de reconhecimento e domínio da terra em Camões. E assim em todos os gêneros. Foi justamente quando se negou obstinadamente o movimento à criação literária que ela deu os seus passos mais ousados. Também assim sucede com o pensamento científico: as suas maiores conquistas fizeram-se num ambiente de despotismo — de despotismo impotente.

O romantismo — e romantismo é tôda a história literária que decorre desde o comêço do século XIX, como repúdio da disciplina clássica e abertura franca da imaginação literária a todos os departamentos da realidade, até os anormais e os monstruosos — baralha e renova ainda mais os gêneros literários. Ao movimento balisado ou dirigido sucede a rebeldia franca dos espíritos, que sentindo coisas

novas criavam os gêneros novos que as haviam de expressar. O romance burguês toma o lugar da velha epopéia; surge a eloquência política, jurídica, acadêmica e universitária, matizes todos muito diversos da parenética e da oratória clássica. Moderniza-se e populariza-se o ensaio e nasce a conferência, que é ou deve ser uma adaptação ou condensação oral do ensaio; surgem o artigo, a crônica periodística, o folhetim, o “suelto”, tôdas as peças do jornalismo; nasce o relato do diletantismo turístico; suprimem-se as fronteiras que delimitavam os gêneros e confundem-se as suas regras. Cada gênero, uma vez conquistada a sua posição, não se detém; êle mesmo evolui, adaptando-se às necessidades da expressão literária, ao gôsto da época e ao temperamento do autor. O romance, que só com o romantismo burguês do século XIX atingiu a sua posição dominante, tem seguido proteicamente as mais variadas direções, ao ponto de se desnaturar e ser crido por alguns, e eu sou um dêles, um gênero em decomposição. Tem, por isso, havido críticos especializados em romance. E o assalto à cidadela clássica ainda não acabou. O que definitivamente deve acabar é a crítica de tipo clássico — verificar se uma obra obedece às regras da teoria do seu gênero —, porque já não há regras absolutas, há só necessidades e recursos de expressão.

Quando Menéndez y Pelayo aconselhou à escritora Concha Espina: “prosa, faça a prosa, que a época é de prosa!”; e quando Walter Pater assegurava que a prosa é bem mais difícil que a poesia — reconheciam ambos os insignes críticos a confusão dos gêneros literários, ante o ímpeto criador da arte, procurando meios novos de expressão para motivos novos. Esta verdade, revelada pela anarquia contemporânea, chegou por fim ao recanto de reflexão dos metodólogos da crítica: o próximo Congresso Internacional de História Literária, que se reunirá em Lyon, só discutirá êsse tema — os gêneros literários (8).

À teoria clássica dos gêneros, que já não corresponde a nada, pode suceder, não outra classificação, mas outro problema bem mais vivo e realista: como os temas literários são limitados por corresponderem a um ciclo da experiência humana ou a um quadro definitivo de emoções e inquietações da consciência, assim poderiam

(8) — V. notícias sobre êste Congresso, seus trabalhos e suas idéias nas *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, 1941, págs. 215-224.

ser limitadas as variações estruturais dos gêneros. E não seria possível tentar uma classificação que abarcasse tôdas essas flutuações da técnica da expressão literária em prosa e em verso, e nos seus diversos tons? Quando o moderno teatro russo quis praticar a mais acrimoniosa amnésia da estética ocidental para se adaptar a uma nova mentalidade, repetiu sem o saber a maneira de Gil Vicente. (V. Sousa Costa, *O Primitivo Teatro Português e o Teatro da Nova Rússia*, Lisboa, 1934, 131 págs.). Isto e as convenções e os símbolos do teatro chinês não serão indícios da limitação das variações?

[A, págs. 110-113]

Antes de expirar, a pátria eleita da crítica hospedou em Lyon o terceiro Congresso Internacional de História Literária Moderna — que será por muito tempo o último. Com essa assembléia de historiadores, críticos e professôres se realizou a pouco mais de dois meses da 2.^a Grande Guerra, como as teses e controvérsias só tiveram um tema, os gêneros literários, coisa muito distanciada dos interesses da multidão, poderá haver quem recorde aqueles monges de Bizâncio, que disputavam sôbre mínimos problemas da disciplina cenobítica à hora em que Maomé II batia às portas da cidade para pôr um ponto final à história do Império Romano do Oriente.

Muito pelo contrário, eu pensarei que essa reunião de mestres deu mostras de serenidade no cumprimento do dever dos intelectuais, que é entender e fazer entender a realidade ambiente, porque até ao último instante, em que era possível guardar essa serenidade, diligenciou ministrar e ministrou dados novos para a compreensão do fenômeno literário — o qual é, por sua vez, um retilíneo caminho para alguma coisa entender a respeito do homem.

No que essa assembléia me faz pensar, pelo ardor da discussão, pela concentração monoideica e pelo extremismo das posições assumidas, é na velha querela dos universais. E essa associação acudiu também ao espírito dalguns congressistas, Van Tieghem e Folkierski por exemplo.

E' possível que nem todos se lembrem muito bem do que foi a querela dos universais — forma caprichosa, quase caricaturesca dum magno problema da inteligência humana, problema que remonta a Platão: a origem e a existência substancial das idéias.

“Universal” é termo do léxico filosófico medievo; equivale a “idéia geral”. Platão cria as idéias substâncias puras e perfeitas, imutáveis, universais e pré-existentes ao homem e ao mundo — os quais só existiam pela participação nêles da essência das próprias idéias. Logo de Platão se aparta o seu genial discípulo Aristóteles, que ao contrário afirma que as idéias só existem em função das coisas, como seus atributos. Estava aberto o campo da batalha, que durante séculos divide os pensadores e teólogos medievos. E com tal ardor se pugnou, que foi necessário que Luís XI, rei de França, em 1475 decretasse o fim da polêmica entre realistas e nominalistas, como Carlos III de Espanha havia de fazer às diatribes literárias de Forner três séculos mais tarde. . .

Realistas se apelidavam os pensadores que afirmavam a realidade eterna das idéias e que as coisas só por elas existem. Foi seu chefe Santo Anselmo, bem lembrado pelo seu famoso argumento apologético. *Nominalistas* eram os que, encabeçados por Roscelin, criam que só os indivíduos tinham realidade e que os universais não passavam de simples nomes designativos, não chegavam sequer a ser verdadeiras concepções do espírito.

Entre as duas posições extremas colocou-se Abelardo, aquele romanescos amante de Heloísa e denodado adversário de S. Bernardo; o seu *conceptualismo* considerava o universal, quando separado das coisas, como inteiramente privado de realidade, mas sendo ainda assim mais que um nome, porque era um conceito do espírito, com seu valor derivado da natureza essencial do pensamento.

Durou esta controvérsia alguns séculos. Nenhum historiador da filosofia a deixa de mencionar, porque ela foi um episódio relevante na vida da inteligência e porque vivamente interessou os altos poderes da Igreja e do Estado. Janet e Séailles dedicam-lhe todo um capítulo na sua grande obra.

E qual seria a razão dêsse apaixonado ardor polêmico e do interesse das autoridades? E' que as soluções propostas envolviam sempre uma extensão dialética até alcançarem problemas maiores, verdadeiramente capitais para a consciência: a realidade da idéia de Deus trino e uno, a realidade da idéia da própria Igreja, que as últimas conseqüências do nominalismo poderiam chegar a reduzir a nomes, “nomina, flatus vocis”.

Bole também com fundamentais problemas do espírito êsse aparente problema bisantino e único, discutido pelo 3.º Congresso Internacional de História Literária Moderna, derradeira contribuição da “douce France” de Roland para o patrimônio da ciência da literatura.

Os Congressos Internacionais de História Literária Moderna têm sido promovidos pela Comissão Internacional de História Literária Moderna, a qual se constituiu em Oslo, agôsto de 1928, por ocasião do VI Congresso Internacional de Ciências Históricas. Essa comissão nova foi, pois, um desdobramento e um esforço de autonomização da ciência da literatura perante as velhas ciências históricas. Formada por uma cinquentena de historiadores literários, de críticos e de professôres de todo o mundo, sob a presidência de Fernand Baldensperger, o renovador da crítica comparativa, a mesma comissão pôde organizar já três memoráveis congressos: o primeiro reuniu-se em Budapeste, 1931, e discutiu os métodos da história literária; o segundo funcionou em Amsterdã, 1935, e estudou os períodos da história européia, depois da Renascença; e o terceiro foi êste de Lyon, maio-junho de 1939, que debateu o problema da origem e da existência dos gêneros literários. Dois membros dessa grande comissão principalmente concorreram para o excelente êxito científico de tais congressos, tanto quanto posso julgar de tão longe: os professôres Van Tieghem e Hankiss.

Apesar da explosão da guerra, a tenacidade do secretário geral, Hankiss, logrou publicar as atas do último congresso, ainda que na confusão imediata dos bombardeios e das fugas pânicas ante o crime à sôlta vários congressistas houvessem perdido os seus papéis e muitas coisas mais vitais que os seu papéis. Os pobres sábios reuniram-se para dar efetivação no campo da crítica à expressão de Goethe, *Die Weltliteratur*, e acharam-se à saída das sessões com a realização doutra expressão, também germânica, mas não concebida em Weimar: *Blitzkrieg*.

O professor Johan Hankiss é um ilustre crítico húngaro, já nomeado nesta meditação ondulante sôbre temas literários, a propósito do seu caloroso manifesto, *Defesa e Ilustração da Literatura*, rico de idéias e sugestões, que foi premiado pela Academia Francesa.

Foram muitas as contribuições, que professôres ilustres de literatura levaram a êsse Congresso. Hankiss fêz como que um pró-

logo, ao defender a base psicológica ou subjetivamente humana dos gêneros literários. Nas mesmas águas navegou Pierre Kohler, de Berna. Outros preferiram a exemplificação histórica. Gustavo Cohen, da Sorbonne, recordou a participação medieval na formação de alguns gêneros literários modernos. Manfred Kridl, de Wilno, ajuntou observações certas sobre os gêneros líricos. Van Tieghem lembrou que a formação de gêneros não cessou, continua sob as nossas vistas e apontou casos do século XIX, o romance histórico e o romance rústico. Bela Zolnai, de Szeged, e Lebègue, de Rennes, adotaram posição análoga, quanto à balada épica e ao mistério. Zaleski, de Varsóvia, reconhecendo a definição dum gênero novo, “a crítica imediata”, forcejou por metodizá-la. E mais e mais...

Percorrendo essas valiosas comunicações e as notas da discussão que elas provocaram, verifico, e verificará toda a gente, que a noção de gênero literário não era a mesma em todos os congressistas. Alguns confundiam gênero e modalidade ou variedade de gênero ou simples forma poética. Devera-se ter começado por assentar de maneira incontroversa essa noção. O objeto do Congresso era fixar ou tender para fixar idéias sobre este ponto: caindo a obra de arte literária sempre a dentro de algum gênero literário, como meio de expressão do artista e como meio de comunicação com o público, pergunta-se: são os gêneros literários modelos ideais pré-existentes ao próprio gênio do escritor? Haverá neles alguma realidade absoluta? E' um progresso a libertação deles? Ou deve o artista conciliar as necessidades da pujança da sua inspiração com o enquadramento nos moldes tradicionais que significam experiência multissecular, comum linguagem humana, em que todos se encontram e entendem?

Houve uma época, em que se desenhou um elenco de gêneros literários, com seus cânones fixos, a época clássica. Mas houve também outras épocas em que novos gêneros nasceram, determinados pelas circunstâncias sociais e pelas necessidades novas de expressão. São, por exemplo, na nossa linhagem histórica, a Idade Média e o Romantismo. Também, se compararmos, tanto quanto no-lo permite a escassa documentação histórica, a gênese dos gêneros literários entre os antigos e entre os modernos, notam-se impressionantes coincidências de processo. O teatro, entre os velhos gregos, na península ibérica e na Rússia moderna, percorre fases muito análogas. Há

ainda outra circunstância: parece que é limitada a escala das emoções humanas e da variedade das suas expressões, do tom e dos meios de arte dessas expressões. Suponho que a primeira idéia desta limitação apareceu no teatro. Foram Gozzi, veneziano, e Goethe que afirmaram a escassa variedade de situações trágicas possíveis; apenas trinta e seis. Tomando-lhes a idéia, Georges Polti percorreu a literatura dramática universal e desenhou uma tabela dessas trinta e seis situações. Sem perfilhar êste quadro, não deixo de o considerar uma achega considerável para a minha idéia de limite, idéia diletta e bem típica da altura avançada da experiência humana.

Entre os trabalhos do Congresso de Lyon há elementos importantes, deveria dizer antes fortes indicações de qual haja de ser o rumo futuro das investigações sôbre êste árduo problema. O gênero literário é o instrumento de que se serve inevitavelmente o artista para *se expressar*, isto é, para ordenar as suas emoções e idéias e para as confessar, e para *comunicar*, isto é, para chegar ao espírito público, para entrar nêle e lhe instilar as suas conclusões intuitivas. A obra de arte literária veste necessariamente alguma forma, o gênero, que é a plataforma de encontro entre o artista criador e o público receptor. Até onde pode ir o artista criador na combinação dos seus meios de expressão? Até onde pode ir o público receptor no seu percebimento da obra alheia? Aqui estão as duas direções novas: psicologia da expressão literária e psicologia coletiva ou social. O estudo dos limites que circunscrevem os meios de expressão do artista leva ao absoluto; o estudo da mobilidade caprichosa do gosto público e suas solicitações levará ao relativo, às aderências circunstanciais que ajudam a limitar a liberdade do artista. Sem considerar êstes dois pólos da questão, o absoluto ou individual e o relativo ou coletivo ou social, e sem fazer minuciosas investigações históricas sôbre as várias literaturas, sem uma criteriosa comparação das conclusões, não se apurará grande coisa.

Portanto, a minha posição nesta nova querela dos universais, aproxima-se um pouco da de Abelardo na velha disputa: o gênero é um conceito, mas não deixa de conter certo grau de absoluto. O artista concebe livremente, mas tem caminhos limitados para se expressar; o público recebe ou percebe, mas tem capacidades limitadas para perceber. No gênero literário há a considerar o absoluto da

sua estrutura interna, que é a forma da sua correspondência à natureza da mente humana. Quando se expressa, o artista há-de optar pela forma ritmada ou não, com ou sem os artifícios da musicalidade; cria uma ficção; descreve-a ou ressuscita-a ao vivo, fala ou manda que outros falem, as criaturas do seu gênio, adota formas mistas ou intermédias, faz isso tudo num ou noutro tom, rindo, chorando, reconciliando com a vida, advertindo sôbre a cegueira cruel do destino, etc., etc. — e aqui estão as modalidades psicológicas, as bases psicológicas dos gêneros literários, como quer Hankiss. E no recebimento está outro foco imperativo de variedade: o que o público espera e quer e percebe num momento histórico é coisa diversa do que espera e quer e pode perceber noutro. No século XVI havia uma exaltada atmosfera heróica propícia à restauração do gênero épico; no século XIX havia um ambiente favônio para o romance burguês e para a eloquência política. Os gêneros são plataformas de encontro do escritor com o seu público. E aqui estão as bases sociais dos gêneros literários.

Há um argumento não despidendo a favor desta minha tese conceptualista: uma detida análise das várias escolas do modernismo provaria que elas podem ter triunfado quanto aos aspectos positivos dos seus programas — concepção nova da realidade, preferência de certos setores, alargamento do quadro dos motivos literários, renovação da técnica da expressão, recolha dalgum fenômeno novo, etc. — mas fracassaram redondamente no seu aspecto negativo de destruição dos gêneros. O poeta e o prosador mais revolucionários tiveram sempre de percorrer, com submissão ou com revolta, os caminhos tradicionais... Como na pintura: a fantasia mais arrojada só pode variar as combinações dos dados da observação e da experiência. E'-lhe impossível conceber um animal que não respire e não disponha de órgãos de assimilação, tenha embora três cabeças e dez membros...

Como estamos longe daquele realismo de Brunetière, fundado em metáforas da biologia darwinista, e como foi salutar a análise de Benedetto Croce, o grande reformador da estética! Verdade, verdade, o nome dêste insigne pensador devera ter sido lembrado com gratidão no cenáculo da crítica e do ensino da literatura, reunido

em Lyon. A Croce se deve, neste domínio, não somente a construção duma nova filosofia da arte, mas também a flagrante exemplificação dela em profundos estudos sobre autores seus contemporâneos (9).

[D`L, págs. 215-224]

(9) — F. de F. versou novamente o problema dos gêneros literários em *L P*, págs. 140-141. V. *Ideário Crítico*, págs. 285-288 (NO).

TEORIA GERAL DA EPOPÉIA

I — Conceito e Gênese da Epopéia

O problema mais antigo da ciência da literatura é este: definir o conceito de epopéia e reconstituir a sua gênese. Pode-se dizer que a filologia clássica, em suas origens, foi predominantemente homérica, porque os poemas homéricos eram os monumentos literários mais antigos a que se podia aplicar. Naturalmente essa filologia ou essa crítica homérica principiou em forma empírica e superficial: entender os textos e da impressão da leitura deles chegar a definir um conceito de epopéia. Esse conceito era então muito próximo do da história considerada como ciclo lendário de força exortiva ou educativa. Extrair da análise intrínseca os caracteres da sua composição literária ou, como se disse depois, as regras do gênero — foi uma fase mais adiantada. Nisto se gastaram séculos, não contínuos, mas séculos de reflexão.

Na antigüidade helênica os poemas homéricos ocuparam grande lugar. Os gregos formavam-se dentro daquele ambiente heróico pintado ou arquivado pelos aedos. Aprendia-se a ler, a raciocinar e a viver, pelos textos homéricos ou segundo os exemplos dos heróis da *Iliada* e da *Odisséia*. Daqui haver uma didática homérica, uma sofística homérica, uma ética homérica e uma política homérica. Os velhos gregos faziam daqueles poemas o que os cristãos fizeram da Bíblia, os modernos espanhóis do *Quijote* e os modernos ingleses do teatro de Shakespeare: código de receitas da vida. Os historiadores da filologia clássica reproduzem o famoso vaso de Duris, do século V antes de Cristo, em cujo bôjo se vê um menino a aprender a ler pela *Iliada*; e os historiadores da filosofia registram nos seus anais a análise dos caracteres e dos discursos dos heróis homéricos pelos primeiros sofistas, entre eles Hípias.

Aristóteles foi o verdadeiro fundador da teoria da literatura, embora uma teoria quase circunscrita ao teatro trágico. Reagia contra o desdém de Platão pela poesia, pela comédia e pela tragédia, pela “teatrocracia ateniense”, desdém confessado em diálogos de pro-

fundo espírito poético e em forma dialogal ou em esquema dramático. A *Poética* de Aristóteles fêz lei durante séculos. Talvez o longo trabalho dos exegetas e glosadores seja explicável pela concisão da obra. Era necessário extrair as suas conclusões implícitas e deduzir dos princípios afirmados novas idéias (1).

E' nesta *Poética* de Aristóteles, impressa pela primeira vez em 1536, que se encontra expresso o primeiro conceito de epopéia, naturalmente baseado nos poemas homéricos, mas por método negativo: mostrando em quê não era tragédia o poema épico. Expondo a sua magistral teoria da tragédia, Aristóteles fêz notar que tudo ou quase tudo que dizia daquela nobre forma de arte era aplicável ao nobre poema épico — “nobres”, por que imitavam só altas personagens humanas e pelo seu lado melhor. Mais tarde surgirão com relêvo na atenção pública formas literárias novas, sem essas características e sem essa velha tradição; não serão “gêneros ignóbeis” ou não nobres, serão apenas os “gêneros menores”, naquela designação, que tanto escandaliza alguns críticos modernos. Coisa pior fêz Daniel Mornet, quando na sua *Histoire Générale de la Littérature Française* criou a categoria de “écrivains secondaires”.

Para definir a epopéia, bastaria aplicar-lhe a teoria da tragédia e apontar-lhe as diferenças: empregar um só metro, ser pura narração, ser muito mais extensa, não ter côro e não empregar a decoração ou cenografia. Ambos os gêneros se afastavam da historiografia, porque em vez de imitar o estritamente verdadeiro e as ações particulares, imitavam só o verossímil e o geral. Por isso, era a Poesia “mais grave e mais moral que a História” (Cap. IX). Esta idéia da imitação das ações humanas como processo intrínseco da arte e est' outra da distinção entre verdade histórica ou real e verdade artística foram conquistas definitivas da estética, feitas pelo gênio de Aristóteles.

(1) — Aristóteles, escrevendo no século IV a. C. e sendo o primeiro a fazer uma análise profunda da estrutura estética da tragédia, disse coisas ainda não ditas, por não observadas, e não coisas que todos sabiam entre os atenienses, por estarem à vista dêles, por exemplo o fundo religioso da tragédia e a função moral e cívica das ficções homéricas. Devemos, pois, louvá-lo por essas coisas novas que disse, ainda quando discutíveis, e não censurá-lo pelo que não disse e veio a ser capital para nós, homens do século XX. Nesta atitude negativa de censura mal humorada se colocou o Prof. Michel Berveiller no seu curso sôbre *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega, Ésquilo-Sófocles*, São Paulo, Brasil, 1935, págs. 16-19.

Vêzes várias, teorizando sôbre a tragédia, o filósofo alude a Homero com devoção comovida: Homero é o único homem, que merece o nome de poeta (Cap. IV), é de todos o único sabedor da arte da composição; quanto ao uso do maravilhoso, “foi quem melhor praticou essas agradáveis mentiras”; é mesmo “o divino Homero” (Cap. XXIV).

O entusiasmo de Aristóteles era muito maior por Homero que pelo gênero literário da epopéia. Do conhecimento dos tipismos da sua estrutura estética extraía a conclusão da superioridade da tragédia. Por essa mesma conclusão cerra a *Poética* — o que nos faz suspeitar de certo propósito polêmico de defesa da tragédia contra os seus adversários.

A narrativa histórica é integral e a narrativa épica circunscribe-se a uma só ação, una, perfeita e acabada, com princípio, meio e fim. Dos poemas homéricos apenas se extrairia argumento para uma tragédia, quando muito para duas. Como a tragédia, a epopéia poderia classificar-se em “simples”, “implexa”, “moral” e “patética”. Mas o fato é que, segundo o texto aristotélico, nem esta classificação era exatamente a que antes nos dera da tragédia (“implexa”, “patética”, “moral” e “infernall”), nem nos precisa muito bem a peculiaridade de cada espécie. Apenas exemplifica: a *Iliada* é uma epopéia simples e patética; e a *Odisséia* é implexa e moral.

Fixa o verso preferível para expressar movimento e ação, e recomenda que o autor apareça o menos possível e deixe as personagens atuar livremente, segundo o seu caráter. Isto era, em linguagem moderna, promover a separação entre a atitude heróica do espírito e a sua atitude lírica; queria a epopéia só épica.

E como a ação épica é imaginada pelo auditor ou leitor de um texto, como não é reproduzida ao vivo, segundo é na tragédia, há maior lugar para o maravilhoso; tudo que ultrapasse os limites da razão, é muito próprio para produzir a admiração. Era êste sentimento de admiração o escopo que Aristóteles parecia atribuir à epopéia, contrapondo-o ao terror e à compaixão, fitos da tragédia como vias purgativas de tendências malignas da alma. Era a “catharsis”.

O gôsto do maravilhoso é talvez inato ao homem, como o impulso da imitação, cujo realismo compensa aquêle em certa medida.

E a prova está em que, ao narrar qualquer ação, todos acrescentam sempre alguma coisa à verdade, para que mais agradem aos que os escutam. E faz a propósito esta observação sagacíssima sobre o falso raciocínio, que está por detrás da aceitação dêsse maravilhoso: “. . . e é pròpriamente um paralogismo, porque — como todos os homens estão naturalmente persuadidos de que, quando uma tal coisa é ou se faz, uma tal outra acontece — assim fàcilmente se lhes faz crer que, se a última é, a primeira é também, consequentemente. Mas além de que esta última, que se dá por verdadeira, é muitas vêzes falsa, a primeira também o é muitas vêzes. Com efeito, de que uma tal coisa é, segue-se sempre necessàriamente que a outra seja, mas porque nós estamos persuadidos da verdade da última, concluímos falsamente que a primeira também é verdadeira”. (Págs. 408-409 da edição comentada por Dacier, Paris, 1692).

Igual penetração se ostenta nos conselhos sobre a escolha do tema épico: “O Poeta deve antes escolher as coisas impossíveis, contanto que sejam verossímeis, em vez das possíveis, que são incríveis com tôda a sua possibilidade”. *Ibidem*, pág. 409).

Tudo mais se refere ao método da crítica judicativa, outra direção do espírito, que em Aristóteles tem um glorioso patriarca. Essas idéias são aplicadas a Homero e visam a defendê-lo de juízos coevos, como os de Zoilo. E fecha também com um juízo: a tragédia era um gênero poético mais perfeito que o poema épico, porque atingia mais completamente todos os seus fins, tinha tudo que se encontrava na epopéia e tinha a mais a música e a decoração, que contribuíam para aumentar o prazer dos espectadores e lho tornar mais sensível, praticando “a evidência da ação”; era menos extensa e atingia mais depressa o fim da sua imitação. Ora o que é mais condensado tocamos mais vivamente do que uma coisa difusa e enfraquecida pela duração. E a sua unidade era sempre mais perfeita do que a do poema, onde era entrecortada por fábulas várias ou episódios ou incidentes — um dos encantos e um dos riscos da composição de uma epopéia.

Tudo isto nos mostra que Aristóteles, sendo mais devoto de Homero que da epopéia, como gênero literário, e tendo-nos dado apenas os caracteres intrínsecos da epopéia que a apartavam da tragédia ou uma teoria negativa, limitou-se ao problema do conceito

e não abeirou o da gênese ou nunca lhe passou pela cabeça que esta pudesse ser alguma coisa mais que a livre inspiração do poeta. Não duvidou nunca da autoria pessoal de um poeta único, chamado Homero. As suas francas preferências iam para a tragédia.

A crítica homérica alarga-se na escola de Alexandria, já no século IV a. C.; são os famosos escólios, que naturalmente se confinaram ao texto, a explicá-lo, a fixá-lo e a tomá-lo para ponto de partida de disquisições filológicas, assim lingüísticas como estilísticas. A leitura dos poemas homéricos já nesse tempo não era coisa fácil por causa da tendência arcaizante do seu conteúdo. Os historiadores da filologia clássica, tanto os grandes mestres como os autores de manuais, Gow e Reinach, Sandys, Laurand e Kroll, apontam os seguintes nomes de autores dos escólios alexandrinos: Zenôdoto, Dídimo, Nicanor, Calímaco, Eratóstenes, Aristófanes de Bizâncio, Aristarco de Samotrácia e Herodiano. Terá sido Zenôdoto o ordenador da matéria dos dois poemas em 24 cantos.

O arcaísmo dos poemas homéricos era duplo: era arcaica a sua matéria em relação ao poeta e êste era igualmente arcaico em relação à fixação escrita dos poemas. A erudição tem conseguido discernir muitos elementos de composição pré-homéricos. Esse descobrimento limita a fôrça unificadora. (V. Rhys Carpenter, *Fiction, Saga and Romance in the Greek Epic*, Berkeley, 1947). Nesses tempos ninguém duvidava da existência pessoal do poeta, embora se discutisse o lugar do seu nascimento; do que se duvidou foi da autoria da *Odisséia*, considerada muito inferior à *Iliada*. E' o movimento chamado dos *corizontes* ou dos que separavam as duas obras, atribuindo cada uma a seu poeta. Depois formou-se a opinião de que a *Odisséia* seria também de Homero, mas já dos anos da velhice. E formou-se ainda a tradição de que os poemas não haviam sido logo escritos, que antes haviam largamente circulado na tradição e que só o esclarecido tirano Pisístrato, de Atenas, os havia mandado escrever.

Isto foi, pouco mais, pouco menos, o que a Antigüidade nos legou sôbre êste velho problema da ciência da literatura — conceito e gênese da epopéia: muita coisa boa sôbre o conceito e nada sôbre a gênese, tal como ela se nos levanta modernamente no espírito. Mas fêz coisa superior a tudo isso: conservar-nos e explicar-nos êsses prístinos textos. São de proveniência alexandrina os textos ma-

nuscritos conservados em Veneza, sobre os quais se fundou a *editio princeps* de Ferrera, 1488, preparada pelo humanista Chalcondilas de Atenas. Foi também a Antigüidade que ordenou guias para os poetas posteriores, que desejassem compor novos poemas épicos; foram as várias preceptivas latinas, das quais a mais difundida, a *Epistola ad Pisones*, de Horácio, se tornou rival da *Poética* de Aristóteles, pelas suas condições de vulgarização amena.

A discussão crítica renasce na Itália do século XV, em plena febre humanística. Para ler e bem entender os mestres da Antigüidade era necessário um corpo de idéias teóricas ou guiadoras. O Humanismo não era só curiosidade entusiástica pela cultura dos antigos e pelos problemas humanos, já não teológicos, por eles resolvidos; era também uma disposição nova dos espíritos ou uma receptividade nova do gosto para compreender e justipreciar o que há muito se conhecia e não se ponderava em toda a sua riqueza e magia espiritual. A epopéia voltou à barra da discussão e nessa velha forma aristotélica e horaciana: definir a essência do poema épico e aprender a imitar Homero para compor novos poemas heróicos. Vem a ser todo o movimento de criação épica, iniciado na primeira metade do século XV com *Astianatte*, de Maffeo Vegio, não querendo remontar a Petrarca, redescobridor de Homero, até à *Jerusalém Libertada*, de Torquato Tasso, em 1575, que foi considerada pelo público e pela crítica um ponto de chegada, após tantos esforços de criação e de aclaração doutrinária. Antônio Belloni dá-nos uma pormenorizada e magistral história de ambos os movimentos na sua obra, *II Poema Epico e Mitologico*. Do movimento de criação original a *África*, de Petrarca, seria o mais remoto ascendente, já italiano; e do movimento crítico, forjador de teorias e juízos, os pontos de partida seriam a primeira tradução latina da *Poética*, de Aristóteles, por Giorgio Valla em 1498, e a imitação da *Arte Poética*, de Horácio, por Marco Girolamo Vida, em 1527. Como na criação poética, nesta elaboração teórica o ponto de chegada seria também Torquato Tasso, que além do fulgurante exemplo prático da sua *Jerusalém Libertada*, ordenou um corpo de doutrina nos seus *Discorsi dell'Arte Poetica*, em 1587. A Itália foi então a pátria da crítica literária e da estética teórica, muito antes que Baumgarten inventasse a palavra, e foi o farol guiador das novas literaturas românicas no escopo de recuperar

a beleza antiga pela via imitativa. Os homens da Renascença fechavam com severidade tal os olhos ao reconhecimento da originalidade literária da Idade Média que nem quando dela herdavam lhe agradeciam a herança. Do montão de poemas com que os italianos se esforçavam por chegar à epopéia regular ou de tipo homérico, sobreviveram precisamente os que elaboravam matéria histórica e lendária medieval: a *Teseida*, de Bocácio, 1341, que fixou o metro heróico, a oitava-rima ou oitava-real; *Morgante*, de Pulci, 1483; *Orlando Amoro*, de Boiardo, 1495; e *Orlando Furioso*, de Ariosto, concluído em 1532. Todos êstes poemas elaboram temas das lendas cavalleirescas da Idade Média, mas não tiveram poder para dirigir a atenção crítica para essa fermentação épica dos séculos góticos ou bárbaros — segundo a estimativa do homem cultivado do século XVI.

Porém, os poemas italianos que vieram a predominar como reconhecidos modelos, na Renascença e depois na Contra-Reforma, foram respectivamente o de Ariosto e o de Torquato Tasso, ambos pela vibrante imaginação criadora dos poetas, cavalleiresca, fantástica e amoral a do primeiro, religiosa e nobremente dirigida a intuitos éticos a do segundo. Nenhum dêles, fôrça é reconhecê-lo, é uma epopéia nacional ou humana, porque nem a Itália era então uma nacionalidade unificada por ideais condutores, nem os temas dos poetas foram chamamentos escutados pelo seu povo, nem encerravam significado humano. As aventuras fantásticas de Orlando e Ruggero evocavam um mundo extinto em que o espírito crítico do homem renascentista já não cria; e os heroísmos da reconquista de Jerusalém e os lirismos a ela associados pelo poeta, “os encantos de Armida”, perderam todo o sentido de realidade histórica decisiva ou determinante, à vista de fatos que o próprio Tasso testemunhou: as cruzadas do Oriente foram um fracasso; os turcos não sòmente conservaram os Lugares Santos, mas ousaram atacar a Europa vêzes várias até à batalha de Lepanto, nas vésperas do aparecimento da *Jerusalém Libertada*. Esta batalha, com a grande ressonância que teve, é que absorveu o possível sentido de transcendência bélico-religiosa que já não poderia deter a distante libertação de Jerusalém. O que deslumbrou o público leitor do século XVI foi o caráter artístico, a mestria da expressão literária dos dois poetas que levaram a virtuosidade verbal a alturas desconhecidas, só comparáveis aos

novos descobrimentos nas artes plásticas de Rafael, Vinci e Cellini. A epopéia da Renascença não a escreveram os italianos. E a crítica italiana jamais o afirmou, como também nunca mostrou considerar que na elaboração de uma epopéia houvesse outro fator, que não fôsse a individualidade do poeta ou a fôrça da sua inspiração.

O objetivo dessa crítica era sempre constituir uma teoria guiadora dos modernos poetas épicos e seus leitores, isto é, que ensinasse a compor poemas e a julgá-los. Nem uma só vez se levantou o problema da gênese da epopéia, como forma literária de inspiração coletiva.

Com o Pré-romantismo alemão é que se entrou em fase de maior penetração e de mais científica realidade. Não sòmente se renovou o problema da poesia homérica, também se foi considerar outros momentos da elaboração épica.

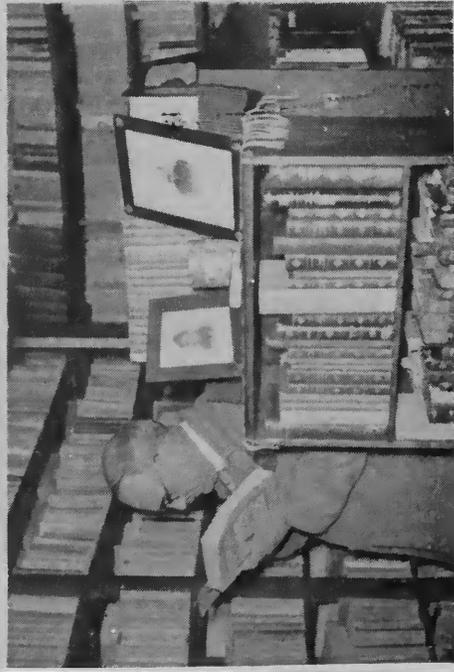
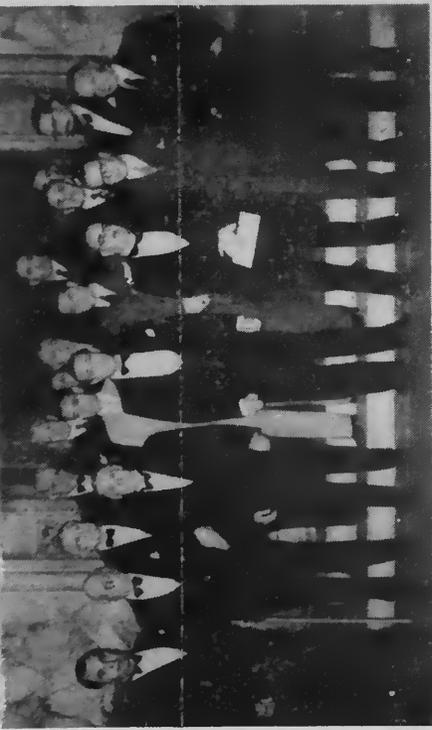
A experiência histórica dos homens alargara-se com alguns séculos intensos; e o pendor medievalista e popularista dos românticos levou-os ao reconhecimento da realidade e beleza da literatura anônima ou popular e da fôrça criadora dos séculos medievais. Outra vez a discussão de Homero conduziu a conquistas de alcance. Do simples conceito ou definição da epopéia, por mais que o aprofundassem e iluminassem os críticos da Antigüidade e da Renascença, nunca se chegaria a saber alguma coisa da sua gênese. Inversamente, qualquer nova teoria ou novo dado real sòbre a gênese envolveria logo uma solução para o problema do conceito.

O viajante irlandês Robert Wood, traçando um quadro comparativo do estado antigo e do atual de Tróia, ajuntou um *Essay on the Original Genius of Homer*, de que fêz em 1767 uma edição estranhamente limitada: sete exemplares. Mas logo em 1769 se publicou sem nome uma edição aumentada de tal ensaio, que depois fêz sua carreira, através de traduções. Wood e G. F. Wolf, autor dos *Prolegomena ad Homerum*, de 1795, êste já sob a influência também da recém-descoberta poesia épica medieval, sem esquecer Ossian, o verdadeiro e o falsificado por Macpherson, põem pela primeira vez o problema da gênese dos poemas homéricos nesta forma: Homero seria anterior à invenção da escrita, que data do século VI; até essa altura os dois poemas teriam circulado oralmente, nos cantos dos aedos ou rapsodos ou poetas ambulantes. Por con-



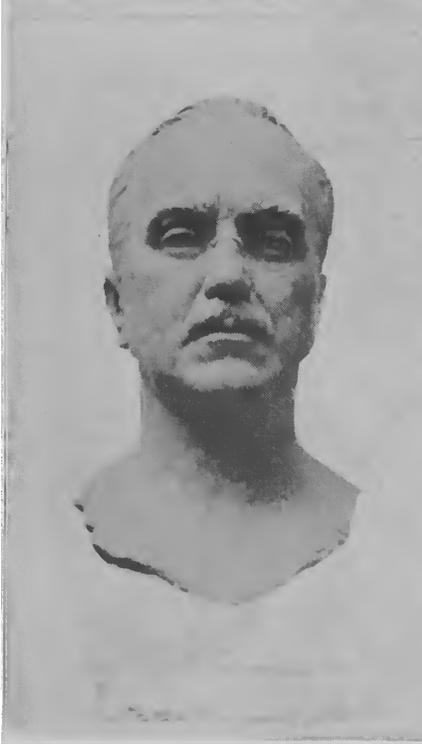
Da esquerda para à direita e de cima para baixo.

- Lisboa, dezembro de 1949, caricatura publicada no jornal “A República”
- São Paulo, 1947, à janela do seu gabinete no prédio da Rua São Luis.
- São Paulo, julho de 1946, num restaurante, vendo-se da esquerda para a direita, a Sra. Amador Sanchez, a sra. e o escritor Américo de Castro, o prof. Soares Amora, o prof. Amador Sanchez, o prof. Souza Lima, a sra. Soares Amora e o prof. Fidelino de Figueiredo.
- Lisboa, maio de 1957, na cerimônia da entrega do diploma e comenda oferecidas pelo governo brasileiro, da Ordem do Cruzeiro do Sul, vendo-se o embaixador Álvaro Lins, D. Helena Cunha Leão, D. Helena Soares Amora e sua esposa, D. Dulce Elisa.

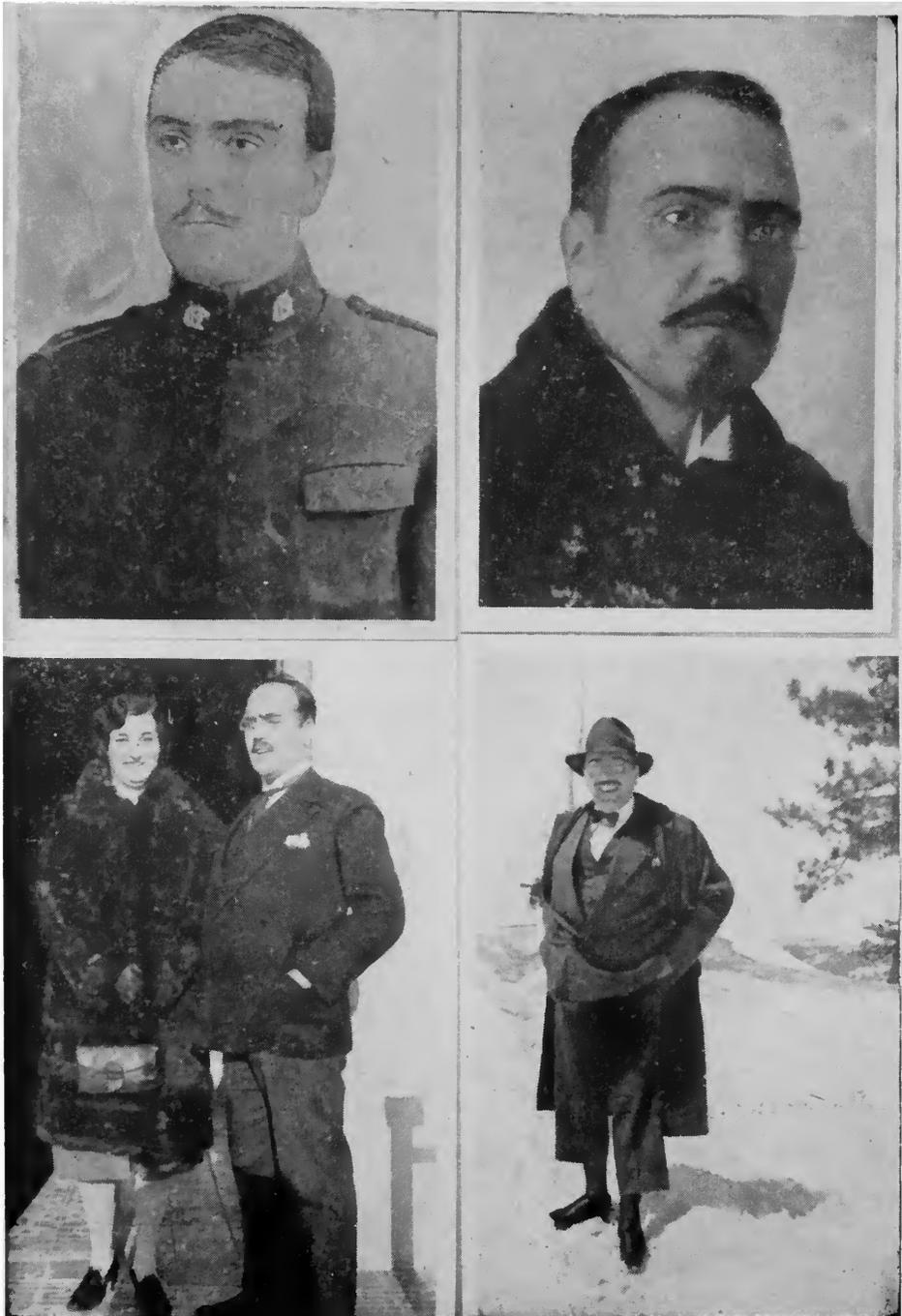


Da esquerda para à direita e de cima para baixo.

- Rio de Janeiro, 1941, no Gabinete Português de Leitura, antes de proferir uma conferência, vendo-se, da esquerda para a direita, entre outros, o embaixador Camello Lampreia, o comendador Albino Souza Cruz, o visconde de Carnaxide, o embaixador Martinho N. Mello, o prof. Afonso Arinos de Mello Franco, o coronel Jaguaribe de Mattos, o poeta Manuel Bandeira, o escritor Jaime Cortesão e o cônsul Jardão Henriques.
- São Paulo, janeiro de 1942, proferindo o discurso de inauguração do monumento a Camões, em frente à Biblioteca Municipal; vendo-se, ao redor, da esquerda para a direita, o cardeal arcebispo de São Paulo, o interventor Fernando Costa, o cônsul Borges dos Santos, o prefeito Prestes Maia, o comendador Pereira Inácio, o di retor do Departamento Municipal de Cultura, dr. Francisco Patti, etc.
- Lisboa, 1952, na casa de Alvalade, vendo-se os retratos dos seus pais.
- Lisboa, dezembro de 1953, na casa de Alvalade, ao lado de sua espôsa e do escritor norte-americano prof. Keny.



- Da esquerda para à direita e de cima para baixo.
- Lisboa, 1934, no Cais do Sodré, com a esposa, as duas filhas, Maria Graziela e Helena Dulce, e o filho mais novo, Nuno Fidelino.
 - Lisboa, 1935, na casa da Av. Duque d'Ávila, vendo-se na frente o retrato de autoria do pintor Abel Cardozo.
 - Lisboa, 1937, busto de bronze de autoria do escultor Raul Xavier.
 - São Paulo, 1941, retrato a lápis do pintor R. Bensaúde.



- Da esquerda para à direita e de cima para baixo.
- Lisboa, 1910, fardado de alferes miliciano; foto que serviu para documento de identificação.
 - Lisboa, 1918, ampliação de foto de documento de identificação.
 - Madrid, 1927, à porta da casa do historiador mexicano dom Carlos Pereyra, com a esposa, D. Dulce.
 - Yosemite Park, Califórnia, Estados Unidos, Primavera de 1931, próximo da Universidade de Berkeley.

seqüência, uma composição tão extensa como a *Iliada* não podia ser obra de um só poeta, havia de ser uma compilação de muitas composições breves, coordenada, mas sem deixar de sofrer de contradições internas; e esta compilação só fôra recolhida por escrito no tempo de Pisístrato, na segunda metade do século VI.

A respeito de Homero talvez nenhuma corrente crítica possa ainda celebrar o seu ganho de causa: a opinião da autoria individual e única de Homero e a opinião romântica da autoria coletiva pré-homérica têm fiéis obstinados nos dias de hoje. A razão será que todo o material documentar se reduz, nessa discussão, à análise intrínseca dos poemas, à sua unidade ou carência de unidade, faltando como faltam textos antigos e rastros escritos de aedos anteriores. Antes da *Iliada* e da *Odisséia*, não há senão conjecturas. Os trinta e três “hinos homéricos” e os dezessete “epigramas homéricos”, mencionados nas histórias literárias, nada têm com Homero senão o espírito épico dos primeiros e o seu nexos com a ação dos grandes poemas; os hinos são seguramente muito posteriores à *Odisséia* e os epigramas serão antigos, muito antigos, mas são também de origem desconhecida.

Também a teoria da historicidade de Homero e da sua exclusiva autoria se compõe de conjecturas. Num manual corrente, Georg Finsler apresenta sua teoria dedutiva da formação gradual dos poemas, a dentro da sensibilidade imaginativa de um só poeta, chamado Homero, natural de Esmirna, não cego, que teria concluído a *Iliada* pelo ano de 700 a. C. Este poeta haveria assim elaborado e remodelado, dentro de uma unidade e de um fito artístico, materiais pré-existentes. E’ a tendência moderna da erudição: harmonizar a doutrina da autoria coletiva dos românticos e a doutrina realista da autoria individual. Já se verá que êsse dado recebe vigor novo dos casos posteriores de fermentação épica.

O sentido da realidade só entrou na discussão dêsse problema, quando a crítica abriu os olhos à documentação poética da Idade Média. A história só se faz com documentos; e, em última análise, êste problema da gênese da epopéia era um problema histórico: pretendia-se saber como decorrera certa coisa que de fato se dera e que deixara seus rastros escritos.

Todavia a crítica homérica, se não resolveu definitivamente o seu próprio problema, abriu caminho novo aos romanistas para esclarecer e, a meu juízo, resolver o problema das epopéias medievais, a que entretanto tinham chegado, por influência de Wood, Herder e Wolf. Mas o que é verdadeiramente picante nesta discussão é que a luz fêz-se por meio da confusão, a que uma falsa analogia dos casos modernos com o dos poemas homéricos levara. Foi a reação contra essa confusão da analogia homérica o caminho direito para a verdade. Só quando êsse caso homérico foi deixado aos helenistas, o caso dos *Nibelungen* aos germanistas, o caso das epopéias francesas aos romanistas, o caso do *Romancero* espanhol aos hispanistas, se começou a ver claro no intrincado problema. Herder com a generalização da sua doutrina do anonimato popularista e Karl Lachmann (1793-1851) com a aplicação das idéias de Wolf às epopéias germânicas é que são os responsáveis principais dessa confusão. O homem que mais contribuiu para desfazer os enganos da falsa analogia histórica e que reduziu essa discussão dialética e dedutiva a um rigoroso problema histórico foi Joseph Bédier numa obra de incomparável erudição, ainda que seu pouco dispersiva e até difusa, porque é o relatório circunstanciado da investigação aplicada a cada velho texto francês. Valerá sempre como exemplificação metódica essa grande obra: *Les Légendes Épiques. Recherches sur la Formation des Chansons de Geste*, Paris, 1908 bis, 1912 e 1913, 4 vols. com o respeitável total de 1865 páginas. Também lá se contém uma recapitulação da história do problema, à qual recorro para êste meu memento.

Herder, em 1778, em *Die Stimmen der Völker*, traduções de poemas populares de nacionalidades várias, apresentava o que êle chamava fragmentos de *Ilíadas* não helênicas, tão antigos como a voz humana... Jacob Grimm afirmava que sempre que se remontasse aos tempos primitivos se havia de encontrar a aliança da poesia com a história na epopéia, mais do que aliança, uma identidade perfeita. A fermentação épica era inseparável da constituição ou consolidação da consciência nacional. Carlos Magno, o Cid, os heróis dos *Nibelungen* tinham sido personagens históricas. A epopéia assimilava a essência da realidade histórica de cada povo; e êsse tipo de realidade desfigurada era tudo que um povo havia vivido, quer de fato, quer de espírito, quer ainda em sonho. E' necessário não tomar

a verdade épica no sentido estreito e escolástico da palavra, advertiam êsses velhos tratadistas. . . A forma primitiva dos *Nibelungen* fôra o canto ou a romanza. Todo aquêle que se sentia poeta, cantava os heróis da sua nação e, cedendo a uma necessidade interior, obedecia a uma cadência e a algumas normas formais. Assim se formara o canto, o ritmo e a rima e tôda a poesia popular, depois reunida num vasto conjunto. A poesia nacional alemã fôra transmitida assim, oralmente, mas no século XII ou no XIII, ao generalizar-se a escrita, fôra sendo fixada com as mudanças ou alterações contraídas através de muitos séculos.

Em resumo: antes dos longos poemas épicos, *Epische Dichtungen*, existiam os cantos épicos breves, os *lieder*; e antes dêstes vogava a matéria lendária em estado flutuante.

A discussão veio a concentrar-se em tôrno da poesia épica francesa, pelo menos foi daí que ela irradiou para os países latinos. Da corrente germanista derivou-se uma corrente francesista e desta outra hispanista, tôdas provindas a distância do caso homérico, não o esqueçamos.

Claude Fauriel foi o eloqüente paladino desta teoria popularista e coletiva, organizando com idéias alemãs um sistema bem travado e atrativo que fêz sua época. A aplicação da teoria de Wolf às canções de gesta era de Uhland, que a expusera em 1812, no seu estudo *Über das altfranzösische Epos*. A outra idéia das analogias entre as epopéias primitivas para proclamar a identidade profunda da sua natureza ou a obediência a leis gerais do gêneros era de Wilhelm Grimm, que assim a enunciara em 1829: “Quer provenham da antigüidade grega ou indiana, quer do velho passado dos germanos, dos celtas, dos eslavos, quer dos séculos cristãos das nações românicas, os poemas heróicos das diversas nações distinguem-se seguramente uns dos outros por grandes diferenças de fundo e de forma, mas nem por isso se reconhece menos que um mesmo espírito circula em todos êles, os aparenta e nos permite verificar a identidade da sua natureza (*Die Heldensage*, pág. 344 da 2.^a ed.)”.

Uma outra idéia do sistema de Fauriel, a da distinção entre poesia popular ou primitiva e poesia cultivada, era muito do ambiente da época. Traduziam-na expressões como *Naturpoesie*, *Kunst-*

poesie, Volksepik, Kunstdichtung. Karl Rosenkranz, contemporâneo de Fauriel e discípulo de Hegel, ensinava-as em Halle.

Entretanto havia-se revelado uma outra antigüidade poética, extraclássica, a das velhas baladas cristãs, cuja recolha começara em 1756 com Paul Henri Mallet e em 1765 com o Bispo Percy, e logo repercutiu de modo tal com Macpherson que se tornou fator de um novo gôsto, o do Pré-romantismo. As velhas épicas escocesas, inglesa, céltica e germânica formavam um mundo poético novo, abundante de textos, como nunca haviam esperado os críticos homéricos.

Fauriel é quem primeiro aproveita êsse vasto material documentar e lhes adapta as idéias alemãs. Com êle, a discussão entra no mundo latino, em tórno da poesia épica francesa, da *Chanson de Roland* principalmente. Daunou, nome bem lembrado na história da pedagogia revolucionária, dá o primeiro passo, quando em 1824, sob a influência das idéias de Mme. Stael em *De l'Allemagne*, se esforça por articular os romances franceses do século XIII aos usos e interesses do tempo. A época das canções de gesta seria o reinado de Luís, o Gordo (V. *Histoire Littéraire de la France*, págs. 172-173 do 6.º vol.).

Finalmente Fauriel, no seu famoso curso de 1830-1831, responde a Daunou, ainda que sem o nomear, nestes precisos têrmos que visavam a recuar de alguns séculos a elaboração desses poemas: “Se se quis dizer que foi unicamente e expressamente com a intenção de favorecer as cruzadas que foram inventados e compostos os romances em que se cantavam as antigas guerras dos cristãos da Gália com os muçulmanos dalém Pirineus, disse-se uma coisa que é igualmente contra a verossimilhança e contra a verdade. E’ impossível conceber a existência desses romances, se os supomos bruscamente inventados e por assim dizer em tôdas as suas peças, três ou quatro séculos depois dos acontecimentos aos quais êles se referem. Não os podemos conceber senão como a expressão de uma tradição viva e contínua desses mesmos acontecimentos; se no século XII o fio dessas tradições tivesse sido quebrado, teria sido impossível reatá-lo e prender-lhe a fé e o interesse popular. Êsse fio não foi quebrado e os romances do século XII, em que se trata de guerras anteriores dos cristãos com os Árabes de Espanha, prendem-se a outras produções poéticas sôbre o mesmo assunto, algumas das quais remontam ao comêço do século

IX". (V. *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1832, pág. 540 do vol. VII e a *Histoire de la Poésie Provençale*, Paris, 1846, pág. 262 do vol. 2.º).

Aplicando a sua teoria à *Chanson de Roland*, Fauriel sentenciava: "A famosa derrota de Roncesvalles deixou na imaginação das populações da Gália, impressões de que a poesia se apoderou bem cedo. A princípio sôbre êsse tema não houve mais do que simples cantos populares: encontram-se ainda mais tarde lendas nas quais êsses cantos foram ligados por novas ficções, e, por fim, verdadeiras epopéias, em que todos êsses cantos primitivos e estas últimas ficções são desenvolvidas, refundidas, arredondadas, com mais ou menos imaginação e arte, por vêzes alteradas e estragadas". (V. *Hist. de la Poésie Prov.*, pág. 257 do vol. 2.º).

Esta concepção de Fauriel tinha também por base um raciocínio analógico: em 1824, êle mesmo publicara uma coleção de *Chants Populaires de la Grèce*. Estava na moda a Grécia, na moda das atenções públicas e até dos temas de odes em louvor da liberdade, como mais tarde a Polônia: a sua luta pela independência contra os turcos despertava entusiasmos. O cêrca de Missolonghi, em que morrera Lord Byron, e a batalha de Navarin renovavam as proezas dos velhos heróis homéricos e dos velhos adversários dos medos e persas. Aquela coleção de cantos populares continha cantos sôbre os feitos dos Cleftas ou Armatólios contra as tropas da Sublime Porta; e êsses cantos de matéria contemporânea viva eram obra de poetas cegos e mendicantes, espalhados por tôda a Grécia, que repetiam a situação dos velhos rapsodos com uma coincidência impressionante. Fauriel fâcilmente generalizava por analogia — uma analogia em que tão falso era um têrmo como o outro: a coleção de cantos cléfticos seria a verdadeira história da Grécia depois da conquista turca e seria também a verdadeira *Iliada* da Grécia moderna.

Dêste caso contemporâneo concluia para o passado longínquo: para os poemas homéricos, sôbre os heróis da guerra de Tróia, e para as canções de gesta sôbre Carlos Magno e Roland.

Em 1836 começou Fauriel a generalizar a sua teoria, que era já uma generalização analógica da de Wolf, a tôdas as epopéias conhecidas: aos romances de cavalarias, enquanto não prosificados;

aos poemas da velha Índia, *Ramaiana* e *Maabárata*, aos cantos sérvios, ao *Romancero* espanhol, ao *Xanamê* dos persas.

Na origem, dizia êle, formam-se cantos breves, sob a emoção direta dos acontecimentos mais impressionantes, cantos consagrados a fatos isolados. Tais cantos não são fixados pela escrita; os cantadores profissionais e ambulantes vendem-nos pelas portas e pelos caminhos, como bufarinheiros. Passam assim, por simples transmissão oral, de uma geração a outra. Chega por fim um dia, em que os coordenadores os escrevem, combinam e desenvolvem em vastos corpos de romances. A *Iliada* e a *Odisséia* eram os dois mais antigos exemplos; os *Nibelungen* formavam um terceiro exemplo, como reunião e arranjo de vinte canções primitivas distintas; vinham depois as epopéias da Pérsia e da Índia. Na maior parte dos casos tínhamos os longos poemas, que a escrita fixara, mas já não possuíamos os cantos curtos e isolados, de que êles haviam provindo. Inversamente, nos casos dos cantos sérvios e dos cantos gregos modernos, só possuíamos êsses cantos isolados ou elementares; o desenvolvimento estava a meio caminho. E havia ainda outros casos, em que possuíamos os cantos elementares e as epopéias finais: os cantos caledônios, que haviam conduzido aos poemas ossiânicos, os romances espanhóis, que haviam conduzido aos cantares de gesta.

Segundo Fauriel — e tudo isto é o sistema de idéias de Fauriel — a epopéia era a reunião ou a fusão, num todo regular, de cantos populares ou nacionais muito antigos, compostos separadamente, em diversos tempos e por diversos autores. Isto era por êle verificado em tôdas as literaturas. E quanto à francesa, também as canções de gesta obedeciam a esta doutrina, também haviam sido primitivamente “expressão direta e obrigada da natureza” — afirmava com linguagem muito semelhante à de Herder.

Dêste modo haveria sempre dois graus de poesia: um original, espontâneo, popular na substância e na forma; outro escrito, estudado, erudito e artificial. Esta construção demonstrativa de Fauriel, de origem germânica, circulou livremente em França e nos países que dela recebiam a orientação dêstes estudos, até 1865, data em que surge outro mestre em campo com novas idéias: Gaston Paris, com sua *Histoire Poétique de Charlemagne*. Era agora a fase

da teoria das “cantilenas”, que à primeira vista parece um regresso ou uma renovação das idéias de Wolf e Grimm.

A mestiçagem de raças produz sempre uma exaltada fermentação espiritual — era o postulado inicial de Gaston Paris. Em França, essa mestiçagem entre latinos e germanos operar-se-ia pelo século VII. E’ então que o povo toma consciência da sua individualidade e que nasce a epopéia, como entusiástica afirmação do espírito de nacionalidade e em forma apaixonada e fragmentária: as “cantilenas”. Mas um dia chega em que os cantos nacionais, com a sua primitiva forma, haviam perdido o interêsse do público e até o seu sentido; vogavam isolados, sem um vínculo ou uma idéia comum. Então os jograis, naturalmente, reúnem êsses cantos, articulam-nos a um centro, animam-nos com uma idéia geral, que não estava clara em todos. E assim nasce a epopéia. (V. *Histoire Poétique*, pág. 12).

Em França êste fenômeno ter-se-ia dado no século X, mas elaborando “cantilenas” já dos séculos VII ao X, contemporâneas dos acontecimentos que celebravam. No fim do século X a produção cessava e a epopéia apoderava-se delas e com essa absorção fazia-as desaparecer completamente. No fim do século imediato, a epopéia está inteiramente constituída e é cantada por todo o norte da França. Os autores épicos são jograis, poetas e cantores ambulantes, que sucedem aos guerreiros das idades precedentes, aos guerreiros que tinham sido os primeiros cantores dos cantos por êles próprios compostos.

Segue-se a decadência. Ao entusiasmo da época das “cantilenas” sucedera a sinceridade da época das epopéias; porém esta depressa degenera em fantasia. As canções de gesta perdem o seu sentido primitivo para se tornarem naquilo em que se tornam todos os poemas nacionais, quando sobrevivem à sociedade que os produziu: narrativas em que só se procura distração, que só interessam pela notícia dos acontecimentos, narrativas de entretenimento que fazem concorrência ao prazer popular das velhas histórias de outra proveniência. Tal transformação dera-se em França a partir da segunda metade do século XII e é então que a fantasia intervém na composição dêsses poemas, que deixam de ser verdadeiras epopéias.

Não é difícil verificar a existência de uma continuidade de pensamento desde os teóricos alemães até Gaston Paris, mas acompanhada de elementos novos: Gaston Paris já não aceitava a espontânea criação coletiva — coisa aliás bem árdua de explicar e nunca explicada por Herder; atribuía os cantos primitivos a autores individuais, guerreiros ou jograis; já não localizava a criação poética nas idades primitivas, muito vagamente, como vozes prístinas dos povos; concretizava datas — do século VII ao X a época das “cantilenas”; do X ao XII a das epopéias. Isto era um progresso na discussão do intrincado problema.

A teoria das “cantilenas” de Gaston Paris vigorou vinte anos, durou até à nova teoria apresentada por Pio Rajna em sua obra, *Origini Dell'Epopee Francese*, Florença, 1884. Era agora a teoria inverossímil do bilingüismo, que procurava resolver a dificuldade da transformação dos poemas de língua germânica em poemas de língua francesa. Segundo essa nova hipótese, quando os francos desprenderam a sua língua para falar romance, tiveram por certo um período de bilingüismo. Durante êle, os poetas que destinavam os seus cantos à côrte dos príncipes e senhores franceses, dirigindo-se a duas classes de população, a aristocracia germânica e a massa romana, tiveram de usar alternadamente os dois idiomas. Uma vez traduziam em romance os cantos germânicos redigidos por êles ou recebidos da tradição, outras vezes compo-los-iam logo em romance. A ligação dêstes hipotéticos poemas da época bilingüe do século VII ou VIII com os romances do século XII, os que realmente possuímos, era explicada por Pio Rajna por três processos:

1.º — por meio da demonstração de coincidências entre as narrações fabulosas dos velhos cronistas, como Gregório de Tours e Fredegário, e os textos das canções de gesta, com seus espontâneos desabamentos de paredes, suas embaixadas insolentes, suas epopéias nupciais, etc.;

2.º — pelo caminho oposto: encontrar nas canções de gesta personagens e episódios das narrativos merovíngias;

3.º — pela aproximação de coincidências de motivos e episódios da ação entre as canções de gesta e os poemas heróicos da velha Alemanha, tais como os raptos de crianças por animais fe-

rozes, os sonhos proféticos, os feiticeiros ladrões, os gigantes, os anões, as fadas encantadoras, etc. Tais coincidências provavam a Pio Rajna a comunidade de origem germânica. Mas sendo de proveniência germânica, essas longas canções de gesta não cabiam nas velhas e breves “cantilenas” de Gaston Paris. E onde paravam tais “cantilenas”, breves ou extensas, simples esboços ou poemas já perfeitamente construídos? Atribuir a existência de longos poemas épicos aos tempos merovíngios e aceitar a existência das “cantilenas” era no dizer de Pio Rajna “fazer nascer duas vezes a epopéia”. A conclusão foi, naturalmente, negar a realidade das “cantilenas” e até da própria designação.

Todos os tratadistas se fundavam em textos, datas e bom senso crítico, mas as suas conclusões eram diversíssimas. Assim, a respeito da *Chanson de Roland*, uns afirmavam que em 778 haviam nascido os cantos epo-líricos, ordenados no século X em extensas canções de gesta; outros que já nesse ano de 778 haviam sido compostas canções de gesta sôbre Roland, porque nesse tempo já a poesia épica florescia e o primeiro poema sôbre Roland tinha sido logo uma canção de gesta e não algum dos tais cantos epo-líricos elementares; e ainda outros, como Paul Meyer, que o tema sofrera sòmente uma longa elaboração oral, desde 778 ao século XI, época em que foram compostos os primeiros poemas escritos.

O Prof. Joseph Bédier achou uma quarta solução, por meio do estudo comparado dos textos e da relação das variantes dêles com os territórios em que circulavam, com os interesses econômicos e religiosos locais, e também pela rigorosa identificação histórica de todos os dados concretos nêles contidos: a lenda de Roland formara-se primeiro no estado de lenda local no próprio sítio de Roncesvalles e nas igrejas dos caminhos que passavam por Roncesvalles; essa lenda vegetou obscuramente nesses lugares até que lhe deram relêvo os poemas compostos só no século XI.

Estudando, um a um, todos os ciclos épicos da Idade Média francesa, Bédier conclui que as canções de gesta nasceram tôdas entre o século XI e XII, que foram compostas por gente erudita, do clero naturalmente, sem longas elaborações orais, sem prévios ciclos de cantos breves, sem nenhuma cooperação do tempo e da coletividade das épocas distantes de Carlos Magno e Clóvis na formação

do texto. Era a morte da teoria do anonimato popularista, da espontaneidade coletiva e da origem germânica nas florestas misteriosas ou mitizadas poéticamente. E essa revolucionária conclusão derivava-se do método realista e materialista adotado: em lugar de partir de uma teoria geral aplicada a obras tão distantes no tempo e tão diversas na índole, como são tôdas as epopéias conhecidas na história literária, Bédier estudava só a épica francesa e fazia-o de maneira histórica e realista: a quem aproveitavam aquêles cantos épicos e aquelas exaltadas referências panegíricas a personagens reais e a lugares concretos, como santuários, peregrinações, feiras e grandes festas religiosas? Todo aquêlé capital poético escrito se formara no século XI, isto é, principiava a germinar precisamente quando as teorias já davam como a caminho de esgotamento a imaginação épica francesa. Em vez de estudar conjecturalmente hipotéticos modelos nunca vistos, Bédier concentrava a sua análise percuciente nos textos que de fato existem e que antes eram incompreensivelmente desdenhados pela crítica.

Para compreender íntegramente êsses textos do século XI, Bédier interrogou o mundo histórico, político e religioso da idade contemporânea dêles e não remontou em sonhos à floresta primitiva. E assim mostrou que a Igreja, com sua superior cultura, seus interesses e sua ação social, é que fôra o meio criador das canções de gesta, como o fôra da poesia lírica e dos mistérios dramáticos. A épica francesa articulava-se indissolúvelmente à vida religiosa, política e econômica da época das cruzadas da Terra Santa e da península ibérica, e até às rivalidades de mosteiros e romarias, cada qual com seu patrono dileto e suas devoções privativas, em volta de túmulos monumentais ou de sagradas relíquias, e da recordação de grandes benemerências e de impressionantes milagres. S. Dinis, Aix-la-Chapelle, Santiago de Compostela, S. Pedro de Roma, e tôdas as grandes igrejas e mosteiros dêsses longos caminhos estavam ligados à elaboração erudita, bem refletida e calculada dêsses poemas.

O monoteísmo cristão, matando a turbamulta de deidades pagãs, que envolviam os homens em todos os seus atos e movimentos, entristeceu os povos, porque lhes estancou a imaginação. Mas, ao criar a infinidade dos santos, deu-lhes um sucedâneo compensador, porque a imaginação pôde trabalhar intensamente na elaboração de

uma imensa hagiografia. E esta hagiografia em latinidade foi um patrimônio comum dos povos cristãos da Idade Média, uma pequena adivinhação do anelo moderno da literatura universal; e, quando passou a romance, constituiu o alicerce ou fundamento da prosa literária das línguas românicas — em Portugal com os tradutores alcobacenses. E em França, quando as Vidas de Santos se alargaram em histórias poéticas dos heróis das cruzadas ou dos santos militares, produziu as canções de gesta, nos seus três grandes ciclos, na velha classificação de Bertrand de Bar-sur-Aube: o do Rei ou de Carlos Magno, a que pertence o mais antigo e mais belo desses poemas, a *Chanson de Roland*; o de Garin de Monglane, o mais rico; e o de Doon de Mogúncia, que teve por centro de cristalização a Abadia de Saint Riquieu em Ponthieu. Cada ciclo tem sua articulação direta a uma fieira de santuários, formando rota de peregrinação religiosa, e glosa a vida e os feitos de personagens históricas ou lendárias, que eram como gênios locais; e todos praticam um estilo narrativo e um sistema de versificação, que se derivam fielmente da estrutura estética das Vidas de Santos e que atestam uma intencional colaboração entre clérigos e jograis. O rigor da Igreja Católica contra os jograis cessava, quando êles se deixavam dirigir por esta colaboração de alargamento e embelezamento da hagiografia em romance para a canção de gesta.

Eram as canções de gesta que ofereciam agora o prêmio da imortalidade e da glória aos heróis e mártires. O que êles mais temem, nas grandes horas da sua vida de combates e sofrimentos, é que se lhes venha a consagrar alguma canção adversa:

Male chançon n'en deit estre cantee

(Verso 1466 da *Chanson de Roland*, edição Bédier).

Este fenômeno da transformação das Vidas de Santos em canções de gesta ou baladas épicas dá-se no século XI, a partir do segundo quartel, no século mais poderosamente criador da França e de todo o mundo medievo. E as complicadas teorias da distante origem popular coletiva e germânica foram-se para sempre, como nuvens ou sonhos. Assim tiveram os povos uma segunda mitologia accessória do monoteísmo cristão, depois um complexo de apologias de paladinos da fé e obreiros da história, e em breve os primeiros

esboços de enquadramento ou arrumação historiográfica. E dêste modo se foi formando uma cultura guiadora até ao Renascimento.

O caminho palmilhado por Bédier, munido de um saber inextinguível e de uma crítica segura, foi tão extenso e fatigante como seria o trajeto dessas próprias romarias, mas a sua conclusão ou o seu ponto de chegada produz-nos uma sensação de alívio e desanuviamento do horizonte. Libertou-nos de brumas espessas, através das quais só se podia circular com a ajuda da imaginação e de arbítrio em arbítrio, à procura de uns textos que nunca ninguém vira e a estabelecer aproximações dedutivas. Esta conclusão de Bédier será de puro materialismo histórico aplicado à literatura, mas está de acôrdo com o nosso sentido realista ou o nosso conhecimento dos tempos presentes, que não são menos complicados que os do século XI, e não contradiz as explicações de outros fenômenos literários já deslindados, como o lirismo e o teatro.

Também em Espanha a teoria da germanicidade e da criação anônima sofreu grande golpe com os estudos profundos de Menéndez Pidal, que levaram à conclusão inversa: a épica de língua castelhana será originariamente e castiçamente espanhola e primeiro terão nascido os longos poemas épicos de autoria individual e erudita, e depois é que se teria dado, na memória e nas preferências do público ouvinte, a decomposição dos textos em romances parcelares, que chegaram até nós na tradição oral ou na primeira fixação escrita, após a entrada da tipografia na península. Agora as sobrevivências épicas, na maior parte dos casos, eram de sentido oposto às da épica francesa, segundo as velhas teorias: o que tinha chegado até nós era o conjunto dos cantos breves, não os longos poemas (2).

(2) — V. Menéndez Pidal, *L'Épopée Castillane à travers la Littérature Espagnole*, Traduction de H. Mérimée, avec une Préface d'Ernest Mérimée, Paris, 1910, XXVI + 305 págs.; *El Romancero — Teorias e Investigaciones*, Madri, s. d. (1928), 229 págs.; e os vários estudos recopilados nos volumes I e II das Obras de R. Menéndez Pidal, sob os títulos de *La Leyenda de los Infantes de Lara*, Madri, 1934, XVI + 490 págs. e *Historia y Epopeya*, Madri, 1934, 308 págs.

O processo criativo e evolutivo da épica espanhola, segundo a concepção de Menéndez Pidal, foi bem recapitulado por Camillo Guerrieri Croceti em *L'Epica Spagnuola*, Milão, 1944, 553 págs., que é uma antologia crítica traduzida. Ler sobretudo a introdução, págs. 5-87. — Acêrca do lugar que a epopéia culta e popular, e o estilo épico da vida ocuparam na mente espanhola, deve-se ler a obra magistral de Américo

O *Cantar de Mio Cid*, do meado do século XII, seria o apogeu do gênero. Antes dêle vogavam canções de temas bárbaros de ódio e vingança e traição. Êsse apogeu, que alarga o horizonte da epopéia espanhola e como que a humaniza, durará até o século XV, já com recebimento de temas épicos franceses. Depois é que sobrevém a fragmentação em romances ou o regresso à forma oral. Esta fragmentação final e a absorção da fase inicial pela historiografia cronística seriam peculiaridades catelhanas.

Por aqui se vê o ganho que foi para a erudição o método de Bédier e de Menéndez Pidal: discutir cada problema separadamente a dentro das suas fronteiras próprias. O das epopéias homéricas no mundo helênico, onde realmente elas já eram de matéria arcaica no tempo do florescimento de Atenas; o das epopéias germânicas na Alemanha, onde a erudição continua a considerá-las muito anteriores à redação dos textos que se conservam; o das canções de gesta francesas em França, onde são hoje datadas do século XI e XII; e o dos romances espanhóis, onde uma corrente crítica os tem por mais modernos que os poemas de longo fôlego do século XII.

À primeira vista parece que o desenvolvimento da épica francesa, levado a cabo por Bédier, com o qual não concorda Menéndez Pidal, prejudica a idéia da criação prévia da matéria. Tal não sucede, porém, porque a matéria continua a ter a idade que tinha, quando se lhe pôde reconhecer alguma autenticidade histórica, e porque entre os sucessos autenticáveis e a sua versão poética do século

Castro, *España en su Historia — Cristianos, Moros y Judios*, Buenos Aires, 709 págs. Procurar no *Índice de Temas* as páginas respectivas. — Como era de esperar, a teoria de Menéndez Pidal tem seus opositores. Já me referi a alguns dêles em *Pirene*, cap. VI sôbre os contrastes essenciais entre as literaturas portuguêsas e espanhola. Devera então haver mencionado outro autor, intransigentemente adversário do teor de relações que Menéndez Pidal estabelece entre os longos cantares épicos e os breves romances de posterior tradição oral: Julio Cejador, *El Cantar de Mio Cid y la Epopeya Castellana*, New York-Paris, 1920, 310 págs., separata do vol. 49.º da *Revue Hispanique*. As discrepâncias do Prof. Leo Spitzer, confessadas na *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1948, n.º 2, págs. 105-117, referem-se principalmente à historicidade do conteúdo de *Mio Cid* (*Sobre el Carácter Histórico del Cantar de Mio Cid*), e à sua significação hispânica e humana. Menéndez Pidal respondeu na mesma revista, n.º 2 de 1949, págs. 115-129, com o artigo *Poesía e Historia en el "Mio Cid" — El Problema de la Épica Española*, artigo em que recorda e condensa velhas idéias da sua concepção.

XI há um longo caminho de desfiguração — desfiguração que não seria acatada, se ela fôsse tôda do autor individual dos textos que possuimos. Esta aproximação da épica francesa será uma peculiaridade daquele ambiente histórico. Devemos respeitá-la, porque a forja épica funcionou em cada clima com sua forma episódica.

Convém reparar em que as peculiaridades de cada foco de criação épica respeitam umas vêzes à carreira de um tema ou ao processo formativo de uma grande obra, como no caso helênico e no germânico, e outras vêzes referem-se à evolução total do gênero literário e às suas derivações, como no caso espanhol e no caso francês. Êste particularismo das peculiaridades dos vários focos torna muito difícil qualquer generalização das conquistas apuradas, mas não dispensa nunca a elaboração coletiva anterior, a cooperação emocional e valorativa do meio que produziu os sucessos e há de receber a obra.

Cada caso tem de ser visto na sua singularidade histórica.

Pois é êste método que me permito aplicar ao caso português, que não é o da origem de uma épica medieval, mas o da origem de uma épica renascentista, erudita e de autêntica autoria individual. Como a formação da epopéia portuguesa é assim muito mais próxima de nós, permite-nos adentrar-nos melhor na matéria, na sua medula. Há em tôdas as explicações da gênese das várias epopéias um fato real que não pode ser esquecido: seja qual seja a sua data provável, sempre a matéria dessa poesia é arcaica em relação ao trabalho formal, quero dizer, verifica-se sem dúvida um desacôrdo cronológico entre o fundo e a forma: o fundo é velho e está desfigurado lendariamente; a forma é moderna e é de invenção individual. Portanto, no estudo da gênese das epopéias temos de considerar não sòmente os dados históricos proporcionados pela análise dos textos modernos, mas também passar ao domínio psicológico primitivo, à elaboração desfiguradora, que estava feita de todo ou em parte no momento em que um poeta individual de amplo fôlego ordena o seu poema. Temos de recorrer ao estado dos espíritos da época da redação da epopéia ou da constituição da sua matéria, aos conceitos de valor, aos mitos guadores, aos ideais verdadeiros ou falsos, que se haviam cristalizado antes do advento do poeta épico. E' esta cristalização lendária que proporciona ao poeta épico um

mundo heróico já formado heterogenêamente ou inorgânicamente, mas com fôrça suficiente para se impor como paisagem moral ou concepção geral da vida de um povo e dos seus planos de ação do próximo passado e do próximo futuro. E' claro que falo de epopéia no velho sentido de poema com vibração patriótica e sua comunhão cívica, obra de pensamento político, em que se glorifica um passado bem vivo na memória e no orgulho de todos.

Ora êste fundo psicológico de caráter coletivo só se patenteia claro nos casos modernos de vibração épica ou heróica, dos quais apenas estudarei o português. Ainda que se trate de um fenômeno de psicologia coletiva que muitas vêzes se tem verificado e já tem sido até sistematizado no que Axel Olrik chamou "leis épicas" e Van Gennep, verificações de pormenor ou processuais (3), só concentrarei a atenção no aspecto singular, concreto, històricamente português do caso, com seus rastos visíveis ou probatórios.

A viagem marítima para a Índia fôra o sonho nacional desde a segunda época das navegações de descobrimento, senão logo desde o infante D. Henrique. A êle se subordinou tôda a atividade geográfica dos portugueses; por mar e por terra, pelo oriente e pelo ocidente, êles só visavam chegar à Índia. A legislação, a política interna e externa, a idealização artística e literária, a disquisição científica eram de certo modo dominadas por êsse pensamento ambicioso e depois ufano, que chegou a penetrar nos devocionários.

E quando Vasco da Gama chega a Calicute, ligando assim os dois hemisférios morais da terra, o mundo deslumbra-se com a façanha, porque ela transformava as suas mais enraizadas noções geográficas, a fisionomia econômica do mundo, a sua imagem física, a sua expressão lingüística e até a estética do paladar, com a entrada das especiarias e dos excitantes orientais na circulação universal. Essa

(3) — Estas Leis épicas de Axel Olrik só as conheço da rápida discussão, que delas faz A. Van Gennep no seu livro muito conhecido, *La Formation des Légendes*, Paris, 1910, págs. 287-290. Também Van Gennep declara havê-las conhecido pelo resumo de J. Bolte e pela revista *Nordisk Tidsskrift*, de 1908. — Anatole France deixou-nos uma graciosa caricatura do processo de formação das lendas em *Putois*. Conta ali como se originou um mito local em Saint Omer, partindo de uma pequena mentira com que sua mãe se quis libertar de um convite importuno. No diálogo recordatório entre M. Bergeret e sua irmã Zoé, estão presentes os elementos de invenção individual e de aceitação coletiva (V. *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres Récits Profitables*).

viagem impressionou muito mais a opinião do que a chegada de Colombo ao Novo Mundo e a própria circunavegação de Magalhães e El Cano. Assim o recorda Franz Hümmerich, especialista dos descobrimentos geográficos: “A descoberta do caminho marítimo para a Índia foi considerada pelos contemporâneos mais importante que a descoberta da América”.

Depois, essa procura da Índia, com as suas extraordinárias conseqüências de expansão marítima e colonial, e as suas façanhas de conquista e fundação dum império naval e mercantil por um punhado de heróis, tornou-se um mito ou antes um ciclo de mitos, melhor ainda, de valores míticos, os quais flutuaram luminosamente negaceadores e sem govêrno nas imaginações durante largos decênios. Os portugueses dos séculos XV e XVI levantaram a vida humana a maior altura, deram-lhe novas perspectivas e interêsses, fizeram no campo da ação navegadora e guerreira o que no campo da arte fizeram os italianos. Êsses homens multímodos, navegantes e guerreiros, políticos e poetas, geógrafos e cronistas, aventureiros e apóstolos, constituem um momento insigne na história da personalidade. Esta apor-tação psicológica é a novidade que mais há de estimar a crítica futura, uma crítica em profundidade, como exercida por algum Proust da historiografia. As gentes deslumbraram-se e os portugueses, com a sua imaginação escandecida, crescendo súbitamente a proporções antes desconhecidas, entraram num estado de ufania que mitizou essas façanhas e criou a atmosfera da epopéia.

Como a designação “mito” vai ocorrer muitas vêzes neste livro, sobretudo no capítulo presente e no de abertura da Parte II, oportuno será delimitá-la, declarando o que ela não significa para mim — pois a minha acepção patentear-se-há com a própria leitura das minhas reflexões. O que ela não é para mim é, precisamente, o que ela é para os etnólogos: uma narrativa de caráter cultural, que tem por fundo um fato de repetição rítmica, de entre os oferecidos pelo espetáculo da natureza, narrativa vazia de alguma concreta singularidade episódica ou histórica. Lapidariamente, recorda o Prof. Miguel de Ferdinandy: “Os mitos. . . . têm por tema tudo aquilo que, sendo humano, não cai no âmbito da historicidade do Homem” (V. *Anales de Arqueología y Etnología*, Universidade de Cuyo, vol. VIII, pág. 184). Ao invés, os meus mitos heróicos partem da rea-

lidade histórica e atestam a colaboração memorial e emocional coletiva exercida sôbre o que é singular até ao prodígio de superação do homem pelo homem. O mito dos etnólogos funda-se na regularidade da constância do seu conteúdo; êstes mitos heróicos, de que vou falar longamente, fundam-se na unicidade dos sucessos. A formação gradual de tais mitos é que nos compõe a ambiência lendária — “lendária” digo por falta de palavra mais apropriada.

Essa ambiência de criação lendária era acompanhada dos sentimentos de espera e de busca dum novo Homero, que viesse completar a obra, coordenando êsse novo ciclo de matérias já suficientemente envelhecidas ou distanciadas na imaginação coletiva, mas conservadas também por essa mesma velhice fresca de lenda. Na secção imediata aponto numerosos índices ou sinais da existência dessa atmosfera lendária ou heróicamente deformadora e interpretadora, que chegou a expressar-se nalguns lugares comuns e a estabelecer uma contradição interna no quinhentismo português, originalidade não pequena. Não foi muito difícil essa enumeração. O que seria árduo era o trabalho de inventariar os rastos poéticos dessa prévia recriação coletiva da matéria da epopéia: lais, canções, hinos, lendas, romances, narrativas e conceitos populares. E será isso possível em algum caso? Os românticos longamente dissertaram sôbre essa ocorrência de poemas primitivos para o foco de condensação do poeta, mas nunca puderam reconstituir êsse processo de coordenação.

O que o poeta épico funde é matéria lendária, deformações heróicas, não textos, como um rapsodo musical que hâbilmente se dá ao trabalho de cerzir modinhas populares. O processo do ciclo mítico da Índia ou das navegações, circunscrito a uma aristocracia de personalidade e de pensamento, e sem deixar de ser estimulado por um serviço de propaganda oficial, precipitou-se na sua marcha: do ambiente para o espírito do poeta, sem aquêlê extenso percurso de elaboração poética, de que falavam os românticos e que Bédier suprimiu. Os *Lusíadas* são uma epopéia requintadamente erudita: condensa numa estrutura clássica valores lendários nacionais, que não ascenderam do povo anônimo como ingênuos motivos folclóricos, mas que se geraram numa zona espiritual superior, segundo os normais processos das lendas folclóricas: pela desproporção engrandecedora, pela atribuição de sentidos íntimos aos sucessos e pelo discernimento

de caráter maravilhoso ou milagroso. São aquêles fenômenos, que os etnógrafos designam de *megalosia*, *simbolosia*, *taumatosia* e *arqueosia*.

Êstes barbarismos foram criados por Benigni para designar a constância de fatos que êle havia observado em muitos povos primitivos, no processo de transformação da realidade histórica em lenda. A imaginação faz crescer a própria realidade, aumenta-a quantitativamente e dramaticamente, atribui aos atos das personagens históricas proporções de símbolos ou de representação de tal ou tal virtude heróica. Recua êsse mundo histórico desfigurado para tempos mais vagos e por isso mais suscetíveis de alteração e miraculiza-os ou converte-os em maravilhas sobrenaturais, que excedem a normal condição humana. Entre as sociedades ou coletividades e os indivíduos de relevo pessoal ou os fatos de exceção dá-se um choque ou traumatismo psicológico. Há aceitação, tolerância, repulsa e endeusamento. Quando as duas sensibilidades estão de acôrdo, a coletiva e a individual, surgem estas deformações engrandecedoras, que fraguam o material das lendas. As lendas coletivas e os mitos históricos são um vínculo moral precioso, unem os povos a dentro da sua massa e separam-nos uns dos outros, como os idiomas. São de origem individual, perfilhados pela coletividade, e visam a um objetivo de individualização. Estou falando de lendas históricas do primeiro plano da ação social, de povo adulto. Só cria lendas diferenciadoras o povo que se quer individualizar ou singularizar. E Portugal nasceu dêsse esforço de se individualizar no conjunto do mundo hispânico ou ibérico. Foi a vontade de alguns chefes que fêz uma nacionalidade da longínqua e pobre marca portugalense, cujo destino poderia ter sido, sem êles, projetar-se no maciço castelhano, obedecendo à fôrça centrífuga do núcleo central. Foi a vontade de alguns homens de rija têmpera que logo converteu em império o pequeno reino, que parecia fadado para a mediocridade e para a impotência.

As façanhas e as riquezas derivadas dos caprichos heróicos dêses homens exaltaram a imaginação coletiva, quando conseguiram conquistá-la. Os reis e o seu pessoal adjutório colaboraram, fornecendo versões oficiosas dos sucessos, para uso interno e externo, verdadeiros “slogans” de propaganda para condicionar certos impulsos reflexos, como na moderna imprensa dirigida. Parece-me que houve menos sigilo nos descobrimentos do que versões oficiosas dos fatos.

O sigilo era o de tôdas as emprêsas mercantis, em defesa de interesses cobiçados e ainda mal seguros; e era também omissão de certos aspectos dêles, por não haverem adquirido cotação cronística ou não serem considerados historiáveis. Nada terá variado mais que o conteúdo da historiografia, porque varia com a hierarquia dos valores da vida.

Em Portugal, os tempos heróicos são posteriores ao século das origens, justamente porque a criação da nacionalidade foi coisa puramente artificial — em que pêsse à moderna geografia nacionalista. A geografia, a raça e a religião não colaboraram. Houve um divórcio moral da massa castelhana e foi necessário procurar compensações para o que se perdia com êsse desquite. Uma das perdas era o caudal folclórico. Os etnógrafos poderão verificar, na constituição do caudal folclórico português, o processo descrito por Raoul de Rosières, com suas conhecidas leis. Houve um paralelismo nas origens lendárias, mas houve também transposições de lendas de uns heróis para outros, que a imaginação julgava mais dignos de as encabeçar; e houve ainda adaptações dessas lendas ao novo meio. A evolução das lendas do Encoberto e da Rainha Santa são, a êsse respeito, muito elucidativas. E' que as lendas fazem parte da cultura indispensável, são alimento espiritual da coletividade, motivo de comunhão. Essa comunhão não a dá a historiografia científica, impossível talvez.

As lendas históricas da Idade Média e as da Índia, precipitadas na sua fermentação pelo brusco acender da forja criadora, foram logo sustadas na sua marcha pela cristalização — palavra com que Van Genep e outros mestres designam a justaposição sucessiva dos temas em tórno de um núcleo original e simples. E essa cristalização fê-la Camões, ao criar a expressão poética dêsse mundo.

E' relativamente fácil acompanhar êsse processo de cristalização, porque decorre em época próxima de nós. Em quase todos os países ou, melhor, em quase todos os tipos de evolução política e literária, a designação “tempos heróicos” é equivalente à de “tempos proto-históricos” da nacionalidade, isto é, tempos ou época de confusão gestatória ou de forja das fôrças criadoras em violência e crueldade. A formação das epopéias é contemporânea dêsse período heróico e é um dos reagentes que entram na sua composição. Exemplos: a velha Grécia, a velha Germânia, a França cavalheiresca, a Espanha da Re-

conquista. Em Portugal houve um deslocamento dos tempos heróicos: a nacionalidade forma-se com aparente ritmo sereno, um pouco de luta com Leão e Castela, e com os mouros, depois a disputa com Roma e poucas reações internas. A psicose heróica sobrevém no século XV-XVI, quando a nova dinastia confirmada com o sangue de Aljubarrota faz surgir uma forte consciência nacional, organiza a expansão imperialista e suscita logo a apetência de uma epopéia consagradora. Fenômeno um pouco semelhante se verifica em Roma, onde a elaboração literária das origens heróicas de Roma é coeva da república imperial de Augusto e da sua ufania dominadora. Vergílio antecipa o caso de Camões: elabora material histórico novo em formas estéticas ensinadas pelos poemas homéricos, só renovadas pelo pendor do seu estro. Apontaremos agora alguns dos passos dessa cristalização lendária no limiar da Renascença, neste recanto de des-têrro do extremo ocidente da latinidade (4).

[E P, págs. 39-65]

(4) — Na Parte Segunda de *E P* — “A Ambiência Lendária” — reúne F. de F. vasto material documental com que clarifica o caso português da elaboração de um poema épico, contribuindo dêsse modo para o estabelecimento de uma teoria geral da gênese da epopéia. Não são inéditos os documentos, porque, veículos da cultura implícita ou explicitamente portuguesa, estão e estiveram sempre ao alcance dos estudiosos, entre os quais o próprio A., que de muitos dêles já se utilizou na sua obra de historiador da literatura. Inédito e original é não só o prisma através do qual são vistos como elementos articulados à idéia nuclear — a ambiência lendária —, mas também a glosa crítica à margem dos documentos e dos seus autores. Cumpre notar que êsse material documental pertence a diversos domínios, não apenas o estritamente literário, e está redigido em línguas várias, latim, português, espanhol e francês. São os seus autores: cronistas e historiadores, embaixadores e humanistas, comediógrafos e poetas, guerreiros e homens de ciência, moralistas, críticos de arte e até um profissional da filosofia — portugueses, e estrangeiros de diferentes nacionalidades.

Dos dezenove capítulos dessa Parte Segunda, dezessete são destinados a demonstrar que todos aquêles autores exemplificam, com os seus depoimentos, a formação de um ambiente lendário preparador e prenunciador da epopéia nacional. De acôrdo com a sua variada matéria, podem ser assim condensados os dezessete capítulos:

a) A historiografia cronística representada por Mestre Mateus Pisano, autor da obra *De Bello Septensi*, sôbre a conquista de Ceuta.

b) Uma concepção da história subordinada a duas correntes principais: a primeira de “enfático engrandecimento épico” com João de Barros; a segunda de um “verismo mais simples” com Fernão Lopes de Castanheda.

II — *Corolários da Doutrina*

Que significa ou qual a intenção dêste fastidioso enumerar de lugares comuns da prosápia nacional, já hoje tão gastos que foram cair na mais pobre das retóricas: a dos discursos de apresentação de credenciais dos empregados diplomáticos? Pretende salientar que o poeta épico não é o criador da matéria épica, dando a esta designação o seu verdadeiro sentido: plataforma de exaltação heróica e cívica devoção, onde todos os elementos predominantes de uma sociedade se encontrem, predominantes por terem uma visão clara dos valores que levam essa sociedade a um fito. A poesia épica é uma poesia preocupada de ação útil, embora equivocada sôbre o conceito dessa utilidade. E' uma poesia filha de um estado coletivo mórbido, como a pérola nasce da doença da ostra. O poeta épico, mais doente ainda, sublima a doença. Não tem sequer o poder de colorir de tom épico a matéria comum ou já de si heróica; a matéria épica é-lhe anterior e é de criação coletiva, está já cristalizada na mente do povo

c) Os discursos dos embaixadores, e a curiosidade dos humanistas pelos descobrimentos patenteada em cartas aos reis portugueses. Discursos que mostram o "estreito parentesco espiritual entre a eloquência e o heroísmo"; cartas de homens que sentiam "desabrochar em si curiosidades, impulsos críticos, simpatias, tolerâncias, ânsias de compreender".

d) O teatro primitivo português, o dos momos medievais; e o teatro ibérico e renascentista, o de Gil Vicente e Tôrres Naharro — que refiletem a "ufania heróica dos descobrimentos".

e) A invenção de um herói fantástico, um suposto filho de Duarte Pacheco Pereira — Lisuarte Pacheco, que nunca existiu. Foi Gaspar Correia quem deu visos de verdade a essa invencionice, que é "um produto de imaginações escandecidas, que viram no cenário heróico da Índia o ambiente idôneo para o surto de um herói cavalheiresco". E Leonardo Nunes e o morbo heróico — "aquêlo estado de delírio que criou o clima propício para o advento de Camões".

f) A idéia fixa de uma epopéia em Antônio Ferreira, isto é, as suas constantes "exortações a poetas amigos para que entoem cantos à glória portuguesa". E a epopéia e o mecenatismo, ou seja a idéia da "estreita ligação entre o favor dos grandes e a inspiração épica". Idéia perfilhada por Diogo Bernardes, principalmente.

g) Os curiosos casos de Resende e Damião de Góis, ambos "pouco acessíveis ao entusiasmo heróico, o primeiro por pequenez de espírito e vocação áulica, o segundo por amplidão de espírito e inclinação crítica". E o descontentamento anti-heróico, o rumor popular, vozes contrárias às navegações, resistências políticas nos conselhos régios fundamentadas em idéias.

h) O traslado de uma "Oraçam a Nossa Senhora por os navegantes das Índias". Confessa o A. que "não é um índice de ambiência len-

que teve horas altas de excitação patriótica e com as recordações delas constitui uma fôrça coalescente ou gregária; a matéria épica só é chamada à perpétua presença pelo poeta, com o seu gênio da expressão. Homero, pai da poesia da nossa civilização ocidental, era já no seu tempo um arcaizante, lembram com aparente paradoxo os helenistas; o ciclo dos seus motivos já volitava no céu jônio, numa síntese de realismo fiel e de maravilhoso sobrenatural com sua causação transcendente, convívio de deuses humanizados e de homens equivalentes a deuses, em franca intimidade com os elementos naturais, alegres, cruéis, insensíveis à dor, centros criadores de fôrça, que se não detêm a refletir sôbre a sua essência e os seus fins, que

dária, mas é um documento da chegada da inquietude dos descobrimentos aos recessos da alma piedosa, inquietude que recebeu sua expressão em prece”.

i) Em *As Tapeçarias Luso-indianas*, cita o A. 18 dados ou informações sôbre as colgaduras mandadas executar por D. Manuel, na Flandres, com motivos sôbre os descobrimentos das Índias Orientais, os seus heróis e os seus exotismos. A tapeçaria flamenga constitui um estilo, moda ou maneira que o A. considera, do seu especial ponto de vista, “como um dos índices de ambiência lendária que criou o ciclo dos valores míticos, recolhido e coordenado por Camões nos *Lusíadas*”.

j) *Heroísmo e Ciência* é um aditamento às polémicas de Menéndez y Pelayo sôbre a ciência espanhola, porque articula a “cultura científica ao caráter geral da ação”. E poderá ter também um propósito polêmico, porque reivindica para Portugal um nobre lugar na ciência e no pensamento filosófico. Mas no seu grande século primam as ciências de aplicação, as quais envolvem caráter prático e utilitário, pois nasceram dos descobrimentos geográficos e, portanto, numa atmosfera de exaltação heróica. São estudados alguns clássicos dessa ciência utilitária: Pedro Nunes, Duarte Pacheco Pereira, Tomé Pires, D. João de Castro, Antônio Galvão, Fernão de Oliveira e Garcia da Orta.

l) *Um Conceito de Miguel Ângelo* é a glosa crítica a uma tese de Costa Lôbo sôbre a interpretação de certo grupo do *Juízo Final* do pintor italiano: a presença de Portugal, nesse fresco, personificado em certa figura. Representa êsse grupo a ação missionária de Portugal, “um bem honroso reflexo da nossa idade heróica sôbre o gênio de Miguel Ângelo, reflexo coado através do prisma da visão romana”.

Para o ponto de vista, em que se coloca o A., de interpretação antimemorialista ou antipassadista da vida e da cultura portuguesa, é esclarecer o derradeiro capítulo *O Reverso da Medalha*: o duelo entre a mentalidade épica e a mentalidade crítica ou entre o narcisismo heróico e a realidade da colonização portuguesa no século XVI.

F. de F. voltou a Camões e aos *Lusíadas* em *Ainda a Épica Portuguesa (Nótulas de Autocrítica)*, in *Estudos de Literatura*, Quinta Série, págs. 99-122; *Camoens y el Espiritu Épico*, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Ano VII, N.ºs 3-4, México-Cambridge, 1953, págs. 372-382; *V E E*, ed. cit. (NO).

não sentem a curiosidade crítica, só exercem a ação e se alimentam da luta e da vitória sôbre os outros homens, sôbre a natureza, sôbre os próprios deuses, e só falam para justificar as suas truculências.

Epopéia é a glosa poética de um mito heróico, é portanto a coroação individual da obra coletiva pelo poder de expressão do poeta. Que faz êle? Detém êsses motivos ou valores míticos de coletiva vibração na sua carreira, porque os coordena num mundo orgânico e os alia à perpétua juventude da poesia, com seu misterioso poder para suspender o fluir do tempo. Cria para isso a sua linguagem ou seu dialeto épico, todo composto de conceitos de valor e formando uma total visão da vida. Homero criou e arquivou para sempre o velho dialeto épico da Jônia e nêle não versificou sucessos históricos recentes, seduzido pela exaltação heróica dêles; condensou e ordenou em poemas todo o prévio trabalho coletivo, que de longínquos sucessos fizera mitos. Portanto, o mito é a condição prévia da epopéia.

Esta condição essencial da anterior presença de um mito coletivo como introdução à epopéia, mesmo quando seja elaborada por um poeta bem conhecido e individualizado, verifica-se em todos os grandes casos conhecidos de floração do gênero épico. No século de Augusto, Vergílio recebe o mito já cristalizado da função de Roma, cristalizado e articulado ao mundo da epopéia homérica. Essa articulação levou Ronsard ao equívoco de crer que estava nas suas mãos criar também a sua epopéia, *Franciade*, galvanizando-a com a magia do honroso parentesco do seu herói Francis com o troiano Heitor, através de uma fantástica genealogia.

No princípio do século XIII, o autor dos *Nibelungen* ordena as façanhas já mitizadas de Siegfried. Êste processo de mitização vinha já do século IX, de um canto mais lírico do que épico, mas com o argumento central baseado nos sucessos, de que é contemporâneo; no século XI alarga-se num poema épico de menos de mil versos; e no século XIII surge o grande poema, que possuímos, cinco vêzes mais extenso, e que não deixa por isso de ter sua autoria individual. Pode-se acompanhar esta carreira do tema nas obras de Heusler e Tonnelat (V. a bibliografia dada pelo último a págs. 373-387 de *La Chanson des Nibelungen. Étude sur la Composition et Formation du Poème Épique*, Paris, 1926). No fim do mesmo século, Dante ar-

quiteta a sua *Divina Comédia* sôbre a visão escolástica do mundo, sôbre a obsessão universal de querer visionar o além, socorrendo-se da interpretação das escatologias cristã e muçulmana. Os mistérios e as visões do século XIII, a lírica de Jacopone e a *Crônica* de Compagni são material meio tôsko ou mal trabalhado que só aguarda a elaboração dantesca. A *Divina Comédia* nasce da genial fusão de dois gêneros literários de emoção coletiva: a “visão” e a “lenda”. A primeira destinava-se a representar o maravilhoso do outro mundo; a segunda punha em relêvo o maravilhoso que se topava entre os fatos humanos. Por vêzes os dois gêneros confundem-se — lembra De Sanctis. “*As Vidas* de Cavalca, as *Narrativas* de Passavanti, as *Florinhas* de Francisco oferecem flagrantes exemplos, além da longa lista de visões, que nos deram Labitte, Ozanam e Kopisch. O sentimento que dominava nestas visões era, em geral, o terror, tal como era necessário para produzir efeito sôbre as tôscas imaginações. O diabo ocupava o primeiro lugar; rivalizava em ferocidade, na invenção de penas, tanto do Inferno como do Purgatório. Em breve, do púlpito e dos manuscritos desceram às praças públicas. Traduziram-se em dramas, foram objeto de representações públicas. O Demônio, os Condenados, as almas penadas deviam produzir nos espectadores os mesmos efeitos que as terríveis Eumênides nos antigos. Havia em tudo isto um conceito trágico, a perdição da alma, manifestada em ações particulares, em parte narradas e em parte representadas, como nos começos do drama grego.

Dante apoderou-se dêste argumento, que até então só havia sido imaginado e sentido fragmentariamente, ora por êste, ora por aquêle; apoderou-se dêle, abraçou-o em tôda a sua amplitude e deu-lhe como base a redenção da alma. Assim a tragédia foi trocada em uma *Comédia* que a posteridade chamou divina”. (*En torno a la Divina Comedia*, Francesco de Sanctis, trad. esp., págs. 87 e 189-190). E noutro passo da mesma obra: “As idéias e as paixões, por exemplo, que constituem o fundo da *Divina Comédia*, podemos achá-las em Ser Brunetto Latini, em Cavalcanti e em espêssas lendas daquele tempo. Por que é que só em Dante elas são imortais? Porque Dante soube trabalhar e transformar aquela matéria, fazendo de um confuso e mecânico agregado uma viva unidade orgânica. Assim, pois, a questão crítica fundamental é esta: dados tais tempos, tais

doutrinas e tais paixões, por que modo foi essa matéria elaborada pelo poeta, por que modo converteu êle a dita realidade em poesia?” (Págs. 239-240). Até numa obra, que não é uma apologia do heroísmo de vibração coletiva, mas que é genial expressão de inquietações coletivas, se verifica êsse processo da anterior elaboração. E é êle que lhe dá o poder de identificação com um povo e com tôda uma época da mísera alma humana aterrada.

No século XVI, Ariosto, Tasso e Camões encontram já criados também ciclos míticos ou juízos lendários em tórno do furor heróico de Roldão, da reconquista de Jerusalém e da decifração do maior enigma geográfico do Renascimento, o caminho marítimo da Índia e a posse da Terra pela vitória sôbre o mar. O materialismo histórico de Bédier não invalida esta proposição, porque seja maior ou menor a antigüidade do material épico, fôsse quem fôsse que forjasse tal material, com boa fé e sinceridade ou com interessado cálculo, jograis ingênuos ou teólogos espertos, tal material existia, tinha sua carreira histórica e era acatado. E tôda a arte tem um alicerce de mentira consentida; em suas zonas inferiores nasce da ignorância que se não conforma e a si mesma se engana com belas palavras. E o caminho dessas iniciais mentiras prosseguiu através da epopéia cavalleiresca de Ariosto, renovador da arte poética da narrativa mentirosa, em que êle mesmo não cria. E Tasso, se cria na significação humana do episódio da reconquista efêmera de Jerusalém, não deixou por isso de criar uma epopéia mentirosa, que só vale pelo que encerra de individual, a sua imaginação lírica e a sua virtuosidade nova, a sua mestria na imitação da epopéia clássica. Está ainda na esteira da imitação dos antigos, é principalmente um demonstrador do poder das idéias claras, quando aliadas à inspiração. O seu reinado foi um reinado pessoal e crítico; desvalorizado o argumento do seu poema e reduzido a fracassado episódio histórico, a Tasso se recorreu pelo que havia de Tasso na *Jerusalém Libertada*, emoções e idéias críticas sôbre a estrutura da nova epopéia, jamais pelo que nela se contivesse de coletivo, humano ou renascentista. Pouco depois do aparecimento do poema, um sucesso real ofuscava tôdas as lutas das cruzadas distantes: a batalha de Lepanto. O poema estava até em contradição com o espírito da Renascença, que é de crítica e livre exame, de to-

lerância e simpatia; o poema é, de fato, obra anti-renascentista e tridentina.

Em pleno século XIX ainda temos um exemplo desse processo da elaboração épica anterior ao poeta: o da *Calevala*, a epopéia nacional do povo finlandês. O choque do espírito finlandês com o da Rússia dos tzares, quando esta a arrebatou da dependência mais caroável da Suécia, em 1809, determinou uma efervescência de sentimentos. Vinha logo o romantismo, com a emoção nova do mundo medieval e folclórico. Lönnrot percorre o país, desde 1828, a coligir as velhas baladas heróicas do povo finês e oferece à sua gente duas coleções, *Canteletar* e *Calevala*. Esta, pela genial destreza do coordenador, novo Homero que substitui à apologia da fôrça a apologia do espírito, pois a Finlândia era fraca e só na resistência interior e na criação espiritual podia obter vitórias sôbre o colosso russo, esta segunda coleção, *Calevala*, torna-se imediatamente o verbo de um povo oprimido e que bem merece por suas superioridades e virtudes a dignidade da independência. Recorda Van Gennep, etnógrafo autorizado:

“O verdadeiro processo de formação de epopéia foi o finlandês Lönnrot quem o mostrou: recolheu tôdas as espécies de cantos mágicos entre os camponeses das margens do Báltico e, crendo descobrir nêles fragmentos de uma antiga epopéia, combinou-os, segundo um suposto antigo plano. Por grande felicidade, Lönnrot era um verdadeiro gênio: crendo justapor, coordenou; crendo reconstituir, criou. Lönnrot é o Homero e o Firdusi finês. E se o seu poema, *Calevala*, não vale as outras epopéias, a culpa disso reside no conteúdo dos velhos cantos mágicos e no cambiante de sensibilidade, pouco requintada, dos velhos fineses”. (*La Formation des Légendes*, pág. 215).

Este caso finlandês é precioso, como demonstração presencial, mas é necessário ser prudente nas conclusões que dêle se extraiam: não é indispensável a existência de baladas populares, porque há epopéia sem caráter folclórico; nem é necessário que a epopéia suba sempre à altura dos monumentos imortais dos velhos séculos. O que torna típico o processo da sua formação é a elaboração coletiva do material, elaboração desfiguradora da realidade, depois, a chegada do poeta, cujo gênio através dessa emoção coletiva se identi-

fica à sua gente e lhe restitui êsse material recriado numa obra, em que êle é peça mestra, mas a emoção coletiva também o é (5).

A meu juízo, quanto é possível julgar pelo conhecimento indireto e incompleto da obra e do seu coordenador, *Calevala*, e o Dr. Elias Lönnrot são um fruto, o melhor, da vigência ou do reinado da teoria romântica sôbre a origem das epopéias de emoção coletiva: anônimas baladas recolhidas por um aedo tardio. Êle fêz o que lera que Homero tivesse feito: recolheu, ordenou e retocou. Era povo e podia colaborar na obra dos seus esquecidos avós, como Garrett no seu *Romanceiro* e Menéndez Pidal na sua *Flor Nueva de Romances Viejos*. Mas, como êsse trabalho de aplicação da teoria romântica foi, para êle, o escopo máximo da sua vida, não uma acessória atividade recreativa como foi em Garrett, como tinha gênio poético e, ainda, como vivia numa total identificação com a sua gente, no passado e no presente, deu-nos uma obra-prima, com sua perpétua emoção e sua unidade através de grande complexidade. Lönnrot pode ser um argumento a favor da teoria romântica, mas não um argumento histórico, sim um argumento experimental da fecundidade e verossimilhança de tais idéias.

Como se verá pelo seguimento, a idéia que proponho não é uma restauração da velha teoria romântica de simples coordenação das rapsódias, a qual subaltenizava inteiramente a inspiração individual — caso que nos exemplos aduzidos só se poderia ter verificado em *Calevala*, se Lönnrot não fôsse um poeta genial. O que pretendo pôr em relêvo é coisa muito diversa e que não me canso de repetir: a pré-existência de juízos coletivos engrandecedores de certos episódios, que, pela representação que um povo lhes dá, assumem também o caráter de valores estéticos. Basta que um artista de gênio lhes dê expressão formal e travação orgânica para que êles cedam tôda a sua fôrça emotiva e todo o seu poder de unificação moral. Um pouco disso ocorre ainda hoje com tôda a superior criação artística; é necessário que haja acôrdo de valorização das coisas

(5) — Ler o artigo muito noticioso do Dr. César de Sousa Mendes, *A Finlândia e a sua Epopéia "Calevala"*, in *Revista de História*, vol. 13.^o, págs. 172-190, Lisboa, 1924. — Posteriormente saiu no Brasil um livrinho de divulgação, que também encerra muitas notícias úteis: J. Gualberto de Oliveira, *Panorama Literário e Artístico da Finlândia*, São Paulo, 1949, 205 págs. Ler as que tratam de Lönnrot e de *Calevala*: 129-143 e 155-195.

entre o público e o artista, para que se produza o êxito, isto é, aceitação imediata de qualquer obra d'arte. O artista não obedece somente a um imperativo de expressão, necessidade interior do seu espírito; nesse imperativo está implícito um objetivo de comunicação. O artista exuma dos espíritos não ativamente artísticos, ou não criadores, o que nêles está passivamente adormecido. E' essa a magia das suas intuições.

Mas hoje, a velha classificação e a hierarquia dos gêneros literários dissolveram-se; já não é a epopéia que expressa as inquietações coletivas dos povos. Por muito que a barbarização multitudinária haja empobrecido a mente dos povos, ainda se não regressou ao pecorismo dos velhos séculos. Os gêneros literários são determinados na sua estrutura pelas funções, a que se destinam, porque a arte visa à utilidade. E cada poeta e cada prosador tem de adaptar os seus meios de expressão aos fins que almeja, sem o menor acatamento das fronteiras dos gêneros literários, nem dos seus cânones internos. Apenas sobrevivem os tons gerais da expressão, épico, lírico e dramático, e subjetivo, expositivo e representativo, segundo a constituição do artista e o cunho dominante das emoções que suscita. O tom épico pode impregnar ou apenas laivar obras muito diversas do poema épico. Êsses tons gerais são como côres elementares, da nossa visão das coisas, são como canais imprescindíveis e invariáveis para a comunicação, representam o absoluto intransponível na expressão literária.

O que não se pode fazer hoje é inventariar os lais, canções, hinos, lendas, baladas, romances, narrativas e conceitos populares, que documentem integralmente a carreira dos temas elementares prèviamente elaborados que deram a sua contribuição para essa obra de recriação individual do coletivo, recapitulando com novo gênio o nascimento da *Iliada* e dos *Nibelungen*. Suponho mesmo que em nenhum caso isso seja possível. Jamais se analisa ou decompõe uma obra de arte, como um cozinhado, em todos os seus elementos e temperos.

Mas foi-nos possível rastrear a fraseologia oficial e não oficial, que veio expressando a cristalização lendária, depois a consciência histórica de escala heróica e logo a solicitação e expectativa do advento de um poeta épico. E quando o poeta chegou, sem Augustos

protetores, vimos essa matéria fundir-se tôda numa tese que êle demonstra à saciedade com suas evocações panegíricas e hiperbólicas, salientando valores heróicos em versos imortais que jamais se podem separar dêles. Assim o que, na frágua do seu gênio, o poeta épico funde é matéria lendária, deformações heróicas, não textos como um rapsodo musical que hàbilmente se dá ao trabalho de cerzir modinhas populares. O processo do ciclo mítico da Índia, circunscrito a uma aristocracia de personalidade e de pensamento, precipitou-se na sua marcha. Ousaria dizer que a fidelidade ao processo surpreende-se menos na repetição do que no paralelismo, a epopéia tipicamente popular, como os *Nibelungen* e *Calevala*, é uma coordenação do conteúdo das baladas, mas uma epopéia requintadamente erudita, como os *Lusíadas*, é uma coordenação de valores lendários que podem não ter ascendido desde o povo anônimo, nem ter brotado do seio dêle, mas que se geraram segundo os normais processos deformadores da criação coletiva, aos quais fiz detida alusão.

Se analisarmos o conteúdo temático do nosso romanceiro, encontraremos elaborações populares sôbre os seguintes motivos históricos nacionais, anteriores a Camões: lutas com os mouros na reconquista do território, a situação de cativo em Marrocos, Santa Isabel, morte de Inês de Castro, Condestável Nun'Álvares, a Batalha de Aljubarrota e todo um ciclo sôbre a partida das naus, a surpresa da chegada, os riscos das longas viagens, a saudade da longa separação e os seus perigos para a fidelidade conjugal. Êste último tema encontra-se já no teatro de Gil Vicente. Será pouco, mas não se deve dar por concluído o apuramento sem varejar o romanceiro castelhano, pai do português, e o acervo de lendas indianas, porque os temas emigraram ou os romances nasceram mais próximos do seu primitivo cenário (6). Em Espanha circularam romances sôbre Afonso Henriques, Egas Moniz, Santa Isabel, Inês de Castro, os Duques de Bragança, D. Fernando II e D. Jaime, e o rei D. Sebastião, sôbre as batalhas de Aljubarrota e de Toro e sôbre pleitos de fronteiras com Afonso X de Castela. Uns são populares, outros são popularizados dentre as obras de poetas conhecidos. Em Portugal o

(6) — V. Teófilo Braga, *Romanceiro Geral Português*, Lisboa, 1906-1909, 2.º vol., pág. 356, onde se reproduz um trecho dum romance luso-indiano sôbre a vitória de Salsete.

Cid e a batalha de Lepanto foram também memorados pelo povo. Da criação de romances orientais de matéria portugêsa algum indício há em Diogo do Couto, e da provável entrada de lendas indianas no caudal imaginesco dos portugêses, propôs o Prof. David Lopes uma plausível hipótese, a da Ilha das Donzelas, que se contém no *Livro da Pérola ou Histórias do Tempo*, obra de compilação escrita na segunda metade do século XV por Xatibi, autor árabe. Já veremos, todavia, que tal hipótese não é indispensável para explicar a presença do episódio da Ilha dos Amôres no poema (7).

Para quem veja no meu esboço de teoria apenas uma defesa nova da teoria romântica de coordenação de rapsódias, êstes dados serão insuficientes, mas êles completam-se ou ampliam-se por uma coisa vantajosamente equivalente a essa atomização: quando se apontem as fontes textuais dos *Lusíadas*, como fêz o eminente Prof. José Maria Rodrigues, devemos ver nessas coincidências formais menos sugestões estilísticas ou uma reconstituição beneditina da bagagem livresca de Camões do que os rastos do aproveitamento feito por êle de valores criados já e acatados pela imaginação coletiva, que falava pela linguagem pictórica e engrandecedora de João de Barros, Francisco de Moraes, Lopes de Castanheda, Falcão de Resende, Duarte Galvão — valores que também não eram criados por êstes autores. Ninguém poderá negar que os episódios dos Doze de Inglaterra e do Adamastor sejam uma condensação simbólica e megalósica de ciclos lendários bem conhecidos: o da Távola Redonda e o do Mar Tenebroso, ainda que se não possa apontar um conjunto de composições populares como diretos predecessores da matéria dêsses episódios. O mundo lendário, conjunto das deformações produzidas pela imaginação artística e pelo rudimentar sentido lógico e judiciário da mente coletiva, não cabe todo nos romances populares, nem reveste só a forma rítmica. E a imaginação do poeta colaborou ainda nessa deformação simbolósica, recebendo o influxo dinâmico dos próprios motivos, como nos episódios do sonho de D. Manuel I e do Velho do Restelo. Até neste caso o trabalho coletivo foi maior do que se suporá.

(7) — V. "*A Ilha dos Amôres*" num *Conto Árabe*, David Lopes, na revista *Portucale*, vol. III, n.º 14, Pôrto, 1930, págs. 65-83, e em separata de 23 págs.

Dêste esboço de teoria, fundada sôbre documentos, deduzem-se alguns corolários importantes para êste caso concreto do problema dos juízos estéticos. A saber:

1.º — *A reconstrução das fontes de uma epopéia não é o descobrimento do livros que o poeta leu e de que se rodeou ou lembrou no momento da redação da sua obra* — como se cerca de material bibliográfico um estudantino de literatura, ao principiar a sua dissertação.

A erudita monografia incompleta do Dr. José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusíadas*, é uma rebusca de coincidências formais entre o texto da epopéia e variados textos quinhentistas portugueses e não portugueses. A mesma concepção está implícita no aditamento que fêz Narciso de Azevedo à obra de José Maria Rodrigues: *Influência de Apolônio de Rodes nos Lusíadas* (V. *A Arte Literária na Idade Média*, Pôrto, 1947, págs. 183-213). Isso pode ser um ponto de partida e não um ponto de chegada. Mas também é necessário distinguir entre fontes da matéria épica nacional ou de criação coletiva, palpitante de vida, e fontes de matéria puramente literária ou livre ficção de origem forasteira, elemento construtivo de um grande todo. Exemplificando: Leite de Vasconcelos recordou um possível antecedente de realidade, extraído da *Ásia* de João de Barros, um informe de reportagem, como hoje se diria, como fonte do episódio do Velho do Restelo. E conclui: “Camões passou tudo isto para as vozes do Velho”. (V. *O Plano dos “Lusíadas”*, na edição escolar do poema do Pe. Antunes Vieira). Êste conceito da crítica de fontes é errado por limitado e apoucador da gênese e da função da poesia épica, visto se tratar aqui de lídima matéria nacional, de uma face inseparável dela, como contraste que mais exalta ou realça o aspecto heróico, matéria de colaboração coletiva, como noutro capítulo salientei.

O Velho do Restelo é de origem rigorosamente portuguesa e histórica, expressa o descontentamento anti-heróico. Mas o recheio retórico e filosófico do discurso do Velho tem origens literárias clássicas. Razão tem, pois, o Prof. Rebêlo Gonçalves em rastrear tais fontes na antiga literatura, como se rastreia a vetustez literária das idéias dos solilóquios do Príncipe Sigismundo em *La Vida es Sueño*,

sem quebra da originalidade de Calderón de la Barca. E' que existe uma continuidade literária subterrânea, uma infra-história, que é seqüência e transmissão de motivos, de pequeninas invenções de expedientes expressivos e de conceitos de valor, que são como o concreto único das grandes massas arquitetônicas, em que só as linhas dominantes têm autoria individual. A Profa. Maria Rosa Lida iniciou a pesquisa dêsses preciosos nada e sua carreira histórica (V. *Transmisión y Recreación de Temas Greco-Latinos en la Poesía Lírica Española e El Amanecer Mitológico en la Poesía...*, in *Rev. de Fil. Hisp.*, Buenos Aires, 1939 e 1946). Esta distinção poderá parecer um pouco sutil, mas é rigorosamente verdadeira.

David Lopes, propondo uma nova hipótese para a origem primitiva do episódio da Ilha dos Amôres, lembra com segura erudição dos fatos, a permuta espiritual dos povos cristãos e muçulmanos, na Europa e na Ásia, com a natural entrada de muitas lendas indianas no caudal imaginesco dos portugueses. A própria *Commedia* de Dante está inçada de influências orientais, com todo o cristianismo dela, mostrou-o o Pe. Miguel Asín. Então, David Lopes, lembrando casos vários de lendas orientais com episódios de ilhas de mulheres e de inesperados desembarques de marujas cansadas em suas praias, as quais são logo assaltadas pelo furor erótico das habitadoras de tais ilhas, então David Lopes pôde muito bem escrever esta frase, que seria inaplicável ao anterior aspecto da crítica de fontes: "Não sei aonde Camões foi buscar o episódio da Ilha dos Amôres, se não é da sua invenção" (V. *A "Ilha dos Amôres" num Conto Oriental Árabe*, Pôrto, 1930, separata de *Portucale*, 3.º vol.). Aqui êste res-tritíssimo conceito da crítica de fontes é aceitável, porque se trata de um artifício de composição da grande arquitetura do poema. Já vimos que todo o canto décimo é também de origem forasteira.

A surprêsa, que fazia alterar o rumo dos sucessos, era um grato expediente da técnica da composição da novelística e da poesia épica. Nas novelas a surprêsa consistia principalmente no achado de um palácio encantado, oculto nalguma floresta densa, por onde o cavaleiro se aventurava. Êste expediente chegou ao *Quijote*.

Nos poemas épicos a surprêsa consistia no achado de uma ilha encantada, lugar de encontro com os deuses. A epopéia mãe de toda a história do gênero era, outra vez o recordo, um conglomerado

de heroísmo, mar e céu, e nascera no Levante mediterrâneo, um mar polvilhado de ilhas, qual delas mais amena de clima e mais sorridente cenário de lendas e mitos. Nos poemas astrológicos, em que se devassa o mar e o céu, não faltam ilhas de surpresa. Basini, em seu poema *Esperide*, apresenta-nos uma “Isola Fortunata”, onde Sigmundo, o príncipe protagonista, já triunfante, ouve da ninfa Psique, filha de Zéfiro profecias e conselhos, e recebe prêmios de amor.

Mas Camões nacionalizou de certo modo o artifício expressivo do episódio: retira à surpresa da ilha o exotismo, povoa-a de familiar flora portuguesa e articula-a ao eixo do poema, que é a viagem da Índia. Sem dúvida haverá na sua descrição topográfica e panorâmica vestígios pictóricos das suas experiências e viagens, em que muitas ilhas viu, mas quem poderia reconstituir essas fontes emotivas pessoais, sem a confissão do poeta? Tôda a investigação, que tenha por fim identificar o conteúdo pictórico da Ilha com essas experiências pessoais e localizá-la geograficamente, é conjectura imaginosa, que pode parecer verossímel, mas não se poderá provar. A hipótese recente do Prof. Luís da Cunha Gonçalves (*Estudos Canonianos*, Pôrto, 1947, págs. 13-48), que a identifica à ilha de Bombaim, é também engenhosamente conjectural. Mas não está o problema das fontes perfeitamente esclarecido com a presença de uma ilha encantada nos velhos poemas mediterrâneos, a dar boas surpresas, e a proporcionar profecias e consoladores prêmios? Haverá necessidade de reduzir êsse problema de fontes a pequenino e impossível problema psicológico íntimo de uma vida extinta e irreconstituível nas suas experiências singulares?

Ainda um terceiro exemplo. Em 1934 o Dr. Joaquim Costa, do Pôrto, revelava numa série de artigos, no *Primeiro de Janeiro*, a existência de um manuscrito quinhentista intitulado *Relação ou Crônica Breve das Cavalarias dos Dozes de Inglaterra*, incorporado no códice 87 da Biblioteca Pública Municipal do Pôrto, que superiormente dirige. Notando o rigoroso paralelismo episódico entre a narrativa do anônimo prosador quinhentista e as estâncias de Camões, alvitrou que fôsse êste manuscrito a fonte delas. No ano seguinte, refundiu êsse estudo e juntou-lhe dados novos de erudição, e com o Dr. Artur Magalhães Basto associou-se na publicação do precioso

manuscrito num volume de grande interêsse (8). Depois de reproduzir o manuscrito em escrita paleográfica e em leitura moderna, de o estudar intrínseca e extrínsecamente de o cotejar com as estâncias respectivas de Camões e de seguir a vária fortuna do tema, sem deixar de evocar a historicidade de parte do fundo do romanesco episódio, tudo com insuperável erudição, Magalhães Basto conclui: “Nestes assuntos não pode haver certezas matemáticas, absolutas.

No entanto, dadas as circunstâncias que deixamos indicadas, e visto que nenhum outro texto manuscrito ou impresso se conhece que pela sua data possa haver sido utilizado por Camões, *parece-me*, até prova em contrário, que o Épico teve como fonte, para a elaboração das estrofes 43 a 69 do Canto VI do seu Poema, a *Crônica Breve das Cavalarias dos Dozes de Inglaterra*, duma de cujas cópias ou versões a Biblioteca Municipal do Pôrto se honra em dar integralmente, pela primeira vez segundo cremos, uma edição impressa”. (Pág. 79).

Entre a curta menção, que Jorge Ferreira de Vasconcelos faz da excursão cavalheiresca do Magriço e seus companheiros a Inglaterra no *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, e a minuciosa história e descrição do manuscrito publicado pelos investigadores portuenses há uma grande distância — a distância da elaboração plena de um tema historial, como no caso do Velho de Restelo.

Esta publicação proporciona um importante elemento novo à tese, que defendo: antes de Camões, já a história dos Doze de Inglaterra estava esteticamente elaborada e circulava com tanta destreza e clareza de pormenores que a fixação em prosa de autor anônimo e a recriação poética de Camões quase coincidem, como coincidem todos os contos orais do acervo novelístico dos povos, à parte pequenas variantes, que mais documentam ainda a colaboração ou o caráter coletivo de tal acervo. Camões não *utilizou* nenhum manuscrito, *recolheu* um conto heróico do seu povo e recriou-o, com os direitos de quem era também dêsse povo e genialmente com êle

(8) — Em edições anteriores dêste escrito meu, só havia apressada referência à monografia de Joaquim Costa e Magalhães Basto e o nome do primeiro dos coautores foi omitido, lapso de que apresento ao Dr. Joaquim Costa as minhas rendidas desculpas, reiterando-lhe o meu aprêço pela sua obra literária e pela sua administração bibliotecária.

se identificava. Da preciosa monografia de Joaquim Costa-Magalhães Basto devemos recolher tudo, menos êsse antiquado conceito de fontes literárias da epopéia, que faz desta uma cerzidura habilidosa de textos alheios e anteriores, em vez de uma recriação condensadora de valores heróicos e lendários coletivos. Para mim o problema das fontes de uma verdadeira epopéia, isto é, impregnada de emoção cívica e destinada à unificação moral de um povo, é um problema psicológico, é o estudo da psicose coletiva ou do morbo heróico engendrador de mitos; para Joaquim Costa e ainda mais para Magalhães Basto êsse problema é limitadamente histórico, coisa que se reduz à filiação de uns textos noutros; bastam as coincidências e a anterioridade cronológica. Nisso radicalmente nos apartamos. E a demonstrar o aspecto de psicologia coletiva da criação da epopéia se destina todo êste arrazoado.

Outro exemplo, êste completamente equivocado no conceito de fontes e no valor dos dados que oferece, seria o caso das origens do episódio do gigante Adamastor — a página maior e a página mais misteriosa quanto às origens, em tôda a epopéia. Versou-o Baltasar Osório, zoólogo que não desestimava fazer excursões pelos reinos da literatura. E foi justamente uma sugestão do mundo zoológico o seu ponto de partida. Nas *Côrtes de Júpiter*, Gil Vicente fala de homens marinhos, como falava Plínio na sua muito lida *História Natural*; a êles aludiu ainda Amador Arrais nos seus *Diálogos*, já muito posteriores aos *Lusíadas*, e Damião de Góis na sua *Olisiponis Descriptio* (modernamente traduzida pelo professor Raul Machado) conta da aparição de um monstro marinho. Da transformação dos brandos membros em pedra dura, há um antecedente formal numa égloga de Garcilaso de la Vega. E, com difusas considerações, Baltasar Osório conclui também difusamente, o que de certo modo atenua o seu equívoco: “O meu fim atingi-o. As obras literárias como as descobertas científicas não se devem atribuir, algumas vêzes pelo menos, apenas a quem as assina; julgo ter demonstrado, sem que todavia julgue diminuir o valor da intervenção do talento, ou do gênio, na síntese deslumbrante, na criação surpreendente, que ela é muitas vêzes preparada por uma lenta elaboração e por uma colaboração que em geral se desconhece.

Verifica-se a afirmativa de Laplace que diz que — “Les découvertes consistent en des rapprochements d’idées susceptibles de se joindre et qui étaient isolées jusqu’alors”. (*As Origens do Episódio dos “Lusíadas”, o Gigante Adamastor*, publ. no *Boletim da Segunda Classe*, Academia das Ciências, Lisboa, 1911, vol. 4.º, págs. 521-546). O pitoresco dêste estudo é chegar a um resultado de idéias certas por caminhos errados de reminiscências literárias e simples presunções. Dêle só se aproveita o que diz do nome do gigante: Adamastor teria origem homérica, por fusão dos nomes Adamas e Damastor. Aproveita-se como sugestão não muito necessária, como já se verá. Quem conhecer um pouco o ambiente épico dos antigos e a restauração erudita dêle na Renascença já não achará tão misterioso êste genial episódio de Adamastor.

A palavra que o designa, ou o seu nome, estava criada de longa data; aparece em Sidônio Apolinário, assim mesmo “Adamastor”, mil anos antes de Camões. Não há necessidade de combinar nomes de guerreiros homéricos, de sentidos contrários, como propõe Baltasar Osório. A mitologia antiga, a grega sobretudo, povoava o mundo da fábula não sòmente de deuses e semideuses ou heróis, mas também de monstros de várias categorias, todos filhos da Terra. Havia os Gigantes, de forma humana em proporções enormes, os que se revoltaram contra os deuses e foram vencidos e sotopostos a ilhas e montes, alguns dos quais são nomeados por Camões, como Encelado e Egeu. Havia depois os Gigantes, ainda de forma humana extraordinária, porém com falta ou excesso de alguns membros ou órgãos, como Centimano, o das Cem Mãos, também nomeado por Camões, os Ciclopes, Medusa, Argus, etc. Havia ainda os que reuniam formas humanas e formas de outros animais, como Cécrope, Tifeu, Cila, Echidna, a Esfinge, etc. E havia por fim os que reuniam formas, órgãos e fôrças de dois ou mais animais, como os dragões, os grifos, os hipocampos, etc.

Na Renascença, coincidiram a restauração dos valores estéticos da imaginação plástica dos antigos, compreendidos nela os monstros de várias categorias, e a do gôsto do exotismo zoológico. À consagração da velha poesia, muito povoada de gigantes e monstros, aliava-se agora a consagração da nova pintura. Raffaello Sanzio e Albrecht Dürer pintaram ou desenharam os animais exóticos que

D. Manuel I exhibia à curiosidade européia. Dürer também nos pintou um monstro marinho antropomorfizado e em flagrante delito de amôres, a raptar uma beldade.

O gênio criador de Camões consistiu em simbolizar no destêrro inacessível e eterno de um dêsses monstros o maior obstáculo que se opunha à entrada dos portugueses no mar oriental. E tomou um monstro da primeira categoria, sòmente um homem imenso, há milênios a expiar o seu delito de rebeldia contra os deuses e a penar de amôres, como deus e como homem.

E' o maior símbolo da poesia épica moderna. Entronca a vitória dos portugueses sôbre o mar numa história milenária da origem dos mundos, da revolta dos filhos primeiros da Terra, e humaniza tudo isso numa dolorosa história de amor desdenhado.

Não vejo aqui nenhum grande problema de fontes, só vejo uma convergência de materiais para um efeito de sublimidade estética. O símbolo é de Camões, mas os materiais que nêle se fundem, são da mitologia antiga, quando respeitam à biografia do gigante e são da história portuguesa, quando respeitam às profecias de desaventuras. E' sempre assim, nas grandes obras de arte: o criador elabora materiais pré-existentes. Êste fato é que dá o fundamento filossófico à caducidade jurídica da propriedade literária e artística: a criação tem de voltar à coletividade que lhe proporcionou os materiais.

Poderíamos assentar um critério de fontes camonianas, muito aproximado da verdade:

- a) coincidências estilísticas entre o poeta e pretéritos autores nacionais, como as apontadas pelo Dr. José Maria Rodrigues, documentariam momentos do processo de cristalização lendária e tradicional;
- b) coincidências estilísticas entre o poeta e os mestres da Antigüidade e da Renascença italiana, como as apontadas por José Agostinho de Macedo como má fé e por Ramos Coelho e Rebelo Gonçalves com reta consciência, significariam recursos ao patrimônio da arte literária, parentesco espiritual e continuidade temática e expressiva. Já foi um bom passo a conclusão de Ramos Coelho: "imitar assim é criar". (Pág. 100 de *Camões e Macedo*, Lisboa, 1911). Precisamos de avançar outro pas-

so: suprimir nestes estudos, na sua alta zona, a palavra “imitação”.

2.º) — *Uma compreensão melhor da carência de epopéia nacional das navegações na literatura espanhola, apesar da principal significação da conquista e colonização da América na história de Espanha.*

Não faltam na literatura de língua castelhana os poemas heróicos de tipo clássico ou renascentista, como demonstra o quadro seguinte para o primeiro século clássico:

1516 — *Historia Parthenopea*, Alonso Hernández;

1556 — *Carlos Famoso*, Luís Zapata;

1569 — *La Araucana*, Alonso de Ercilla (9);

1570 — *Elegias de Varones Ilustres de Indias*, Juan de Castellanos;

1584 — *Austriada*, Juan Rufo;

1586 — *Las Lágrimas de Angélica*, Luís Barahona de Soto;

1588 — *El Monserrate*, Cristobal de Virués;

1596 — *El Arauco domado*, Pedro de Oña;

1597 — *La Araucana*, continuação do poema homônimo de Ercilla, Diego Santiesteban Osorio;

1603 — *Conquista de la Bética*, Juan de la Cueva.

Mas todos êstes poemas, hoje pouco lembrados, pertencem ao gênero secundário da poesia narrativa ou crônica rimada; o de Juan de Castellanos estêve em boa prosa até ao momento em que o autor se decidiu a aceitar a indicação de alguns amigos e maus conselheiros para metrificar a sua narrativa. Nenhum dêstes poemas repetiu o processo genético dos *Lusíadas*, ainda que lograssem alguns grande estima em seu tempo; os de Ercilla, Rufo, Barahona de Soto e Virués mereceram ser poupados ao auto-de-fé que o barbeiro e o cura fazem da livraria de D. Quixote (pág. 231 da ed. Rodríguez Marín de 1927-1928).

A miragem do Oriente comunicou-se a Castela, mas à última hora, por sugestão de um aventureiro de gênio sôbre o ânimo clari-

(9) — Da *Araucana* as 1.a e 2.a. partes imprimiram-se em Lisboa, 1582, em casa de Antônio Ribeiro. Seria causa da não impressão da 3.a. parte a alegação, que nela intempestivamente faz Ercilla, dos direitos de Filipe II à coroa de Portugal?

vidente de Isabel, a Católica, dêsse Colombo que foi na história como um pássaro portador de pólenes fecundos de uma árvore a outra. Recorde-se aquêlo passo de Angel Ganivet: “Nosotros descubrimos y conquistamos por casualidad, con carabelas inventadas por los portugueses, llevando por hélice la fé y por caldera de vapor el viento que soplabá”. (V. *Hombres de Norte y El Porvenir de España*, pág. 108 da ed. de 1926). O descobrimento de Colombo foi uma aventura maravilhosa, não foi a coroação dum longo e doloroso esfôrço coletivo, não suscitou imediatos entusiasmos, não determinou a atmosfera criadora dum mito nacional. Esta é a razão por que a Espanha não teve uma epopéia dos descobrimentos, apesar da sua abundância de poemas heróicos: nunca os descobrimentos geográficos e em especial o achado da Índia por mar foram na imaginação dos castelhanos, na sua economia e na sua política, o que foram por longo tempo para os portuguezes. Quando os críticos espanhóis e hispano-americanos propõem a *Araucana*, de Ercilla, como o paralelo, espanhol e para o mundo ocidental, dos *Lusíadas*, incorrem num equívoco de visão, porque o mérito e a causa da estima da *Araucana* residem no seu americanismo ou indianismo, isto é, em ter chamado, em pleno século XVI clássico, ao quadro dos temas da arte literária a paisagem americana e a vida índia — o que, na literatura de língua portugüesa, Antônio Dinis, Santa Rita Durão e José Basílio da Gama só fariam na segunda metade do século XVIII com as suas *Metamorfoses*, o seu *Caramuru* e o seu *Uruguai*. Em Espanha o ambiente favônio para a criação dum mito heróico de significação nacional é anterior à Renascença e estranho às emprêsas geográficas, é da época da Reconquista e só saiu da fase da atomização anônima, romances, baladas, lendas, canções de gesta em torno do Cid, com o *Cantar de Mio Cid*, do século XII. Deixemos, por agora, o problema da anterioridade ou posterioridade dêsse ciclo cídiano em relação ao poema. A tese de Menéndez Pidal, que faz derivar os romances da dissolução da épica, não contraria a doutrina de que a epopéia celebra literariamente o que já antes a imaginação coletiva celebrara e consagrara. O trabalho de mitização da aventura colombina tem sido posterior, deriva da importância econômica

e política alcançada pela América no mundo, dura ainda e tem dado tema a muitas glosas literárias de vários gêneros, em tempos em que passou já a pública receptividade para a epopéia clássica, de tipo homérico e vergiliano.

3.º) — *Apesar da sua abundância bibliográfica, a poesia épica portuguesa de caráter nacional não é um ciclo, reduz-se ao poema “Os Lusíadas”.*

Só com o poema de Camões se verificou o processo de gênese das epopéias; todos os outros poemas portugueses de intenção heróica, do fim do século XVI ao meado do século XIX, são crônicas ver-sejadas, poemas narrativos, panegíricos biográficos em metro — porque o poeta, com ou sem gênio, não cria a matéria épica, a qual, recordadei, é obra coletiva e anterior à sua individual coordenação ou cristalização artística. Frequentemente, o poeta, obedecendo só à sua preferência pessoal, chega a contrariar a própria índole da epopéia, tomando temas anti-épicos. Tal foi o engano de Luís Pereira Brandão ao elaborar a sua *Elegíada* sobre a perda de D. Sebastião em Marrocos, e de Jerônimo Côrte Real, ao tomar o naufrágio de Sepúlveda; a epopéia é, fundamentalmente, a apologia da vitória, porque nasce do orgulho do vencedor e da super-excitação cruel do heroísmo coletivo. Foram os gregos que criaram a matéria épica da *Iliada*, não os troianos vencidos; foram os castelhanos que endeusaram o Cid e criaram o romanceiro, não os aragoneses, nem os mouros. Mais se aproximavam, pela afirmação voluntariosa de individualidade e pelo triunfo, Viriato e Nun'Álvares do mundo lendário; e o segundo alguns passos deu através da imaginação popular, no romanceiro português, até chegar à beatificação, que é uma equivalência cristã da mitização. Mas, literariamente, Viriato e Nun'Álvares ficaram no caminho; não chegaram a cristalizar na linguagem comum e desfiguradora dos mitos e símbolos, e não tiveram seus Homeros ou Camões. Rodrigues Lobo, no *Condestabre*, carece de espírito heróico; e Brás Garcia glosando um tema esquecido no seu *Viriato Trágico*, que não falava à emoção popular, deveu só à matéria contemporânea e pessoal, à paisagem beiroa e ao realismo de direta observação o interesse que nalgumas estâncias e nalguns episódios encontram os leitores modernos.

4.º) — *A verdadeira epopéia da Renascença, pela fidelidade ao seu espírito e pelo relêvo genial com que o expressa, é o poema de Camões.*

Não faltaram no século do Renascimento sucessos extraordinários, que deslumbraram as atenções públicas e, por isso, vieram a constituir motivos de temas heróicos e matéria de ambiciosos monumentos historiográficos: a viagem de Bartolomeu Dias, que achou o limite meridional do continente negro e abriu o caminho marítimo da Índia; a viagem de Colombo, que achou terras ao ocidente; a viagem de Vasco da Gama, que fez o descobrimento da rota marítima da Índia; a viagem de circunavegação de Fernão de Magalhães, concluída por El Cano, que entregou ao homem a posse total da sua casa eterna; a conquista do México e do Peru pelos espanhóis; a cruzada antiprotestante de Carlos V e Filipe II que para sempre dividiu a Europa; a vitória de D. João de Áustria em Lepanto, que abateu o poderio mediterrâneo dos turcos; a batalha de Calais, que destruiu a “armada invencível” de Filipe II e suas veleidades sobre a Grã-Bretanha — tudo com longo cortejo de conseqüências políticas, econômicas e espirituais. Sobre tudo isso, porém, culmina o conjunto das emprêsas marítimas ou geográficas ou de reconhecimento da Terra. Nelas colaboraram vários povos, mas o berço dessa iniciativa foi Portugal e o eixo e a representação simbólica desse conjunto glorioso foi a viagem de Vasco da Gama, segundo a valorização da época, dominada pela miragem do Oriente e não podendo prever o que seria a América na história futura.

Sobre a batalha de Lepanto desenvolveu-se na Itália um abundante ciclo poemático, desde Bolognetti, no próprio ano da batalha ou 1571, a Benamati, já em meio do século imediato. E sobre o descobrimento da América outro ciclo se formou, que teve por germen inicial uma profecia da Fortuna na *Jerusalém Libertada* e é constituído por obras numerosas, entre elas as de Giorgini, Gamba-
ra e Stigliani, Strozzi e Bartolomei, já no século XVII. Começa no seio desses poemas italianos a luta de primazias históricas entre Colombo, Álvares Cabral e Vespúcio (V. Belloni, *Il Poema Epico e Mitologico*, págs. 278-9 e 290, e V. C. Steiner, *Cristoforo Colombo nella Poesia Epica Italiana*, Voghera, 1891).

Essa tradição épica americanista de língua italiana estende-se ao século XIX, já por influência da valorização retrospectiva do descobrimento do continente, que veio a tornar-se sólio de vinte e duas pátrias novas e cenário de grandes interesse econômico e políticos. Enquanto a Índia se converteu num sonolento museu histórico e a rota de Vasco da Gama foi relegada pela de Suez, a América voltou-se em campo de ressonância e extensão amplificadora das últimas consequências da civilização européia, nos seus dominantes caracteres de liberalismo econômico e mecanicismo técnico. A juventude da terra pareceu rejuvenescer ali também a civilização européia, quando se não sabia ainda que o exagêro capitalista é velhice e declínio.

Com toda essa abundância de monumentos poéticos, a América não teve epopéia. Certeiramente afirma Alberto Palcos: “La hazaña del descubrimiento, como la de la conquista y colonización del nuevo continente, aún hoy reclama el Homero digno de la empresa”. (V. *Unión Cultural Americana*, Buenos Aires, 1940, Ano I, n.º 2). Também os outros grandes sucessos da Renascença, acima lembrados, a não tiveram. E por que?

Porque, no século XVI, só os empreendimentos marítimos e a sua consequência da chegada dos europeus à Índia Oriental, à China, ao Japão e à Oceania tiveram um alcance universal ou amplamente europeu; acima de divergências políticas, religiosas e econômicas. Nos primeiros decênios do século, os descobrimentos apareciam aos olhos de todos como heroísmos puros de aderências fanáticas e nacionalistas. Os homens do leme das caravelas portuguesas e logo das espanholas e os que na sua esteira seguiram, aumentaram a Terra e elevaram a vida humana em todas as direções.

Sendo assim, só uma epopéia que cristalizasse os valores heróicos e já prestigiosamente lendários dessa tarefa de significação humana, unânimemente humana, poderia ser fiel ao puro espírito renascentista, no momento das suas vibrações de raio e simpatia universais, quando o homem se sentia crescer no tempo pela restauração da Antigüidade e crescer no espaço pelo domínio da Terra e pela situação dela, bem no centro da máquina do mundo, com a delinear Ptolomeu.

Numa obra muito difundida nos meios docentes de língua inglesa, o *Dictionary of World Literature*, coordenado por Joseph T. Shipley, são muitas as omissões de matéria do mundo literário de língua portuguesa, mas de certo modo se resgatam pelos seus juízos certos a respeito dos *Lusíadas*. Ao caracterizar literariamente a Renascença, o Prof. Robert A. Hall Junior, de Brown University, escreve: “A península ibérica produziu a única epopéia clássica “viva” deste período, os *Lusíadas* de Camões” (V. ob. cit., pág. 474).

Devemos, pois, abandonar a tradicional crítica de fontes, que procura as reminiscências de leituras, as prováveis e as conjetais, e a tradicional apreciação patriótica e estreitamente local, para enraizar o poema de Camões nas fontes puras e luminosas do espírito da Renascença, na sua zona mais elevada, aquela onde êle se encontra com a serena consciência estética dos humanistas e dos poetas do céu e do mar. Êle é um dos vínculos que prendem a mente portuguesa a uma idade de ouro da inteligência e da sensibilidade humana que transformou o patriotismo local em espírito universal de solidariedade humana e de síntese geográfica e astronômica, e que sobrepôs aos ódios e vinganças cruéis da velha poesia épica o amor, o heroísmo e a glória em escala até então só concebida como atributo dos deuses.

A crítica literária ou a ciência da literatura precisa, entre nós, de acompanhar o movimento que a separa do historicismo erudito para a conduzir a preocupações filosóficas de valor permanente, orientação nova fundada na leitura e meditação das grandes obras, para lhes extrair todo o seu conteúdo riquíssimo, mas sempre suscetível de aumentos com a experiência emocional dos leitores. O caminho das grandes obras através das gerações não é aberto só pela erudição, que nelas parasita; de certa altura em diante a sua marcha é guiada pela contemplação. E' como na grande música: Bach e Beethoven só se entendem e só se descobrem ou se desdobram dentro de nós, pela audição contínua, porfiada, ansiosamente buscando identidades, cooperando no seu esforço de expressão. Eles nos deram o sinal da partida e sob o signo mágico devemos continuar o caminho que êles jamais puderam perfazer...

Menéndez Pidal, empapado de medievalismo e hispanismo, vindo na carreira da epopéia ibérica uma constância de correntes rivais,

a fantástica ou “verosimilista” e a histórica ou “verista”, põe a par os *Lusiadas* e a *Araucana*, como representantes da segunda corrente — o que se me afigura grave quebra da hierarquia dos valores estéticos (V. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 1949, n.º 2). Este exemplo nos mostrará o grande caminho que teremos de percorrer ainda, para filiar ou rearticular o poema à alta e clara zona de emoção e pensamento, de que êle procede e que nêle se perpetuou — como em nenhum outro do grande século.

[E P, págs. 347-368]

A DIVISÃO HISTÓRICA
E SUA
NOMENCLATURA

Mas ao construir os quadros cronológicos o crítico — ou o bibliógrafo — precisa de ter muito claros os limites das épocas. Levanta-se portanto o problema da divisão histórica. Como é lógico, para fixar êsses limites, far-se-á a comparação das obras das várias épocas, buscando o que é comum e o que é diferente, escolhendo a generalidade das semelhanças para marcar a duração duma época, a generalidade das suas diferenças para marcar os seus limites e para opor, uma às outras, as diferentes épocas.

E' o processo sempre seguido por quem tem de classificar (1). O sr. Renard redu-lo aos seguintes têrmos: "Il faut recourir aux procédés des classifications naturelles: rapprocher, comparer les oeuvres littéraires nées à différents moments; constater les caractères principaux qu'elles présentent; noter à quelle date apparaissent ceux-ci et disparaissent ceux-là. Nous avons le droit de dire: l'existence de tels caractères marque la fin de cette époque et le commencement d'une autre. On découvre à première vue qu'il y a des caractères d'une persistance inégale. Il en est qui se retrouvent en tout temps, d'autres qui durent plusieurs siècles; d'autres qui s'effacent au bout de trente ou quarente ans; qui périssent en une quinzaine d'années ou même au bout de deux ou trois ans" (2). E' êste evidentemente o único processo verdadeiro, qualquer que seja o sistema crítico professado. O sr. Lacombe expôs também a mesma idéia, mas com um fim diferente, qual era o de procurar distinguir o que na história literária há de permanente e variável, ou seja o que há de suscetível de estudo científico, e de incoercível pela análise científica, como no respectivo capítulo fizemos ver (3).

Exemplifiquemos. Perante a bibliografia do nosso Romantismo, distribuída metódicamente, notaríamos logo uma maior liberdade de inspiração, comparando-a com a literatura do século XVIII e

(1) — V. Spencer, *Classification des Sciences*, trad. fr.

(2) — V. *La Méthode Scientifique de l'Histoire Littéraire*, Paris, 1900.

(3) — E' o capítulo V — *O Método do Sr. Lacombe* — de C L C, págs. 33-38. (NO).

uma menor reflexão crítica comparando-a com a literatura do século XIX; veríamos na poesia uma transformação nos metros, reabilitação de alguns e esquecimento dos outros; veríamos na prosa os autores libertarem-se dos moldes fixos das estilísticas clássicas, nascendo o interesse pelo falar popular. Uma curiosidade grande pela história nacional, da medieva em especial, surgiria pouco a pouco; uma maior verdade na pintura do amor, tema principal, o drama, o romance histórico, o gosto da descrição pinturesca, a indiferença pelas lucubrações filosóficas, a mudança dos processos críticos e outros novos caracteres serviriam para unir essa bibliografia e separá-la da que a antecede e lhe sucede. E como em 1825 é que aparece a primeira obra com alguns desses principais traços, e em 1865 é que se levanta o grito de protesto contra eles e começa a produção de uma bibliografia antagônica, tudo nos leva a fixar nessas duas datas os limites nos quais se contém o Romantismo (4).

Temos já assente o critério praticável na divisão histórica. Façamos da nomenclatura que se deva aplicar a essa divisão.

Nem sempre as épocas literárias são unas; raramente mesmo o são. O que é frequente é que o lapso de tempo, que medeia entre dois acidentes de máxima importância, por exemplo os três séculos do Classicismo, se subdivida noutros que decorrem entre variantes menores, e assim sucessivamente. Dentro duma mesma escola literária, dum mesmo gosto, há interpretações diferentes, que terão de ser consideradas na divisão cronológica. Exemplificando: eram clássicos os nossos quinhentistas, e eram-no também os seiscentistas e os arcades, mas por formas diferentes. E dentro destas grandes divisões, ainda há subdivisões: sendo todos gongoristas, os escritos do gongorismo podem distinguir-se ainda pela preferência de certos modelos. E ainda as revoadas do gosto, as modas, podem determinar divisões menores na história das literaturas.

(4) — No tomo IV da *Biblioteca* preferimos para limite final a data de 1871, das conferências críticas do *Cassino Lisbonense*, porque essa data se harmonizava mais com o plano, menos severo, do livro, mas criticamente o limite verdadeiro é 1865. (5).

(5) — O tomo IV constitui a *História da Literatura Romântica Portuguesa* e a *Biblioteca* é a Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais onde o A. publicou *O Espírito Histórico* (tomo I), *História da Crítica Literária em Portugal* (tomo II), *A Crítica Literária como Ciência* (tomo III), *História da Literatura Realista* (tomo V), *História da Literatura Clássica* (1.º vol., tomo VI; 2.º vol., tomo VII; 3.º vol., tomo VIII). (NO).

Quase todos os críticos reconhecem, como não podiam deixar de fazer, tôdas estas divisões, mas designam-nas por uma maneira muito confusa, épocas ou períodos, ciclos ainda, tudo indistintamente, sem usarem daquela precisão de terminologia, que é para desejar no trabalho científico. Mas pior ainda é não reconhecerem essa variedade de divisões cronológicas e apenas estabelecerem as grandes épocas e dentro delas estudarem os gêneros. Assim procede o sr. René Pichon com a literatura latina (6). Dividiu a história da literatura latina da forma sumária seguinte: época republicana, época clássica, época imperial e época cristã. Igualmente procedeu o sr. Croiset para a literatura grega, que dividiu somente em três épocas: a das origens, a época ática e a do helenismo (7). Depois, dentro de cada época, estudaram os gêneros de harmonia com a classificação clássica.

Entre muitos outros, esta prática tem o inconveniente de abstractir da real complexidade dos fenômenos, fixando-lhes apenas os grosseiros aspectos mais superficiais, e de considerar os gêneros como seres que evoluíssem. Em história literária sucedem-se as gerações, formam-se grupos inovadores, os cenáculos, conflituam-se gerações, há muita variedade episódica, que a história, como reprodução da vida, ainda mesmo a literária, tem de reconstituir e considerar. A história do sr. René Pichon nem nos dá, dentro de cada época, a noção de desenvolvimento, fundamental numa ciência cujo objeto decorre no tempo.

E', pois, necessário dividir e subdividir. Essas diferentes divisões e subdivisões serão marcadas pelas variações do gosto no autor e no público, expressando-se nas obras. Essas divisões têm naturalmente sua hierarquia, visto que se parte da grande divisão para a subdivisão menor; necessário se torna que se adotem designações, que a traduzam. Propomos as seguintes:

Era: grande lapso de tempo, dum mesmo ideal literário, compreendido entre variações máximas. Exemplos: a era pré-helênica na literatura latina e a era helênica separadas pela entrada do helenismo em Roma; a idade-média, a renascença e o romantismo nas literaturas neolatinas; a era ante-européia e a

(6) — V. *Histoire de la Littérature Latine*, Paris, 1908.

(7) — V. *Histoire de la Littérature Grecque*, Paris, 1898.

era da influência européia na literatura russa; a era da influência européia, que começa na literatura japonesa. Por estes exemplos se vê que o que caracteriza cada era é a franca e completa oposição com a antecedente e a subsequente.

Época: espaço entre variantes secundárias, dentro da mesma era. Exemplos: o classicismo de Ronsard e da Pléiade do século XVI, o classicismo de Boileau do século XVII e o classicismo de Voltaire no século XVIII, para a literatura francesa; o classicismo de Sá de Miranda e seus sequazes, o seiscentismo e o arcadismo na era clássica portuguesa.

Período: gradação dentro da época. Exemplos: o classicismo camoniano e pós-camoniano, em que a separação é apenas uma diferença de modelo.

Ciclo: variante menor em que há repetição de temas preferidos. Só é aplicável em monografias minuciosas, que registem até os caprichos da moda. Exemplo: a breve recorrência do gosto para o romance histórico, que se deu há poucos anos em Portugal.

Portanto, segundo a nossa nomenclatura, a história literária dividir-se-á em *eras*, estas em *épocas*, as *épocas* em *períodos* e estes algumas vezes em *ciclos*.

Aplicando as idéias expostas sobre divisão cronológica e sua nomenclatura à história da literatura portuguesa, obteremos o seguinte esquema:

I — ERA MEDIEVAL (1189-1502): Desde os primeiros monumentos literários até à representação do *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente, em 1502. Fixando limites concretos, escolheremos as datas de 1189, ano provável da mais antiga poesia portuguesa conhecida, a de Paio Soares de Taveiros a D. Maria Pais Ribeiro, a *Ribeirinha*, e de 1502, ano do início do teatro nacional.

A — *Primeira Época* (1189-1434): Das origens à criação do cargo de cronista-mor do reino, que marca o início da forma histórica e da erudição humanística.

- a) — *Primeiro período* (1189-1279): Das origens até D. Denis, que cultivava a poesia com especial desenvolvimento e cuja corte se torna um centro literário.
 - b) — *Segundo período* (1279-1434): De D. Denis até à criação do cargo de cronista-mor do reino.
 - B — *Segunda Época* (1434-1502): Da criação do cargo de cronista-mor do reino ao início do teatro vicentino.
- II — ERA CLÁSSICA (1502-1825): Desde o início do teatro vicentino até à publicação do poema de Garrett, *Camões*.
- A — *Primeira Época* (1502-1580): Do *Monólogo do Vaqueiro* até à perda da independência, que retira caracteres nacionais à literatura, lhe imprime cunho sebastianista e lhe abre o caminho da imitação gongórica.
 - a) — *Primeiro período* (1502-1558): Até à morte de Sá de Miranda, caracterizado pela introdução das formas literárias da Renascença, romance pastoril, soneto, écloga, teatro clássico, etc.
 - b) — *Segundo período* (1558-1580): Período de *Camões*.
 - B — *Segunda Época* (1580-1756): Da morte de *Camões* até à fundação da *Arcádia Lusitana*.
 - a) — *Primeiro período* (1580-1640): Até à Restauração.
 - b) — *Segundo período* (1640-1706): Até D. João V. Academicismo.
 - c) — *Terceiro período* (1706-1756): Época de D. João V até à fundação da *Arcádia*.
 - C — *Terceira Época* (1756-1825): Da fundação da *Arcádia* à publicação do *Camões*.
- III — ERA ROMÂNTICA (1825 à Atualidade): Desde a publicação do *Camões*.
- A — *Primeira Época* (1825-1865): Desde a publicação do *Camões* à polémica de Coimbra.

- a) — *Primeiro período*: Até ao definitivo triunfo do gôsto romântico.
 - b) — *Segundo período* (1837-1865).
- B — *Segunda Época* (1865-1900): Da questão de Coimbra à morte de Eça de Queirós.
- a) — *Primeiro período* (1865-1875): Período combativo.
 - b) — *Segundo período* (1875-1900): Período construtivo (8).

[C L C, págs. 57-64]

Feito o inventário bibliográfico da época ou do problema em estudo, delineado o quadro cronológico pela combinação da bibliografia com a classificação dos gêneros, surgia o problema da divisão histórica. Marcar zonas ou assinalar com marcos miliários as vicissitudes dum longo percurso histórico é já dominá-lo com uma visão panorâmica. Lembra a pontuação no discurso, a qual é a primeira forma da interpretação. Aqui perfilhava eu o critério de Paul Labcombe, que me ensinou a distinguir entre permanência institucional e variação accidental. Estabelecia-se uma hierarquia para os accidentes ou variantes, segundo a perduração maior ou menor do seu conteúdo de novidade. Uns marcavam revolucionariamente eras novas, outros seccionavam-nas em épocas menores e em períodos ainda menos extensos; e havia ainda os ciclos, efêmeros como as modas femininas. Evidentemente a história literária é paralela à história universal, acompanha-a de perto, às vêzes como efeito, outras somando-se às causas; mas eu queria delimitar a história literária com marcos literários, não políticos, econômicos, ideológicos ou de qualquer outra espécie, marcos literários tanto mais legítimos quão patente se demonstrava a assincronia da história literária em relação à política. Era preciso assinalar variantes da história literária com sucessos literários; tal ano, tal autor, tal obra. E isso se conseguiu. Não era essa a dificuldade maior do empreendimento.

[A, págs. 113-114]

(8) — Quando se discutem critérios de divisão cronológica da literatura brasileira e a nomenclatura que a essa divisão deve corresponder, vêm por vêzes à baila o critério e a nomenclatura adotados por F. de F. V. Artur Mota, ob. cit., págs. 19 e 21; Alceu Amoroso Lima, ob. cit., pág. 125; Afrânio Coutinho, ob. cit., págs. 21 e 29. (NO).

A IMPRESSÃO

Cumprindo o método, que temos vindo expondo, o crítico manteve íntimas relações com as obras literárias. E' nesta altura que uma interrogação se ergue no nosso espírito: que espécie de contacto se teve com a obra, com o assunto direto da nossa obra? Foi êsse contacto puramente racional? Foi só o pensamento, quanto possível desbordado dos outros elementos psíquicos, que guiou o crítico, como guia o naturalista? Não foi, nem isso poderia suceder, sem que nos esquecêssemos do específico caráter da obra literária, que obedece a um propósito de emoção; não poderia sê-lo sem que se praticasse a alta inconveniência de reconhecer uma diferença particular no campo de estudos para a desconhecer logo que sôbre êle se trabalhava. Seria isso fazer corresponder a uma diferenciação de objeto uma analogia de método, um ilogismo portanto.

No decurso de tôdas estas operações meditamos serenamente sôbre a obra, decompusámo-la pela análise, mas antes ela havia-nos impressionado artisticamente, dera-nos emoção, gôzo; fomos leitores antes de sermos críticos. E ai dos que, dominados por um exclusivo espírito de objetividade, se fecharem à emoção! Mas como nos emocionamos nós senão pela *impressão*, que a obra nos produz? Dêsse elemento — *impressão pessoal* — não poderá a crítica literária abstrair, ao contrário do que sucede com as ciências da natureza. O sr. Gustave Lanson, um profissional experiente e não só um teórico, exprime-se a êste respeito do modo seguinte: "L'élémination entière de l'élément subjectif n'est donc ni désirable ni possible, et l'impressionisme est à la base même de notre travail" (1). Procuramos, em história literária, como em tôdas as ciências, *saber*, mas êste saber, só nesta ciência, tem como meio o *sentir*, um sentir particular, sensatamente limitado às necessidades de instrumento do conhecimento; sentimos primeiro a obra literária, porque só por meio dêsse sentimento podemos conhecer a obra, e é mais probó reconhecer esta verdade do que afirmar ser possível o estrito

(1) — V. *La Méthode de l'Histoire Littéraire*, na *Revue du Mois*, outubro de 1910.

objetivismo impessoal, circunstância que não impede que, no decurso das operações da crítica, se guarde sempre uma atitude científica.

Foi o sr. Lanson, numa altura bastante adiantada da sua carreira, quando dispunha duma longa experiência, quem expressamente defendeu o impressionismo, muito desacreditado desde Taine, como elemento de valor na crítica objetiva. A um crítico que tenha uma pronta visão integral a impressão dará indícios seguros sôbre o caminho a seguir na análise, na explicação e na avaliação.

[C L C, págs. 72-73]

Muito mais árdua era a fase que se lhe seguia: a análise interna das obras, passar além da posição de leitor, discernir nas obras os caracteres fundamentais, explicá-los e interpretá-los, julgar as obras como valores estéticos, apontar a sua individualidade e situá-las numa escala de valores. Muitos tratadistas chegaram a alvitrar planos de investigação, inquéritos ou questionários para a perquirição dos aspectos intrínsecos da obra, mas tais planos sempre delineados sôbre alguns casos relevantes, mas especiais, não eram aplicáveis à variedade de estruturas estéticas, derivadas da fantasia e da personalidade do escritor (2), que tem de criar os seus próprios meios

(2) — Era muito convicta a minha opinião de que o estudo duma obra literária fôsse inseparável do conhecimento profundo da personalidade do autor; e ainda hoje isto me parece um truísmo, que não carece de deleira e a nomenclatura que a essa divisão deve corresponder, vêm por monstração. Não era dêsse pensar o Prof. Antônio Diogo do Prado Coelho, com quem tive uma pequena polémica sôbre êsse pormenor do método crítico. As várias peças dêsse processo foram as seguintes: 1a. — *Honoré de Balzac*, Pôrto, 1913, 118 págs., da autoria daquele professor; 2a. — a resenha dêsse livro, que publiquei na *Revista de História*, 2.º vol., Lisboa, 1913, págs. 203-4, na qual fazia o reparo da lacuna dum estudo psicológico acêrca de Balzac; 3a. — *Honoré de Balzac*, artigo do Prof. Prado Coelho, publ. na *Revista de História*, Lisboa, 1913, 2.º vol., págs. 210-220; 4a. — minha tréplica com o artigo *Do Estudo Psicológico dos Autores na Crítica Literária*, publ. na *Revista de História*, Lisboa, 1914, 3.º vol., págs. 48-51, reproduzido nos *Estudos de Literatura*, 1a. série, Lisboa, 1917, págs. 77-83; 5a. — novo artigo do Prof. Prado Coelho, *Crítica a uma Crítica*, publ. na *Revista de História*, 3.º vol., Lisboa, 1914, págs. 121-130, incluído depois em livro, que não tenho à vista. (3). Sôbre esta pequena controvérsia escreveu-me erudita carta de apoio à minha posição o Prof. Carlos de Mesquita, da Universidade de Coimbra, a qual nunca se divulgou.

(3) — O livro é *Ensaios Críticos* (Lisboa, 1919, 368 págs.) e o artigo está a págs. 341-368. (NO).

de expressão para traduzir as suas pessoais reações ante a vida. Verdadeiramente, a criação literária é sempre a invenção dalgum meio novo de expressão para algum recanto novo da realidade que entra no campo da arte ou no quadro dos valores estéticos. Melhor seria deixar que a obra falasse por si mesma, depois de enquadrada na sua época e na carreira literária do autor. Nem a concepção duma ideal composição interna, segundo ensinam os manuais escolares, nem êsses elencos de perguntas dos tratadistas do método, que se distanciam da realidade na sua alta esfera de criação literária tanto como aquêles questionários dos *tests* pedagógicos para gente indiferenciada, a que se acumula à porta da escola primária e à porta da oficina. Aqui é que a faculdade mestra do espírito crítico, a intuição imediata, se punha à prova. Esquecido de tôdas as regras das preceptivas, surpreenderia os caracteres intrínsecos da obra, considerada como um artifício para a expressão dum estilo, isto é, dum conceito da vida. Tudo isso o crítico recebia da impressão.

E chegava-se à impressão. Chegava-se a êste obstáculo primeiro à constituição duma objetiva metodologia, porque o crítico era inicialmente um leitor, como tôda a gente, só dotado dum faro mais sensível que o de tôda a gente, o qual se fundava no gosto e no saber, no instinto e na erudição, de tudo que subsidiariamente pode explicar a obra e o autor: estilística, metrificacão, filologia, história, psicologia, estética, filosofia e o ponto de vista comparativo duma grande educação literária e artística. Críticos houve, como Jules Lemaitre, que nessa impressão se confinavam: recebê-la e analisá-la era todo o trabalho crítico possível. Mas êste impressionismo obstinado só era fecundo enquanto praticado por um alto espírito, que, pelo ser, já humanizava ou objetivava em raio máximo o que noutros era de curto alcance. E' como a emoção pessoal do grande poeta, que sempre contém um sentido universal.

Muitos outros espíritos ansiosos prosseguiram no esforço de objetivar a crítica, diligenciando opor a êsse pessoal subjetivismo a universalidade da inteligência do crítico e uma espécie de verificação plebiscitária, isto é, o confronto do seu impresionismo com os dos outros, de todos os tempos, tôdas as classes sociais e tôdas as formas da sensibilidade e da opinião. Como um pintor que mirasse a paisagem e o modelo de todos os possíveis pontos de vista

e tôdas as distâncias para depois preferir a visão mais ampla e mais expressiva. Êste último alvitre, que é de Lichtenberger, exigia uma vasta colaboração do tempo e duradoura repercussão das obras, coisas de que nem sempre dispõe o trabalho crítico.

Não me pareceu insuperável êste obstáculo inicial da impressão. Ela, primeiro contacto do nosso espírito com a obra literária, corresponde nas ciências naturais à observação sensorial, primeiro contacto da nossa inteligência com a natureza. Como aqui se consegue pela análise, pela comparação de muitas observações e pela reflexão lógica eliminar ou atenuar os erros dos dados imediatos dos sentidos, também o esforço mental dum crítico bem apetrechado pode normalmente ultrapassar o carácter pessoal da impressão.

[A, págs. 114-116]

A ANÁLISE DAS OBRAS
E A
INVESTIGAÇÃO CAUSAL

Depois de termos feito um minucioso exame intrínseco e extrínseco à obra de cada autor, encarando-a sob tantos pontos de vista quanto os que ela comportar — e também quantos os que ela merecer — começaremos o trabalho da explicação (1). Estabele-

-
- (1) — A análise estética da obra pressupõe um outro trabalho: que o texto da obra esteja preparado para ser analisado com confiança. Há portanto que escolher edições convenientes ou fazê-las, para que se possua um texto quanto possível exato ou aproximado do que saiu da pena do autor. A crítica textual é uma das mais importantes disciplinas subsidiárias da crítica estética. Está em Portugal e Brasil muito atrasada. (2).
- (2) — No Brasil a crítica textual nasce em 1939-1940 e tem dois marcos miliares: a edição dos *Suspiros Poéticos e Saudades (Obras Completas de D. J. G. de Magalhães. Volume II... Edição Anotada por Sousa da Silveira. Prefácio Literário por Sérgio Buarque de Holanda*, [Rio de Janeiro], 1939, XXXI + 386 págs. Publicação do Ministério da Educação) e a das *Obras de Casimiro de Abreu. Edição Comemorativa do Centenário do Poeta (1939). Organização, Apuração do Texto, Escôrço Bibliográfico e Notas por Sousa da Silveira* (São Paulo, 1940, XXVI + 456 págs.). A 2a. ed. desta obra (Rio de Janeiro, 1955, XXXVI + 471 págs.) faz parte da Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna. 1. e é publicada pelo Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa.

Já foi um ganho que o Dr. Celso Ferreira da Cunha, Professor de Língua Portuguesa da Faculdade Nacional de Filosofia e Diretor-Geral da Biblioteca Nacional, houvesse iniciado, em 1956, na mesma Biblioteca, um Curso de Ecdótica (Crítica de Textos) patrocinado pelo Instituto Nacional do Livro. O programa desse Curso foi publicado na *Revista do Livro* (Órgão do Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura), Ano I, Junho, 1956, Números 1-2, [Rio de Janeiro], pág. 307.

Cumpre ainda referir o trabalho de Antônio Houaiss, *Introdução ao Texto Crítico das Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis* (Suplemento da *Revista do Livro*. 1., 51 págs.) e o de Antônio José Chediak, *Introdução ao Texto Crítico do "Quincas Borba", de Machado de Assis* (Suplemento da *Revista do Livro*. 2., 57 págs.). Ambos os trabalhos são anteprojetos apresentados à Comissão de Machado de Assis que, tendo sido constituída pelo Ministro da Educação e Cultura, visa a estabelecer o critério de tratamento crítico do texto que servirá de base à edição da obra machadiana cuja publicação será patrocinada pelo Governo.

Notícias dessa Comissão — planos de trabalho, projetos apresentados, debates, resoluções baixadas — podem ser colhidas na *Revista do Livro* (Ano IV, Março, 1959, Número 13, págs. 235-256).

Releva observar que F. de F. reconhece as deficiências dos textos das edições correntes, "inçados de erros", de Machado de Assis. V. pág. 130 de A, ou pág. 240 deste *Idério Crítico*. (NO).

cem alguns teóricos, como já expusemos, quadros das investigações a fazer na obra e acêrca da obra, nos quais há ao mesmo tempo abundância e deficiência, visto que é impossível construir um quadro, que contenha todos os problemas a que uma obra pode dar ocasião e não indique alguns que se não verificam no caso dado. E' a obra que indica ao crítico o caminho a percorrer. Para conhecermos os caracteres morais não vamos decompor a personalidade de harmonia com um quadro esquemático de psicologia; vamos observar essa personalidade, tal como ela se nos apresenta. Da mesma maneira teremos de proceder para com a obra literária e o escritor-artista.

Ao fim duma cuidadosa análise concluímos que a obra tem uma certa individualidade, que se caracteriza por algumas particularidades. Suponhamos as seguintes: uma composição irregular e desequilibrada, uma total ausência de descrições da natureza e ao contrário descrições muito flagrantes e completas de interiores, um poder especial para reconstituir retratos morais femininos, uma exclusiva preferência por temas da vida doméstica, quotidiana, etc. O crítico, em seguida, tendo obtido uma descrição da obra ou de tal autor, quer explicá-la nos seus caracteres particulares. Como procederá? Não pode fazer análises de observação experimental, como o físico, mas pode, como já dissemos a propósito do método do sr. Lacombe, analisar variações do mesmo fenômeno e compará-las entre si. Em vez de provocar experiências, em que com pequena e voluntária alteração de algum ou alguns dos elementos o fenômeno varia também, analisa variações já ocorridas, ainda que sem a sua intervenção pessoal; basta-lhe-á contemplar a evolução histórica. A única intervenção ao seu alcance é a escolha dessas variações. Exemplifiquemos.

Queremos saber quais as causas do grande desenvolvimento do lirismo durante a época romântica. Escolhemos uma época do classicismo, em que o lirismo pessoal tenha franca e deficiente representação. Ver-se-á em que circunstâncias as produziu o romantismo.

Pedindo à psicologia esclarecimentos sôbre o sentimento poético, veremos que as condições favoráveis se realizavam num momento e não noutro, no romantismo e não no classicismo, chega-

remos a formular determinada conclusão, cuja verdade verificaremos pela evolução histórica, na qual observaremos uma variação de efeitos proporcional a uma variação parcial ou total das causas, o que nos confirma que obtivemos um resultado científico. Naturalmente na investigação das causas, começaremos pelas que se nos afiguram de maior probabilidade; o bom senso no-las indicará. Se investigamos as causas da transformação dos gêneros históricos no século XIX, não começaremos pelo exame das instituições militares ou das indústrias, é evidente. Os quadros cronológicos, com os seus sincronismos, já fornecem indicação para os primeiros passos (3).

[C L C, págs. 64-66]

De análise em análise, de reflexão em reflexão estava achada a fisionomia própria da obra: os seus caracteres típicos, aqueles que a tornam inconfundível com outra, que acrescentam alguma coisa nova ao tesouro humano de emoção e beleza. Chegava a fase da explicação, isto é, de restabelecimento do nexu causal. O método crítico aproximava-se agora muito do método da história geral, que se encontra igualmente ante fatos consumados. Em ambos os campos só há um caminho: reconstituir as variações da evolução histórica e compará-las para escolher as possíveis causas do fenómeno que nos preocupa. Era uma espécie de indução indireta, praticada segundo a regra das variações concomitantes de Stuart Mill. Mas com suas diferenças, e não pequenas: na lógica indutiva direta ou autêntica pratica-se a experimentação, intervém-se no fluir da realidade; na história só há observação passiva e essa mesma indireta, porque apenas se observam os documentos ou provas dos fatos passados, que jamais é possível reconstituir integralmente. Refletimos com plena consciência crítica, mas exercemos essa reflexão sobre materiais precários. E devemos conservar sempre a expectativa de novos elementos e, quando êstes se puderem julgar esgotados, a expectativa de novas interpretações dêles.

(3) — A personalidade do autor é causa primária das obras. Há, por isso, que conhecê-la com segurança e com ela relacionar tôda a elaboração artística, como defendemos em nosso escrito *Do Estudo Psicológico dos Autores na Crítica Literária*, incluído na 1a. série dos *Estudos de Literatura*, Lisboa, 1917.

E' neste momento que intervém a hipótese, isto é, o expediente de supor provisoriamente coisas, que nos ajudam a encadear os sucessos e que esperamos ver confirmadas. Não é esta colaboração da hipótese que deve causar cepticismo a respeito do trabalho da crítica; todos sabemos do grande papel da hipótese na elaboração das ciências exatas e como os maiores construtores do saber, principiando por Newton, foram também grandes criadores de hipóteses. Reservam por êsse motivo os tratadistas da lógica sempre uma página à teoria da hipótese: sua justificação, operações que a constituem e regras que a dirigem. Mas esta hipótese científica visa a explicar o geral e a hipótese da história literária visa a explicar só o singular. As várias teorias sobre o vulcanismo terrestre são hipóteses para explicar fenômenos de grande generalidade no tempo e no espaço. As hipóteses sobre a gênese da epopéia medieval castelhana e da epopéia renascentista portuguêsã; as propostas para a decifração dos criptônimos da *Menina e Moça*; as hipóteses sobre a posição de Gil Vicente e Damião de Góis ante a Reforma religiosa, sobre a chave do *Arco de Sant'Ana* de Garrett e sobre a primeira inspiração do seu *Frei Luís de Sousa* não são teorias gerais, são simples suposições sobre o nexu dum só fenômeno literário ou duma só série dêles com outro fenômeno anterior, igualmente singular. As teorias científicas vivem enquanto são úteis e cômodas, e não são contrariadas pelos fatos; as hipóteses histórico-literárias tendem a tornar-se verdades definitivas, quando se confirmam documentalmente por um dado novo, não pela repetição experimental. Há, pois, sua diferença e não pequena, entre os dois tipos de hipóteses (4).

[A, págs. 116-118]

(4) — Referem-se também a casos singulares as hipóteses enumeradas por M. Fernand Baldensperger num seu recente artigo teórico: *Hypothèses et Vérifications en Histoire Littéraire*, in *Helicon*, n.ºs 1-2, págs. 3-9, Amsterdã, 1938.

A LITERATURA COMPARADA
E A
CRÍTICA DE FONTES

Muitas vêzes no decurso destas investigações, o crítico reconhece que não é possível chegar a um resultado satisfatório, só a dentro das fronteiras nacionais, só considerando a evolução literária nacional. Assim, por exemplo, o reconhecerá quem estudar as origens do classicismo neolatino e as do romantismo, em tôdas as literaturas. E encontrando-se em frente de fatos inexplicáveis só pelo próprio desenvolvimento da literatura nacional, procederá a aproximações e proporá uma explicação pela influência de outras literaturas. Êste trabalho, em que o crítico sai dos limites da literatura nacional, procedendo a indagações de causas, o que não é mais do que um alargamento do quadro das determinantes históricas, êste trabalho é a crítica comparativa ou literatura comparada, se adotarmos uma designação menos exata, mas mais divulgada. Logo se reconhece que a crítica comparativa não exige nenhuma diferenciação de método, pois que é sòmente um alargamento do campo das investigações, exige, sim, o conhecimento profundo de duas ou três literaturas e línguas correspondentes, consideradas no especial ponto de vista literário, como estilos. Mas às vêzes, quando se pratica a crítica comparativa, não para explicar determinado fato duma literatura nacional, mas para surpreender e evidenciar solidariedades espirituais, analógicas, forçosamente existem apesar da aparente diversidade das literaturas nacionais, e que formam como que um fundo comum, que os críticos alemães, perfilhando uma designação de Goethe, chama *Die Weltliteratur*, então a crítica comparativa ganha foros de especialidade autônoma (1). Sempre se comparou. Na comparação consistia o processo dos antigos, quando procuravam veri-

(1) — A crítica comparativa nasce também da existência de grupos de literaturas afins ou irmãs, como por exemplo as escandinavas, as eslavas e as ibéricas, a que une uma grande solidariedade histórica e interpenetração. Nestes casos o estrito ponto de vista nacional é insuficiente. Assim desejamos demonstrar a respeito das literaturas peninsulares no artigo *Menéndez y Pelayo e os Estudos Portuguezes*, publ. na *Revista de História*, vol. 8.º, n.º 32, Lisboa, 1919. Êste escrito será incluído na 3a. Série dos *Estudos de Literatura* e está publicado em Madri, 1920, Editorial América, em versão castelhana.

ficar se determinado autor atingira a beleza absoluta de Homero, de Ésquilo ou Píndaro, mas essa comparação era praticada sem espírito histórico, nem crítica. Sòmente no século XIX o nacionalismo dos românticos e o internacionalismo contemporâneo reclamaram uma atenção crítica para o estudo comparativo das literaturas nacionais. Sob a forma de avaliação, nasceu na Alemanha com Lessing, Herder, Schiller, Tieck e os irmãos Schlegel, e dela procedeu tôda a moderna literatura alemã. Mas com os propósitos, que acima referimos, só se constituiu em especialidade com os trabalhos de Posnett (2) e Texte (3) que foram verdadeiramente os seus teóricos (4).

De crítica comparativa ou literatura comparada podem dar-se três definições, como judiciosamente pondera o crítico italiano, sr. Benedetto Croce (6). A primeira será naturalmente a seguinte: literatura comparada é o ramo da crítica que emprega o método comparativo. Tomamos aqui o método comparativo na acepção vasta, que nas outras ciências êle tem, com tôdas as suas conjeturas, hipóteses e deduções apriorísticas. Logo se vê que nem sempre o método comparativo assim praticado terá prática útil na história literária. O sr. Max Koch na sua bem conhecida revista, *Zeitschrift für Ver-*

(2) — V. *Comparative Literature*, Londres, 1886.

(3) — V. tôdas as obras de Texte, em especial *La Littérature Comparée, Les Études de Littérature Comparée à l'Étranger*, na *Revue Internationale de l'Enseignement*, tomo 25.^o, 1893, tomo 3.^o, 1898.

(4) — Atualmente os estudos de literatura comparada já possuem uma abundante bagagem bibliográfica. Louis P. Betz na sua obra, *La Littérature Comparée (Essai Bibliographique)*, Estrasburgo, 1904, cita no capítulo de estudos teóricos 75 números e no total dos capítulos 5.969 números. Algumas revista se têm fundado só consagradas a êstes estudos, como pante bagagem bibliográfica. Louis P. Betz na sua obra, *La Littérature* por exemplo aŝ seguintes: *Zeitschrift für Vergleichenden Literaturgeschichte*, 1887 e 1888, *Zeitschrift für allgemeine Geschichte und Literatur*, 1884; *Revue des Lettres Françaises et Étrangères*, Bordéus, 1899; *Journal of Comparative Literature*, Nova Iorque, 1903; *La Revue Latine*, Paris, em publ. Também têm sido criadas algumas cátedras nas universidades com o fim único de promover estudos de crítica comparativa. Cremos que o primeiro país que teve êsse ensino regular foi a Itália, por iniciativa do crítico Francesco de Sanctis, quando ministro da instrução pública. (5).

(5) — Creio que em nosso país coube à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Rio de Janeiro a iniciativa de incluir, no currículo de suas secções de Letras, a cadeira de Literatura Comparada, que está a cargo do Prof. Dr. Tasso da Silveira. (NO).

(6) — V. *La Critica*, pág. 77, vol. I, 1908, Bari.

gleichende Literaturgeschichte (7), propõe uma outra bem mais reportada ao assunto, por mais atenta ao que na literatura comparada há de característico: a literatura comparada tem por fim seguir o desenvolvimento das idéias e das formas, e a transformação sempre nova de matérias iguais ou diferentes nas diversas literaturas da antigüidade e do tempo moderno, e deve descobrir a influência de uma literatura sôbre outras nas suas recíprocas relações. Acrescentando a esta concepção um aditamento pelo mesmo crítico norte-americano proposto, teremos uma noção completa, que, delimitando o campo da literatura comparada, do mesmo passo lhe atribui uma grande extensão para a sua atividade: a história literária comparada deve considerar todos os antecedentes da obra literária, vizinhos e longínquos, práticos e ideais, filosóficos e literários.

Dentro da crítica comparativa se compreende freqüentemente a crítica de fontes, na sua forma mais subalterna, que é a que investiga nos casos em que as fontes de inspiração e sugestão são estrangeiros. Assim sucede no romantismo português, em que alguns poetas, romancistas e contistas foram buscar a obras estrangeiras o tema inicial. Esta imitação, que a crítica de fontes mostra ser muito generalizada, tem dois significados diferentes: ou traduz uma seqüência de expressões dum mesmo motivo, como nas literaturas clássicas, ou traduz o reconhecimento da hegemonia criadora duma literatura, como sucede na maior parte dos casos. Na primeira hipótese podia haver progresso nessa imitação e freqüentemente o houve; na segunda quase sempre se acusa decadência. Efetivamente na antigüidade pela imitação procurava-se atingir uma Beleza absoluta e considerada inultrapassável, mas na idealização desse restrito número de temas, quantas vêzes se realizaram obras primas! E' a primeira hipótese. Modernamente os autores, que imitam, têm em vista o êxito fácil, repetindo os processos que em outros colheram aprovação pública. E' a segunda hipótese.

Tal é a forma rudimentar da crítica de fontes, que assim apenas investigará das fontes literárias estrangeiras e nacionais. Traçando à evidência as fontes literárias estrangeiras ela incorpora-se

(7) — V. vol. I, fasc. I, 1886.

na crítica comparativa; salientando as imitações nacionais restabelecerá a continuidade literária, a tradição.

Mas modernamente, em que a beleza é uma relatividade, quando os artistas olharam menos para os modelos superiores do que para a vida, quando procuraram menos uma imitação inteligente e fiel de autores do que uma interpretadora observação do riquíssimo conteúdo da vida, a crítica de fontes pretende reconstituir os elementos primordiais de que a obra se formou, quais os fatos que exerceram a primitiva sugestão, discernir o que na obra há de reprodução de sucessos reais, que pessoas, que recordações proporcionaram o modelo das personagens culminantes, quais os elementos por outras obras fornecidos. Por êste simples enunciado se depreende a amplitude do campo de investigações da crítica de fontes e que riqueza de dados ela fornece. Investigando sôbre os pontos de partida da inspiração, apurando os acontecimentos reais, que sugeriram a obra, medindo o que nela há de real, a crítica de fontes proporciona o verdadeiro e eficaz meio de medir a originalidade do autor e de conhecer a sua constituição mental. Sabendo nós donde veio, e sob que forma, um determinado tema superiormente desenvolvido por um autor, sabendo a história anterior dêsse tema, poderemos medir a originalidade com que o escritor o tratou e poderemos, mais ou menos completamente, conhecer os processos psicológicos que êle sofreu, os quais lhe deram uma nova forma. E assim, a crítica de fontes — nos casos pouco freqüentes em que ela obtém conclusões abundantes e seguras — dá-nos a separação nítida entre o que é comum a tôda uma época e o que é original do autor, proporciona portanto esclarecimentos de ordem psicológica e numerosos elementos para a avaliação (8).

[C L C, págs. 66-70]

(8) — A crítica de fontes começa em Portugal, à volta de Camões. E' seu principal cultor o Doutor José Maria Rodrigues, com as suas eruditas *Fontes dos Lusíadas* e as suas argutas interpretações da *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que é certamente dos textos mais obscuros da literatura portuguesa. (9).

(9) — O A. voltou a tratar da crítica de fontes, mas baseando-se em conceito novo. Fê-lo, e por coincidência, também à volta de Camões. V. *E P*, págs. 355-362 e 367. V. o *Ideário Crítico* a págs. 129-136 (NO).

Já foi uma grande conquista que nessa investigação causal e nessa formulação de hipóteses o crítico transpusesse as fronteiras da sua literatura e fôsse perseguir a filiação dos fenômenos através de histórias literárias diversas, as que exerceram hegemonia espiritual, que irradiaram influências duradouras ou só serviram de veículos transmissores. Era a constituição da *literatura comparada*, que tem hoje também seus teorizadores. E era também reconhecer e não perder de vista a solidariedade de espírito da civilização, que determina um fundo comum de elaboração artística e um patente paralelismo na seqüência dos fenômenos literários: a *Weltliteratur* ou *literatura geral* ou *estilo universal* (10), que certos autores visam a reconstituir em repertórios cronológicos das literaturas modernas. Este critério comparativo era particularmente fecundo, quando não indispensável, no estudo das literaturas que formam grupos afins ou aparentados, por serem verbos diversos do mesmo matiz da civilização, portanto com um grande movimento interno de trocas espirituais: as hispânicas, as escandinavas, as eslavas... (11).

[A, pág. 118]:

-
- (10) — Correspondem a esta concepção da "literatura geral" obras do tipo da de Paul Van Tieghem, *Précis d'Histoire Littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paris, 1925, VII-352 págs. e da de Hanns W. Eppelsheimer, *Handbuch der Weltliteratur von den Anfängen bis zum Weltkrieg*, Frankfurt am Main, 1939, XIV-647 págs. A segunda tem um alcance cronológico e geográfico muito maior que o da primeira. O Prof. Paul Van Tieghem tem sido, nos países latinos, o principal apóstolo da efetivação deste conceito solidário da história literária. Sob a sua direção se organizou o primeiro *Répertoire Chronologique des Littératures Modernes*, Paris, 1937, 416 págs.
- (11) — De F. de F. os mais recentes trabalhos de literatura comparada, ou, melhor, de crítica comparativa, são *Pirene*, [Lisboa], 1935, 188 págs. e *Shakespeare e Garrett*, in *Estudos de Literatura*, Quinta Série, págs. 49-98. No primeiro, que é um "Ponto de vista para uma Introdução à História Comparada das Literaturas Portuguesa e Espanhola", figura o capítulo "Da Crítica Comparativa" (págs. 10-15) e "um programa de trabalhos para algum seminário de investigações de literatura comparada hispano-portuguesa (págs. 137-145); no segundo, exemplifica-se o seu conceito novo de crítica de fontes sobre o qual volta a insistir a págs. 61-62. (NO).

**PROGRESSO LITERÁRIO
E NOÇÃO DE VALOR**

Entendendo por progresso o desenvolvimento da complexidade, é evidente que êsse progresso existe em história literária. Não só as maneiras de satisfazer as necessidades artísticas se vão complicando e variando, o que equivale a dizer que os gêneros se diferenciam, mas também o seu conteúdo é sucessivamente mais rico. E' nessa riqueza que consiste o valor da obra. De fato, o valor de uma obra consiste essencialmente na parte de verdade, na quantia de humanidade nela expressa por uma forma emocional, naquele núcleo interno de resistência, que triunfa das diferenças individuais, das mudanças do gosto, dos diferentes modos de ser da época. Ora êsse enriquecimento psicológico cada vez maior, ninguém pode contestá-lo, verifica-se de século para século, à parte as forçosas depressões e oscilações, próprias de tôdas as transformações. Mesmo no século XVIII da literatura francesa, geralmente considerado um regresso em relação ao século XVII, encontra o sr. Lacombe um real progresso, como expõe desenvolvidamente na sua obra sôbre o método da crítica (1).

Mas a avaliação da obra é o grande escolho com que têm de se defrontar tôdas as diligências de lançar a crítica em bases objetivas, porque a despeito de todos os esforços algum elemento subjetivo subsistirá. Neste ponto não se podem alvitrar regras severas que se devam seguir e manter, apenas se deve exigir do crítico determinada preparação, quanto a cultura, e um conjunto de determinadas qualidades, quanto à sua constituição mental. Exigiremos que o crítico tenha uma cuidada educação psicológica e filosófica, possua sentimento estético requintado e tenha adquirido pela observação e pela experiência um vasto conhecimento da vida, nos seus múltiplos aspectos, nos seus problemas mais urgentes, nas suas correntes morais dominantes, queremos dizer no seu conteúdo riquíssimo e abundantíssimo.

(1) — V. *Introduction à l'Histoire Littéraire.*

Com efeito, se a arte literária tem por objeto a reprodução da vida, a reconstituição psicológica da luta humana como poderá o crítico prescindir do material já quantioso que fornece a ciência psicológica, que vai procurando sistematizar as permanentes generalidades da vida do espírito? E se a arte literária procura ainda evidenciar, trazer a um relêvo de beleza as modalidades transitórias, fugazes e individuais da vida do espírito, aflorações acidentais, que à ciência não interessam, mas que são o fim principal da arte, como poderá o crítico desligar-se e abstrair da observação quotidiana, que lhe proporciona essas diferenças típicas?

Para a sua tarefa de avaliação, o crítico analisará as personagens centrais, considerá-las-á na sua personalidade autônoma, investigará da sua coerência de procedimento, das suas idéias, dos seus sentimentos, lançá-los-á em confronto, e a cada passo recorrerá aos dados da ciência psicológica e da observação. Assim, poderá pronunciar o veredictum.

E' esta operação do trabalho crítico assaz contingente, mas afigura-se-nos que, quando se não possa afiançar na conclusão mais do que uma verdade aproximativa, poderá o crítico que houver procedido da maneira por nós defendida afirmar a sua atitude absolutamente científica.

[C L C, págs. 70-72]

Mas o crítico não podia nunca suprimir do seu trabalho a noção de valor ou qualidade. Êle principiava por selecionar os monumentos e terminava pelos avaliar, como esforços de realização dum ideal estético. Ainda se não faz assim na América do Sul. Por isso as histórias literárias dos vários países são tão volumosas e têm o caráter de verdadeiros dicionários bibliográficos. Estas várias análises e investigações são aplicáveis a tôdas as obras — as do gênio criador e as do medíocre imitador —, mas o crítico não as confunde; salta de cume em cume, só fixando a sua atenção nas proeminências que se erguem na monotonia do permanente e do imitado. Se para o trabalho de selecionar os monumentos representativos das variações que se perpetuam não falta um critério impessoal, que a própria repercussão da obra através dos tempos está a indicar, para a derradeira avaliação estética é que o crítico se debatia na impo-

tência, no pego imenso do arbitrário, do palpite e da hipótese. Ninguém hesita em situar como cipo delimitador numa história literária a *Divina Commedia* as *Rime*, o *Decameron*, os *Lusíadas*, o *Hamlet*, o *Quijote*. Pode-se mesmo fazer idêntica delimitação no âmbito mais restrito dos valores nacionais, não humanos, como êstes, que apontei. Mas como explicar com razões objetivas êsse domínio através dos tempos, como se há-de medir com um padrão impessoal e intemporal o seu conteúdo de riqueza? Chegava agora o máximo problema da crítica literária.

A solução de Taine pressupunha ainda um conceito imóvel ou absoluto da estética, isto é, dos valores artísticos e dos meios de os atingir. A obra de arte visava a pôr em relêvo um caráter essencial do objeto da sua idealização e havia de ter, como coisa dirigida ao espírito do homem e ao seu sentido moral, seu lugar numa escala de valores psicológicos e numa escala de valores éticos.

A primeira dessas escalas partia da moda efêmera, através da geração, da época histórica, da alma nacional, do fundo racial e chegava à permanência da condição humana. A segunda era uma hierarquia da capacidade benéfica ou edificante dos atos e dos caracteres expressos nas obras; vinha, no seu paralelo literário, dos baixos tipos do teatro burlesco e chegava à alta esfera dos heróis e das virtudes supremas. Situar a obra literária no grau que lhe competia em cada uma das duas escalas era medir com segurança o seu valor estético e moral, era reservar-lhe no museu espiritual da humanidade o lugar e a altura legitimamente ganhos.

Êste sistema de Taine prestava o grande serviço de ser uma feliz e cômoda arrumação de idéias, mas partia de três preconceitos, que hoje ninguém acata nestes domínios da crítica: 1.º uma serôdia fidelidade à estética absoluta dos antigos; 2.º uma concepção unilateral da arte literária como criação de tipos da personalidade; 3.º uma indispensável presença da preocupação moralizante na obra de arte.

Certeiro na reconstituição da gênese da obra d'arte — principalmente quanto à forma da demonstração, porque a teoria da raça, do meio e do momento tem muitos antecedentes, até em português — feliz ainda na sua construção duma escala de valores psicológicos, Taine não deixava grande lugar aos imprevistos da criação individual ou à invenção do artista, principalmente àquele paradoxo, que era a do-

·lorosa aspiração de Eça de Queirós: exprimir a nota justa da realidade transitória, com o que se baralhavam completamente as pedras do seu xadrez. Literaturas de criação psicológica difusa, como a portuguesa, ou de caracteres humanos elementares, como a espanhola, não podiam caber no quadro dos valores de Taine. Quando êle falou das duas grandes epopéias não clássicas, a *Divina Commedia* e o *Fausto*, uma exprimindo o homem medievo, outra o homem moderno, galgou sôbre a Renascença, que foi uma gradação obrigada e augusta da alma humana, e por sôbre os *Lusíadas*, que são a epopéia do homem renascentista, a epopéia da distância e do reconhecimento da terra.

Depois da sistematização de Taine, muito difundida por causa da excelência da sua apresentação, o problema do valor estético tem continuado a ser discutido, mas ainda sob a forma de filosofia da arte, de construção duma ciência da beleza e menos como técnica aplicadora do juízo crítico ou da apreciação para medir os valores realizados na obra literária. A discussão fêz-se um pouco por tôda a parte, como o prova a história moderna das idéias estéticas, mas eu suponho que foi na Alemanha e nos países da Europa central que ela mais se aproximou do capítulo prático da metódica, ainda que só um tenuíssimo eco daí viesse até nós, latinos do sul.

[A, págs. 118-121]

O MEIO E A CRÍTICA IMEDIATA

Só à verdade aproximativa e contingente pode aspirar o crítico nesta operação derradeira e capital do juízo estético. As obras de conteúdo profundo necessitam de ecoar longamente pelos séculos, têm seu tempo vital para se desdobrarem em tôdas as suas perspectivas. E' preciso que o homem, neste caso o leitor ou o público literário, cresça à altura do gênio adivinhador do artista, que lhe serviu emoção, beleza, tempo e vida condensadas e antecipadas. E' isto que nos faz parecer que as grandes obras têm uma vitalidade própria, continuam a sua carreira criadora para além da morte do autor. Nós é que crescemos e nos vamos apromixando delas e devassando as suas riquezas, as suas virtualidades. A *Divina Commedia* para um leitor de hoje é coisa muito mais complexa e rica do que era para um contemporâneo de Dante. À volta dos *Lusiadas* e do *Quijote* adensa-se uma selva luxuriante de glosas, comentários e interpretações, que é todo um esforço desesperado de tentar o impossível: ler integralmente, penetrar o mundo imenso, contraditório e dramático d'almas soberanas (1).

-
- (1) — A vária fortuna das obras ao longo do tempo ou a sua ressonância através de meios vários no tempo e no espaço cria problemas novos sobre o meio. Em crítica e história literária, a palavra "meio" tem três acepções. A saber: 1a. O meio em que vive o escritor e que o forma. E' a acepção de Taine e dos mestres preparadores da sua teoria, que em França foram Pascal, Montesquieu, Voltaire e Stendhal. 2a. O meio que faz parte da obra literária, o meio criado pelo artista, o meio constituído pelas suas personagens, pela sua paisagem e pelos seus interiores, o meio dos romances de Balzac, Dickens, Camilo, Zola, o ambiente criado pela imaginação dos artistas, exemplificado por Hankiss no artigo *Les Problèmes du Milieu*, in *Helicon*, Amsterdã-Leipzig, 1941, vol. 3.º, págs. 13-26. 3a. O meio formado pela sensibilidade dos leitores, a tal caixa de ressonância, variável com os lugares e as épocas. E' a acepção, que adoptei em *As Duas Espanhas*, 1932, ao falar da parte do público na elaboração póstuma do *Quijote* e que o Prof. Hankiss sistematizou em *Défense et Illustration de la Littérature*, Paris, 1936. (2).
- (2) — Hankiss tratou novamente do meio em dois capítulos da sua obra *La Littérature et la Vie. Problématique de la Création Littéraire — Auteur et Lecteur* (págs. 56-72) e *Problèmes du Milieu* (págs. 154-171). Cita-se esta obra porque foi publicada por iniciativa de F. de F. e recebeu d'ele o P que está reproduzido a págs. 372-380 do *Idério Crítico*. (NO).

Esta colaboração do tempo é indispensável à crítica; não bastam as muletas da mais minuciosa análise, da ciência psicológica, tão atrasada ainda no capítulo do caráter e do recebimento da emoção estética. A psicologia didática visa à generalização, tende cada vez mais para alargar o papel da influência coletiva sobre o indivíduo e para se confinar num behaviorismo de estreito horizonte, ao passo que a crítica só se preocupa com entender, interpretar e julgar os sinais mais singulares das almas mais individualizadas.

[A, págs. 121-122]

Escrever é praticar até à última virtuosidade a arte da léxico-estesia, termo com que designo o manejo das palavras como valores de espírito, com sua força de evocação, seu conteúdo musical e seu variar de poder com o lugar e a companhia ou enquadramento. Fora dos vocábulos, que designam objetos materiais e utensílios ou instrumentos da existência, a palavra é para um artista sempre um valor de relatividade, que só se mede pela situação e pela ambiência. Para o poeta a palavra não é absoluta nem abstrata, é viva, sangrenta e palpitante de experiência e dor, porque encerra o seu maior quinhão de aprendizagem da vida e do homem pelo sofrimento ou pelo recebimento de tudo isso em si. E é essa aprendizagem purificada em história ideal ou imagem vaporosa de palavras que êle nos quer dar.

Simplesmente — e aqui está outro ato, o derradeiro, do drama da expressão — cada época, e nela cada leitor, tem seu quinhão nessa dor humana e cada palavra há-de ter assim seu valor coletivo e seu valor pessoal, mas só raramente coincidirá com a vibração, com tôda a vibração que nela pôs o artista. Uma grande obra de arte é como um feixe de luz disparado em leque para o futuro, como estrêla que se acendesse de novo nos espaços e soltasse aqui um reflexo luminoso, criasse ali uma sombra fantástica, deformasse e recriasse acolá tôda a realidade. O que o poeta escreve, muito pouca gente o pode ler logo íntegramente. Cada um deve contentar-se de ser um episódio, uma conta do longo rosário de ecos e reflexos que a obra acende e desperta através dos tempos e da variação das particulares receptividades dos leitores.

...Quando se lê desprevenidamente um grande livro, dêsses que encheram o seu século, então se sente bem a dependência, em que êle vive, das circunstâncias do seu nascimento, da intenção do autor e dos ecos despertados na alma do público. “Ler desprevenidamente” é ler com desconhecimento da carreira póstuma da obra. Como tocar as cordas de um violino sem caixa de ressonância. O público dá a caixa de ressonância. Mudando o público no andar dos séculos, muda a caixa de ressonância; e as mesmas cordas vão vibrando sempre com efeitos novos. O texto do autor ou a divina quimera por êle erguida permanece intacta, mas as ressonâncias que êsse texto acorda no meio ledor variam sempre.

Aquêle crítico amargurado, o sr. Cornuski, da *Correspondência de Fradique Mendes*, sentia as melancolias da decepção em presença de algumas grandes obras de arte, porque lia “desprevenidamente”. Homem do século XIX, êste sr. Cornuski chamava à sua presença as velhas obras de arte no estado de nudez e infância, em que haviam nascido, olhava e lia-as com a mesma desprevenção do leitor coetâneo delas, no momento da sua partida para um destino de glória. Não as sentia; e sofria das suas decepções. Era como confessar desilusão ante o bebé Camões ou o bebé Goethe, bebés como os outros, longe do sonho dos *Lusíadas* e do *Fausto*.

As obras têm um crescimento próprio, em acôrdo ou desacôrdo com o público ledor. No fundo dêsse acôrdo e dêsse desacôrdo está o fluir da vida e do gôsto estético da comunidade; e está também a carreira da crítica interpretativa, com ou sem influência condutora. A tal caixa de ressonância formada pelo público ledor e pela crítica interpretativa constitui um dos três “meios” ou ambientes, com que tem de se entender o artista, e uma das três acepções da palavra “meio”, que há-de reconhecer o historiador da literatura. Já o recordei em *Aristarcos* (págs. 121-122 da 2a. ed.). A primeira forma — o “meio” que educa ou define o autor: a família, a escola e a época. A segunda — o “meio” criado pelo autor em sua obra. Pode não ser um meio social, mas desenha uma paisagem de valores, até no puro lirismo. E a terceira — o “meio” que recebe a obra e lhe prolonga e desfigura os ecos. Dickens formou-se em certo “meio” social e familiar; criou nos seus romances um “meio” ideal que sobreviveu ao primeiro; e êste “meio”, por êle criado, vai

sendo recebido e compreendido de maneiras várias pelos diversos “meios”, que se têm sucedido e hão de suceder na Inglaterra e no mundo desde a era vitoriana. *Os Lusíadas* e o *Quixote* são bons exemplos dêsse crescimento das grandes obras, fora das mãos dos seus autores e através da fina crítica dos especialistas e da grossa crítica dos meios leitores, pela história abaixo. Por agora deixarei a epopéia português, porque sôbre ela alguma coisa mais direi na próxima reimpressão da *Épica Portuguesa no Século XVI* (3). Fiquemo-nos com o *Quijote* que também está “mais crescido” ou mais adiantado no caminho da universalização.

Entre o *Quijote*, como êle foi lido logo em 1605, e o *Quijote*, como o lemos hoje, há uma grande diferença de conteúdo. A princípio, Cervantes nada mais teria querido fazer do que uma obrinha de “crítica poética”. Chamei assim em *Pirene* a uma típica forma nossa — nossa, de portuguêses e espanhóis — da crítica literária, associada à ficção poética, “típica”, apesar de oriunda da Itália, e “poética”, apesar das suas posteriores modalidades em prosa. O próprio Cervantes já nos havia dado, nesse gênero ou subgênero, o *Canto de Calíope*, contido na *Galatea*, de 1585, e nos daria em 1614, no mesmo ano da conclusão do *Quijote*, o *Viaje del Parnaso*. Quê o meu amigo J. Gaspar Simões me perdoe de incluir agora Cervantes entre “os cultivadores de gêneros”.

Os seis capítulos iniciais do *Quijote* constituem uma unidade estética, “la primera salida”, em que o escritor satirizava as novelas de cavalarias ou, melhor, fazia crítica literária em forma poética ou ficcionista, mas com a aderência nova da sátira burlesca. Esta mesma forma cervantina da chamada crítica poética tinha precedentes em língua castelhana, com espírito satírico e tudo: o *Entremés de los Romances* era um romance satírico ou uma balada satírica dirigida contra a obsessão dos romances e baladas. Se se provasse seguramente, não conjecturalmente como se tem feito, que a data dêste *Entremés* era anterior ao *Quijote*, teríamos achado com muita probabilidade o motivo mais próximo de sugestão sôbre o espírito de Cervantes.

(3) — V. de *EP* o capítulo I da Primeira Parte — *A Repercussão da Obra Camoniana* (págs. 19-31) consideravelmente ampliado em relação a edições anteriores da obra. Ver ainda a nota 47 a págs. 379-381. (NO).

Mas como Cervantes era muito mais que um dos tais críticos ficcionistas, à maneira de Cesare Caporali, inventor da coisa, ou à maneira do anônimo autor do *Entremés de los Romances*, aquela unidade condensada dos seis primeiros capítulos ampliou-se e precisou-se na sua intenção satírica e burlesca. Completou-se o quadro: identifica-se Dulcinéia naquela pobre labrega, só famosa na sua aldeia por “la mejor mano para salar puercos”, e surge o comparsa indispensável das cavalarias, o escudeiro Sancho. E com “la segunda salida” se delineia tóda uma transposição em burlesco do *Amadis de Gaula*. Cervantes dava-nos, por fim, uma novela mordente contra um tipo de gôsto literário, já arcaico. E essa novela, verdadeiramente uma pinha de novelas, mirava a contentar outro gôsto mais atual, o gôsto renascentista de contar e ouvir histórias de amor e aventuras estranhas às inverossimilhanças cavalleirescas. Novo gôsto ensinado também pela Itália, mas que já encontrava ambiente favorável nas tradições peninsulares, com sua novelística e suas influências orientais. No *Romancero* continham-se poderosos gérmes novelescos. Os românticos os aproveitariam. Aquela primeira parte do *Quijote*, de 1605, asertoando tantos contos e narrativas da mais variada proveniência e do mais díspar caráter, visava a entreter êsse gôsto de histórias, para divertir e despertar o riso. Poderia chamar-se-lhe, quanto à intenção e ao tom geral, em bom castelhano quinhentista, uma *Colección de novelas de burlas provocantes a risa*.

Como tal circulou no século XVII. Um grande inventor ou descobridor de situações cômicas — eis o que Cervantes foi na primeira fase da carreira da sua obra. Tôdas as impressões dos seus leitores setecentistas confirmam êste juízo. Cervantes era, porém, muito mais que um autor cômico, era um gênio criador de símbolos e mitos eternos — o precário eterno humano, entenda-se —; sentia a vida em tóda a profundidade do seu drama e da sua amargura. E escrevia após dolorosas experiências, depois de ter vivido a sua vida. A sua obra literária é já da madurez, atividade recolhida de soldado reformado e mutilado, e de pequeno funcionário desiludido, e aquêles ajuste de contas com a vida, que está no fundo de tóda a grande obra literária. E o *Quijote* transfigurou-se-lhe adentro das suas meditações solitárias. E a elaboração prosseguiu. Quan-

do em 1614 apareceu um outro *Quijote*, que a falsa continuação da novela, assinada por um suposto Avellaneda, punha a correr, então Cervantes reconheceu pelo contraste a distância que havia entre aquêlo e o seu. Não somente o tipo se adulterava, ao transformar-se no *Caballero desamorado* e ao curar-se a intervalos da loucura para dela ter consciência e disso mais sofrer, mas também o que de fiel se mantinha do tipo cervantino já não era atual, porque entretanto o herói manchego transfigurara-se. Já não era uma espirituosa paródia ao *Amadis de Gaula*, como sátira contra um gôsto dominante e como instrumento “provocante a risa”, mas um sublime arquétipo de tôdas as perfeições morais, em que se quintessenciava o ideal moribundo da cavalaria, tão puro que só uma vez no mundo e por um louco poderia ser vivido. E Cervantes deu-se pressa em escrever e publicar a segunda parte da novela, para nos perfazer o retrato do seu herói, para o restituir à sua fisionomia autêntica. A segunda parte não deixa de ter seu propósito polêmico. Temos que agradecer ao desconhecido autor do falso *Quijote* a sua ação estimulante e decisiva sôbre o espírito de Cervantes. Quantas obras imortais se deverão a essa origem impura da emulação e da retificação acintosa!

E surgiu o segundo *Quijote*, menos cômico e menos batalhador que o primeiro, mas mais ingênuamente crédulo e mais melancolicamente discursador, para comentar e justificar os seus atos, como já os nobres heróis homéricos e todos os heróis antigos ao mesmo tempo praticavam as suas façanhas e as explicavam com eloquência, como o Nun'Álvares dos *Lusiadas*, tão fecundo quanto valente.

Desde então o *Quixote* percorre fases sucessivas de interpretação: sátira política, sátira literária de chave, autobiografia, um símbolo e outro, para chegar a ser o que é hoje: o mais representativo mito da Idade Moderna. Para o sentir deve-se abstrair de tôda a sua prolixidade e heterogeneidade, tudo aquilo que se destinou a divertir os “desenfadados” leitores renascentistas, e concentrar a nossa reflexão sôbre a pura essência, una e subtilíssima, que se evolva dêsse conjunto variado. Faz pensar no fumo azulado que sobe do rescaldo de alguma fogueira, em que arderam as mais disparatadas coisas. Hoje, após três séculos de reflexão, lê-se o *Quijote* para entender melhor a vida e para a dourar com sonhos que chegam a erguer-nos acima da condição humana. É uma obra empapada de vida humana

condensada, com as suas mais amargas decepções e os seus mais alados idealismos. Não a lemos todos, porque os seus descobrimentos já se incorporaram no patrimônio mitológico da nossa idade. Tôdas as épocas têm suas mitologias, porque os homens não se deixam guiar pelas idéias puras, só as assimilam quando lhas disfarçam em emoção, símbolo e mito. Nem todos lemos o *Quijote*, mas todos vivemos o *Quijote*. Igualmente, são poucos os leitores de Copérnico e Newton ou, se preferem, de Shakespeare, mas todos aproveitamos dia a dia os seus descobrimentos.

Todos nós, os que lemos e meditamos a novela imortal durante mais de três séculos, todos colaboramos na discriminação do seu conteúdo e na recriação dela: grandes e pequenos críticos, eruditos anedóticos e historiadores da literatura, ensaístas argutos e os recônditos leitores desconhecidos. E o primeiro a surpreender-se do que nós todos descobrimos na sua obra seria o próprio Cervantes, como qualquer pai, que ressuscitasse, desconheceria o filho ilustre, que deixara ainda infante e entregue ao seu destino.

E esta carreira indefinida, recriadora ou desfiguradora da obra literária, é o último ato da luta pela expressão, uma agonia perpétua da mente humana, que no escritor atinge o grau superior do tormento, porque o artista da palavra faz dessa onipresença da palavra e dessa impotência da palavra a sua arte dolorosa e a sua expiação do pecado de viver. Completam-se dêste modo, uma à outra, a minha concepção ascética da função do escritor (*V. O Dever dos Intelectuais*) e a minha concepção agônica da essência da arte literária.

[L P, págs. 143-152]

Passaram cem anos sôbre a morte de Balzac. E' 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 caráter 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 tatear da crítica de Balzac foi muito menor que o da crítica shakesperiana. 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 atividade; para provar a impossibilidade da crítica imediata, preferiria eu dizer.

Uma grande obra de arte é uma convergência de fôrças 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 reações, através dos ambientes que a recebem e gozam, e julgam com repulsa ou com agradecimento. Como se não concebe um concêrto sem público, uma representação dramática sem platéia, um discurso sem auditório, não há obra de arte literária sem repercussão no público leitor. Êste público ou êstes 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 peló 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 3a. 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 consequências.

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 Lorde Byron, a respeito do qual começa hoje a correr nas histórias literárias um processo para apurar se na verdade êle era um grande poeta. E 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 objetivamente 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. 155 da ed. port.).

E' esta a causa dos freqüentes 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 *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 balzaquiana, 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 seleta 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 reações 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, apon-

ta 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’appête 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, que 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 fator 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 physionomies, les effects 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, daquele 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 aquêle par de espíritos, Karl Marx e Frederico Engels, irmana-

dos 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. E' 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 objetividade plena com Taine. Já com Hippolyte Castille, com Georges 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 desassomburada. 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 Shakespeare, como criador gigantesco de um mundo real, dramaticamente real, bom e mau como é, no fundo, o próprio homem, máquina de interêsses de dinheiro, de poder e de sexo, de rivalidade 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 subjetivas do bom gôsto, ainda há-de opor muitas restrições ao seu gênio, num livrinho que parece algumas vêzes mais um panfleto antibalzaquiano 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 considerava ainda um tipo humano “à la Balzac”, não pela ambição dinheirosa, sim pela desmedida audácia conquistadora de posições.

Recordando o vário caráter da infinidade de estudos sôbre a *Comédie Humaine* poder-se-ia estabelecer esta seqüência de rubricas ou direções 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. E' 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 Queirós 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 criatura punham no mundo.

c) Balzac marco milionário 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 nêle há já influência dos historiadores da literatura e do seu sentido de perspectiva. Mas há nêle 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 ou descobridor de dados novos intuitivos sôbre 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 adotada 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 construídos 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 fatos 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 ação do meio ledor, que falava no comêço dêste arrazoado. Também o nosso grande Camilo é suscetível 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 dor 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 caráter político-social, obediente ao pendor dos tempos. No caso de Camilo a flagrância é tal que nem falta o tema dileto de Balzac: os estragos do dinheiro, agora não procurado àvidamente, mas herdado através de gerações. E' 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 das suas atividades 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 combatido 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 ceticismo 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. E' um longo e alteroso destino que principia e que ninguém pode adivinhar. Esse 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 dénouements, 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 Queirós...*: “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 do espírito, à qual não há temperamento verdadeiramente robusto que resista” (*España Moderna*, Madri, 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 subjetivas e combater policialmente o francamente mau, é ultrapassar os limites estreitos da primeira forma dessa direção do espírito, a crítica (V. *Aristarcos*, 4a. conferência). Bem patentes estão os erros da crítica imediata sobre as obras de Balzac, não somente no posterior desenvolvimento dos juízos públicos e nas reações do próprio Balzac, nas

declaradas na imprensa do tempo, algumas das quais estão extratadas no livro do Prof. Hervier, mas também nas cartas a Mme. Carraud e “à l'Etrangère”. Havia muito mais objetividade nessas confissões do próprio autor, ainda que êle se não compreendesse em toda a extensão do seu gênio, do que nos primeiros juízos dos críticos profissionais seus contemporâneos, *blasés* de leituras, como a cortesã Ester enjoadada 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 sôbre a obra como vida nova, 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 fôrça promotora ou dos estímulos estéticos da obra prevalecer sôbre 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 (4).

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. . .

[B C, págs. 125-134]

Naquele dia 10 de Junho o professor associou à sua exposição o poema de Camões, como exemplo da alta poesia, a confirmar as suas idéias. Anuía também à insinuação de alguns estudantes, que desejavam lhes apontasse que poderia um velho poema quinhentista, recheado de história e mitologia, conter de útil à gente moça do meio do século XX. A experiência lhe mostrara que o ensino é tanto mais profícuo quanto mais diretamente responde a curiosida-

(4) — Ainda sôbre *O Meio e a Crítica Imediata*, v. L P, págs. 181-183, ou págs. 348-350 do *Ideário Crítico*. (NO).

des espontâneas e a impulsos intelectuais dos alunos. A variação dos temas e uma certa emoção de atualidade constituem fecundos motivos de interesse que facilitam o recebimento das idéias, assim tornadas valores vivos em vez de abstrações.

E começou a sua exposição. A sala da aula, sita numa galeria alta, sobranceira ao jardim, recebia uma linda luz esmeraldina aguada, que lhe vinha da filtragem através da espessura verde das frondes. No momento em que o mestre ergueu a voz, um bando de pombos bateu as asas e partiu por sôbre o maciço das velhas tílias. Algum estudante recordaria a partida de ouvintes descorteses que as primeiras palavras de um preletor decepcionam. Mas o professor, seguindo um instante o adejo das aves, sorriu, interpretando talvez aquela revoada buliçosa por uma anunciação: aqui vai-se falar de poesia! O certo foi que o ambiente contraiu certa vibração uníssona e sequiosa de coisas belas. . .

Nos arraiais da ciência da literatura há também uma pequena gíria. Usa-se muito a palavra “meio” mas em três acepções diversas, ainda que próximas parentas. Talvez dissesse melhor que se lida ali com três tipos de meios sociais. A primeira acepção ou o primeiro tipo é o *meio formador*, o meio ou o conjunto de meios em que se forma o poeta; a segunda é o *meio ideal*, o meio criado pelo poeta em suas obras; a terceira é o *meio receptor*, o meio que recebe a obra e a transmite indefinidamente aos vários públicos leitores que se vão constituindo, com as variações do gôsto e das idéias, através da história. Conste que se toma aqui a designação “poeta” no sentido genérico: todo o criador de supra-realidades por meio da palavra.

Os três meios, o formador, o ideal e o receptor, verdadeiramente são conjuntos de ambientes e correspondem a outras tantas graduações cronológicas e a outros tantos comportamentos intelectuais do indivíduo e da coletividade, que se verificam sempre no nascimento ou no brotar de qualquer grande obra e na sua biografia ou na sua carreira de organismo estético autônomo — tão autônomo como a vida dos filhos adultos ante a dos progenitores.

Esta sucessão de ambiências, que na obra poética se concentram e dela se soltam, faz pensar na evolução biológica de alguns animais,

nas metamorfoses das larvas obscuras, das crisálidas reconcentradas e das mariposas ovantes. Mas a comparação não é sustentável, porque, muito ao contrário do que decorre nesse mundo, não é a borboleta que é efêmera; ela é que é perene até à imortalidade. Esta relativa imortalidade de quanto se passa sobre o globo terráqueo com seus dias contados pelo calorzinho que lhe vem do Sol...

E apontou alguns exemplos, exemplos acessíveis e de uma grande evidência.

Para Dante o meio formador é o complexo tecido de circunstâncias que lhe constituíram a forte personalidade: a educação segundo o conceito cavalheiresco medieval, a sociedade florentina, as lutas truculentas da política, os ódios de güelfos e gibelinos, a sua passagem pelo govêrno, logo expiada por um exílio amargo e sem fim, o asilo de Ravena, a prodigiosa arquitetura da filosofia escolástica, dialética amplificadora de Aristóteles e das Sagradas Escrituras, tudo que lhe guarneceu a inteligência de idéias, de emoções e de inquietação julgadora. O meio ideal é o mundo todo da *Divina Comédia*, a totalidade da história terrena e do mundo eterno, segundo a teologia cristã — o mundo tríplice do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, onde as sombras humanas se prolongavam sem termo, muito mais desproporcionadas que nos nossos prolixos crepúsculos. E o meio receptor é, ocasionalmente, o público leitor que ao poema imortal vai buscar emoção estética, regras de vida, temas de meditação. Este terceiro meio é como a carreira de uma incansável e imorredoura mariposa a soltar gérmes através dos séculos — um rosário de influências e de interpretações.

Para Dickens o meio formador foi constituído pelo lúgubre ambiente familiar, pelas misérias londrinas do seu plano social, pelas incertezas do jornalismo proletário e pelo espetáculo dos sofrimentos infantis, logo pelas suas viagens à América e à Itália, e pelo advento da era vitoriana com suas grandezas e seus orgulhos. O meio ideal é a sociedade dos seus romances, uma Londres muito mais real e duradoura que a de Portsea, onde cresceu, uma Londres que reunia com dolorosa intensidade tôdas as misérias, injustiças e tristezas do panorama social do liberalismo a degenerar em capitalismo insensível até à cegueira para com os humildes e as crianças — humildes e crianças

adoráveis pelo seu poder de simpatia, pela sua irradiação humorística, vítimas que abrandavam os próprios verdugos.

E o meio receptor de Dickens foi e é o infinito mundo dos seus leitores ingleses e não ingleses, coevos e pósteros, todos se apiedando em pura emoção estética ou em esforços de reforma moral. Outra vez um rosário de influências e de idéias interpretativas, tôda a longa oscilação das cotações estéticas, até atingir a estabilidade da história.

Igualmente fácil é apontar os três meios no caso de Balzac. O meio formador foi constituído pelo seu pequeno ambiente provinciano e familiar, pelo cartório do notário seu patrão, pelas misérias da sua trapeira parisiense e pelo espetáculo grandioso das transformações sociais e espirituais da França desde a Revolução de 1789 e de Napoleão, turbulentos mundos então ainda muito presentes na memória, até à Revolução de 1848. De fato, foi a sociedade liberal da Restauração com seu revolver profundo, com a sua burguesia enriquecida e o estertor da aristocracia, o alfobre predileto dos seus motivos. O meio ideal foi a sociedade ou o Estado que palpita na *Comédie Humaine*, uma população densa a trabalhar e a amar, a intrigar e a sofrer na politicagem e na aventura da vida intensa e das imediatas transformações, ascensões e quedas. E êste meio ideal tem vindo correndo pelos espaços e pelos tempos, na sua organização fictícia, mas inalteravelmente duradoura, como formidável companhia de cômicos e saltimbancos a representar por tôda a parte as mesmas tragicomédias. O acolhimento nos mais variados meios receptores e a influência sôbre êles exercida têm sido tais que a irradiação da cidade balzaquiana ocupa um vasto departamento da crítica comparativa, de muito especial interêsse para o estudo dessa colaboração póstuma dos meios ledores.

Esta esquematização da carreira de uma obra poética no encadeamento de três meios pode não ter muita originalidade, mas é muito cômoda. Põe-nos bem à vista o inevitável caráter social e coletivo de todo o labor de criação, onde o poeta mais singularmente individualista só o é num instante: é formado por uma coletividade, transpõe para a obra de sua inspiração uma coletividade e expressa-a numa organização estética de conteúdo coletivo, destinada a ser entendida por uma coletividade e a viver inextinguivelmente no seio dela.

Pode-se objetar: uma obra de poesia pura não encerra nenhum meio de gentuça a pulular, como uma série de romances ou de peças de teatro. De fato, não há ali personagens vivas, Fulano, Sicrano e Beltrano, mas há paisagem espiritual, quadro de valores, emoções e inquietações dominadas por um tom ou uma atmosfera que é de uma época e de indisputada proveniência social. Exemplo: os *Sonetos* de Antero e o *Só*, de Nobre. Os primeiros são a autobiografia mental de um homem do fim do século XIX, que adivinhava a crise atual da civilização européia, por nós presenciada desde 1914 em aspectos trágicos. Naquele rosário de sonetos se diz a agonia da fé, a agonia de tôdas as filosofias, o desalento da ação e de tôda a vontade de viver. E êste conteúdo dolorosamente negativista não lhe vinha da receptividade profunda com que sentia o seu tempo e lhe adivinhava as dores? Os *Sonetos* compõem-nos um cenário de luar álgido, com seus espectros perambulantes. Bem o sentira o professor certa noite, ao atravessar um deserto no norte do México, o “páramo enfadonho” com seus “espectros lastimosos”. No *Só* a atmosfera dolorosa está mais personificada. Com os protagonistas dos poemas, reais uns, e simbólicos outros, e com a sua emoção difusa, o livro levanta diante de nós um meio ideal de pressentimentos medrosos, de alogismos instintivos, de superstições humildes, de tudo que a época realista, com seus agudo sentido crítico, desterrara do quadro dos temas literários.

Outra comodidade da tríplice esquematização dos “meios” é a de nos realçar tanto a marcha da gênese e do destino de uma grande obra quanto a sucessão das formas de crítica aplicada. Durante o século XIX predominou a forma histórica da crítica literária, reconstituição integral, até à minúcia anedótica, do meio formador. Taine metodizou essa crítica em sistema de causação, com a sua teoria de *raça, meio e momento*, a que Fromentin fêz um aditamento de advertência realista, o da *individualidade* do autor, que mais não era que o aproveitamento do longo magistério de Sainte-Beuve, muito mais psicólogo que historiador. Em tôda essa erudição há muito de desperdício, porque se ocupa da existência pré-natal das obras, prefere tentar explicar o inexplicável. A causação exata da poesia é indecifrável. Deixemos as causas misteriosas e consideremos a presença real; troquemos o “momento” de Taine pela indefinida série de

“momentos”, em que a obra torna a nascer e a metamorfosear-se através do meio receptor.

Realmente, no fim do século XIX, as atenções começaram a dirigir-se preferentemente para êste meio receptor, o terceiro e último. E a fase da literatura comparada, que assim se designa por ter nascido de comparações arbitrárias. Depois de sistematizada nada mais comparou, apenas seguiu a irradiação das obras e dos temas através das fronteiras e das línguas, para achar a solidariedade de uma literatura universal. Essa metodização, devida a Posnett, Rod, Texte, Elster e Baldensperger, determinou uma tal multiplicação dos estudos que foi preciso inventariá-los. Fê-lo P. L. Betz na obra preciosa, *La Littérature Comparée (Essai Bibliographique)*, que na edição de 1904 menciona já cêrca de seis mil títulos. Calcule-se o que seria depois da Primeira Grande Guerra, quando o esforço do entendimento internacional, a prestigiosa influência de Baldensperger e os milhões norte-americanos estimularam de maneira decisiva tais estudos, vistos como instrumentos de compreensão entre as nações! O recente livro dos professôres Werner P. Friederich e Fernand Baldensperger, *Bibliography of Comparative Literature*, e o *Yearbook of Comparative and General Literature* do primeiro põem-nos em dia com o movimento dêsses estudos em todo o mundo. (E ia passando os livros aos estudantes).

O meio ideal ou a obra poética em si, na sua plena autonomia vital de organismo estético, é o alvo dileto da moderna crítica alemã e suíça. Naturalmente, êsse é o estudo mais difícil; não reclama uma grande erudição, mas exige coisas mais elevadas e menos acessíveis pelo simples estudo informativo: cultura filosófica e vocação crítica.

Durante séculos reinou em Portugal uma erudição camoniana prestimosa, que nos reconstituiu avaramente o meio formador da mente do poeta e do conteúdo dos *Lusíadas*, algumas vêzes com escasso espírito crítico e outras tantas com penetração íntima, como exemplificou o talento de Oliveira Martins, que enriqueceu tudo o que tocou. Era tempo de adaptar a compreensão do poema, que é verdadeiramente a mais alta nota portuguêsã no concêrto poético universal, a uma esquematização econômica, mas fecunda da crítica

e remontá-lo à esfera das idéias gerais e da inquietação dos grandes problemas (5).

O estudo dêsse primeiro plano formador nunca poderia explicar a prévia constituição dos valores estéticos que o poeta coordenou e cristalizou, porque o método histórico só por si, sem a análise psicológica, margina êsses valores sem se inteirar dêles. O estudo do segundo plano ou do meio poético de criação camoniana é também quase impossível sem essa consideração prévia da frágua emocional coletiva. E a realidade positiva das transfigurações do poema e da personalidade do poeta através dos vários meios receptores tem sido vista como domínio do arbitrário ou da incerteza das idéias, em vez de glorioso exemplo da vitalidade e riqueza da obra, em vez de legítima biografia de um organismo estético autônomo. Para o reconhecer, bastará prescindir de grande parte da erudição parasitária que afoga o poema, lê-lo e relê-lo e retamente refletir sôbre as sensações poéticas dêle recebidas, como se medita sôbre o eco profundo e longo que nos deixa no espírito uma poderosa sinfonia. A receita é equivalente para a poesia e para a música: ler e reler, e meditar sôbre essas leituras saboreadas em profundidade; ouvir e tornar a ouvir, e meditar profundamente sôbre essas grandes arquiteturas de pensamento sonoro.

O professor dizia estas coisas sem o menor laivo pedantesco. Seria impossível ser pedante, quando se assumia uma atitude ensaística, dubitativa, problemática. O que êle tinha em vista era incutir nos estudantes um punhado de idéias fecundas, aplicáveis talvez às outras artes e à compreensão da generalidade do fenômeno estético, e articular o poema nacional ao mundo superior da inquietação filosófica. Mostrando o inexorável predomínio do social nos três tipos de meio, que a obra poética havia de receber, expressar e percorrer, esperava criar na gente moça anelos ansiosos de individualização e racionalizar tais anelos. Nada é mais difícil do que ser-se

(5) — Na crítica do século XIX os trabalhos camonianos de Oliveira Martins e Teófilo Braga mais de uma vez se ergueram a um alto nível filosófico. Os dois livros seguintes são peças essenciais da crítica e da erudição camoniana: Oliv. Martins, *Camões, os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, 1a. edição em 1872 e 2a. em 1891, refundida e até alterada no título, 324 págs. T. Braga, *Camões (Época e Vida)*, Pôrto, 1907, 850 págs.

quem se quer ser, mas tudo de grande que no mundo se fêz nasceu dessa agonia do indivíduo, a morrer e a renascer a cada instante. Camões herdou ou adotou a tecedura de valores estéticos do seu meio formador, todos aquêles mitos, lendas e desfigurações históricas, forjados na fermentação épica retardatária que o antecedeu. Perfilhou o estilo de composição que os Antigos haviam criado e os italianos modernizado em forma opulenta. Mas conseguiu marcar de um sêlo pessoal indelével todo êsse capital coletivo, porque ergueu êsse mundo heróico meio fantástico pelo exagêro das proporções a uma filosofia da vida. Na Renascença o homem crescera enormemente pela súbita incorporação da experiência antiga e tivera em Portugal novos campos de ação para impulsos de gigantismo de caráter. Aqui se renovou o espírito heróico numa psicose coletiva que há de ser uma negaça perene aos historiadores da personalidade. Essa filosofia da vida, tal como se definiu antes de Camões e tal como êle a expressou no seu poema, teve suas veleidades de porfia com os Antigos, então no auge da estimação. Camões ampliou essas veleidades em tese poética (6). Não celebrou apenas heróis locais, exaltou formas novas de heroísmo, nem homérico nem gótico, casos de superação da condição humana, tipos-pontes para o *Übermensch* nietzschiano, em luta com as sombras da ignorância, com os pavores transcendentes, com a mediatização conformada das forças humanas. Os heróis de Camões são gente de “ou tudo ou nada”, como o pastor Brand, de Ibsen. Exemplificam com relêvo superior que a vontade pode ser invencível, que dentro da maior firmeza e lealdade cabe uma grande liberdade de movimentos, quando o indivíduo põe muito altas as suas vistas, acima de caprichosos egotismos.

Ninguém pintou mais atrativamente a doce voluptuosidade de bem servir com sacrificio, com honra e lealdade. Ninguém exemplificou com eloquência maior o poder divino da palavra, quando

(6) — Com respeito a essa tese — que viva a demonstrar que os feitos dos Portugêses nas emprêsas da navegação e da conquista excediam os dos Antigos, quer os verdadeiros, quer os fantásticos, e, mais, que os Portugêses não só os excediam em realizações heróicas, mas também os ultrapassavam na dor e no sofrimento, em tudo competiam com êles, no bem e no mal — v. *E P*, págs. 303-306 e 381 (em nota) e *Ainda a Épica Portuguesa — (Nótulas de Autocrítica)* —, ed. cit., págs. 111-120. (NO).

sobe do coração e serve causas sagradas. Ninguém levantou mais alto o feitiço do amor, do amor imortal até quando parece que vai morrer. Esvai-se o invólucro mortal, mas solta-se nos ares e fica vagando para sempre a sua essência capitosa. O que embran-dece e humaniza o colosso que defende a passagem do cabo separador de oceanos e continente é o amor, o inextinguível desejo das carícias de uma frágil ninfa, sempre desejada na soturnidade daquele destêrro inexpiável. Inês ou a fatalidade do amor, Nun'Álvares ou a fé na pátria, o Gama ou a perseverança que vence os homens e a natureza, e o Adamastor ou o titanismo são mitos nacionais que ensinam a amar, a porfiar, a lutar, a esperar com fé e a falar alto e claro ou a crer na magia da palavra aquecida por um grande fogo interior.

O professor não reconhecia a velha separação entre teoria e prática ou entre especulação e utilidade — porque tôdas as coisas, incluindo os sonhos etéreos dos poetas, se nos apresentam como conglomerados de possíveis idéias e possíveis ações ou influências. Serão ao mesmo tempo fontes de sensações e receptáculos das nossas reações, em pensamento e atividade.

Um poema épico também era possível pretexto dialético ou dialogal. Neste caso português a discussão levava-nos a uma conclusão aparentemente paradoxal: o poema era uma obra perpétua-mente viva, mas epilógava uma civilização ou um tipo de civiliza-ção. A geração de Antero de Quental atribuiu êsse sentido tumular à epopéia; êle, melhor que ninguém, o disse em 1880, por ocasião do tricentenário do poeta (V. *Prosas*, II, pág. 309). Tomou-se isso no restrito sentido de pessimismo hiper crítico; e afinal aquela concepção encerrava grande parte de uma verdade.

Como há duas Espanhas em permanente luta, com vitórias tem-porárias de cada uma, sem aniquilamento definitivo de nenhuma, há dois Portugais. Estes, porém, não coexistem nem se digladiam; sucedem-se. Quando um morre, o outro lentamente se levanta. O primeiro Portugal nascera em 1128 e morreu em 1580, após um crescimento retilíneo e uma crise de gigantismo; é o Portugal dos reis de Borgonha e de Avis, das lutas com mouros, leoneses e castelhanos pela sua integração territorial; é o criador de uma típica estrutura interna, é o das veleidades de arredondamento ibérico, o

das viagens de descobrimento, o da miragem do Oriente, o da psicose heróica e da rivalidade com os Antigos. Extinguiu-se em 1580. O poema é o seu epitáfio, composto no derradeiro clarão de vida — uma vida gasta em dissipações suicidas. O segundo Portugal surge após o período caliginoso ou larvar da dominação espanhola e é totalmente diverso; é o Portugal dos Braganças, que no Brasil fixa o seu fulcro econômico e na aliança inglêca fixa o seu fulcro político, e que nas imobilidades sonolentas da reação tridentina acha as comodidades precisas para fâcilmente se governar. Dentro dêste segundo Portugal, nascido em 1640, é que decorrem lutas de caráter morfológico ou estruturador, semelhantes às das duas Espanhas, mas só depois da morte de D. João VI e sempre sem o dramatismo transcendente delas. O Portugal primeiro é uno, caminha firme e, morrendo, deixa o exemplo de uma civilização típica, de uma filosofia da vida, de uma vontade coletiva decidida, a cumprir um destino, como vários focos sociais da Antigüidade. Esse caso excelso da experiência humana cristaliza num poema — que tem, por isso, significação de epitáfio.

O entusiasmo suscitado por Homero não leva à imitação de Heitor e Aquiles; o entusiasmo suscitado pela *Chanson de Roland* e pelo *Nibelungenlied* não conduz à imitação de Roland ou de Siegfried. E assim com tôdas as grandes epopéias, por mais vivo que se nos afigure o seu conteúdo emocional. Esta a conclusão de paradoxo, pelo menos de contradição a que antes se aludia: as grandes epopéias são imagens perpétuamente vivas de mundos extintos. O mundo expresso nos *Lusíadas* é tão morto, como o da *Iliada*. Só os contemporâneos das epopéias viam a sua utilidade prática de estimulantes do espírito heróico e de instrumentos de formação pedagógica e política.

O interêsse estético moderno pelas epopéias funda-se num conceito necropolar. Ele está presente, num exemplo de fresca data, no capítulo português da enciclopédia histórica *Tvurcové Déjin*, em língua checa. A história universal é ali condensada numa seqüência de biografias dos homens que a fizeram ou que a representam com sumo relêvo. Deixemos de lado a discutibilidade desta concepção personalista da história e fixemo-nos apenas na representação portuguesa: quem representa ali Portugal? Não é um rei, um

homem de Estado, um navegador ou um conquistador, um Infante D. Henrique, um Vasco da Gama ou um Afonso de Albuquerque; é Camões, poeta épico. Lógicamente o Portugal representado naquele grande panorama histórico é o Portugal primeiro, o extinto em 1580, porque é êsse tipo de civilização o de significado humano (7). O segundo Portugal, o bragantino, o americanista e depois africanista, há de exhibir outros valores e outra representação para comparecer ante o mundo. Dois grandes comportamentos históricos dão a Portugal uma dupla personalidade. Êste desdobramento, no tempo e nos meios, tanto se pode verificar entre os indivíduos como entre os povos. E Portugal, país de emigração, exemplifica relevantemente os dois casos.

Não se pode viver sem entusiasmo. O homem de hoje, com seu potencial técnico e mecânico, é de uma desesperadora indigência perante a riqueza de personalidade do homem renascentista, daquela fascinante aurora que teve no poema camoniano o seu clarão final. A leitura dos *Lusíadas*, leitura em compreensão profunda, bem meditada à luz da experiência moderna, pode ministrar alentos para a defesa do espírito de individualidade e das maiores virtudes humanas em sua clave heróica; pode ajudar a restabelecer a vontade dos grandes empreendimentos desinteressados ou dirigidos a fitos de beleza pura. Que prêmios concedeu o poeta aos seus heróis? Um pouco de fugaz amor e o deslumbramento da contemplação do Universo (8).

(7) — V. Peter Richard Rohden e Karel Stloukal, *Tvrcové Dějin*, Praga, 1934-1936, 5 volumes muito ilustrados, e um índice, publicado em 1937, com 96 págs. O capítulo respeitante a Camões figura no volume 3.º, págs. 169-175, e foi redigido por mim. Os colaboradores desta opulenta obra são das mais variadas nacionalidades. Cada capítulo biográfico-histórico é seguido de uma pequena bibliografia.

(8) — No capítulo *A Contemplação do Universo* de *E P*, págs. 307-343, cita o A. o episódio da Ilha Namorada, na qual aos nautas portugueses é dado “um pouco de fugaz amor”, “mas amor com deusas, como é devido aos heróis” e a Vasco da Gama, em especial, concede Tétis “outra forma superior de prêmio, recompensa puramente intelectual: a contemplação do universo ou o exame direto da máquina do mundo”. Filia a seguir essa contemplação do universo na nobre e vetusta tradição da poesia astronômica (págs. 310-326), porque tôda a grande epopéia é um conglomerado de “heroísmo guerreiro, navegações e exploração do céu”. A contemplação do universo excedeu o âmbito da própria poesia, recorda F. de F. a págs. 327-330, e teve na pintura, com Raffaello Sanzio, um poderoso e eloquente intérprete. (NO).

Levantou-se, cumprimentou e saiu, deixando os seus ouvintes sob a emoção do entusiasmo que dimanava de toda a grande poesia. Daí a pouco tornaram a encontrar-se no jardim de sombras densas, por onde preguiçavam esquilos meditabundos e saltitava a passarada gárrula. Um marechal imponente, entre soldados armados até aos dentes, não era saudado com respeito maior que o dos estudantes por aquele velhinho débil que passara a vida a decifrar os sonhos dos poetas. Possivelmente a inteligência de compreensão, a simpatia e a modéstia são também manifestações de força. . .

[V, E E, págs. 45-53]

**CRIAÇÃO E CRÍTICA
LITERÁRIA**

Num estudo desenvolvido sobre a *Crítica Literária como Ciência*, pela primeira vez publicado em 1911 e reeditado em 1914 (1), diligenciamos destrinçar o que no trabalho da crítica havia de presumivelmente científico, isto é, fora dos limites da arbitrariedade pessoal do crítico, e o que era iniludivelmente contingente e falível. Concluímos então, depois de circunstanciadamente descrevermos as essenciais operações da crítica, depois de nos abordoarmos a um método que quanto possível reduzisse êsse campo vasto da arbitrariedade, que dois pontos havia na marcha do trabalho da crítica: o ponto de partida e o ponto de chegada, o primeiro contacto com a obra literária, a impressão do leitor, e o último, o juízo estético. Nestas duas estações não há, quanto a nós, outro guia seguro que não seja o conselho do gosto esclarecido. Então desejávamos reabilitar esta disciplina, já tão cultivada praticamente e também tão discutida teòricamente, perante aquêles espíritos objetivos, que só acatam as conclusões dos métodos positivos, e particularmente em nós próprios desejamos poder enraizar a convicção que o objeto dos nossos estudos não era campo aberto por onde a fantasia vagueasse à sôlta. Hoje o mesmo sentimento nos leva a procurar aproximadamente medir a quantia de criação original que o trabalho crítico pode comportar. Não se trata de com nova interrogação fazer simetria à primeira, de fazer corresponder à primeira — que há de científico na crítica literária? — a segunda — que há de artístico na crítica literária? Falando de criação, não damos a esta o significado de ressurreição artística, mas o mais amplo de inovação. Neste sentido, é eminentemente criador o matemático, o naturalista, o estadista, por mais sêca que seja a sua imaginação artística, desde que impeliram o espírito humano e as sociedades por trilhos novos, desde que com êles alguma coisa existiu que sem êles se torna inexplicável. Ora esta criação é que nós plenamente cremos que pode existir, e repetidamente tem existido, na crítica literária, quando a cultivam espíritos de eleição, ricos do dom excepcional de

(1) — Está em preparação a 3a. edição da *Crítica Literária como Ciência*.

saber não só examinar e apreciar obras de arte, mas também em toda a parte sabendo discernir a beleza da rudeza e prontamente sabendo surpreender todas as correntes intelectuais com uma especial intuição da consciência individual e coletiva.

Sem este complemento, que hoje lhe aditamos e que extraímos da experiência, a concepção da crítica literária, por nós exposta na citada obra, poderá parecer demasiado estreita e reduzida à passiva obediência dum método pouco fecundo como todos os métodos, quando os não vivifica a originalidade do espírito que os pratica. Longe de nós então o pensamento de sistematizarmos as operações da crítica nos trabalhos preparatórios suscetíveis de se descreverem e regular-se por normas fixas, como se descreve e regula a organização duma bibliografia e duma tabela de variantes de textos ou dum quadro genealógico de manuscritos. Já então vivamente diligenciávamos extremar os campos, em que se devem confinar o erudito, o bibliógrafo, o filósofo, o editor e o crítico literário. Hoje este pensamento, pelas perplexidades permanentes em que nos surpreendemos apesar da fidelidade que quisemos guardar ao método há anos formulado à guisa de programa, hoje este pensamento de libertar a crítica duma confusão que, sem a dedignar, a entibia no seu progresso, torna-se mais imperativo e lança-nos na deliberação de proclamar bem alto o muito que nela se contém de incoercível, de insistemizável em qualquer método, e de incompatível com as especialidades afins. Deste modo se responde também àquela opinião do contista dinamarquês, o famoso Andersen, que vítima da crítica, num momento de mau humor, sumariamente a condenou.

Poderá dizer-se — há sempre quem se compraza em desvirtuar os designios — que este arrazoado defensivo que nós desejaríamos redundasse num verdadeiro e eloquente elogio da crítica, é um clamor *pro domo mea*. A forma por extremo insuficiente com que nós temos cultivado este gênero de estudos e a sua larga difusão em todos os países de intensa vida espiritual, para logo nos põem a coberto dessa opinião tendenciosa.

Para metódicamente procedermos, deveremos antes percorrer o terreno, em que vamos operar, e expurgá-lo de todos os óbices ao nosso livre curso, desembaraçadamente, num e noutro sentido. Esses

obstáculos são principalmente conceitos e noções errôneas sôbre a crítica e sôbre o objetivo que lhe atribuímos.

Para nós a crítica nunca foi considerada principalmente pelo seu aspecto normativo, pela sua prática utilidade. Sempre temos procurado afastar para longe aquêle modelo de crítico, de férula na mão, que risca, emenda, castiga e muito rara e sôbriamente elogia, aquele crítico sanhudo de que tanto temem certos autores portugueses, como dum mestre estudantes preguiçosos. Não, êsse fim útil da crítica, em nosso pensar, deve ser mais uma consequência implícita, que o tempo e o bom discernimento extrairão do que um objetivo deliberadamente procurado. Pode existir e necessariamente existe na crítica um fim útil, um escopo pragmático, mas êsse nunca poderá ser o de emendar, como censor officioso, nas páginas dum jornal ou duma revista, a propósito da produtividade literária contemporânea. Todo o crítico literário, com uma nobre e elevada compreensão do seu intellectual mister, terá sempre a dominá-lo um alto ideal, como pode ser o de orientar, drenar para certo sentido as correntes de idéias dominantes ou o de criar novas correntes, fomentando e fecundando o pensamento e o sentimento estético dos seus contemporâneos. Nunca se subalternizará a êsse papel de censor, de cronista literário, como também não limitará a sua atividade à função da crítica erudita, como a que se pratica por êsse mundo fora nos centros universitários. À crítica jornalística contingente e leviana, que se desperdiça na frequência de obras inúmeras, muitas vêzes condenadas a um imediato esquecimento, e que se arroga atributos para os quais lhe faltam autoridade e até possibilidade, opõe-se a crítica erudita, um pouco desdenhosa dum objetivo normativo daquela e tôda solícita em armazenar nos seus caixilhos numerados e etiquetados quanto se produz pela terra em letra de fôrma, que de longe ou de perto se relacione com a matéria a versar para no fundo das páginas acumular as notas e para no texto condensar as opiniões de todos os antecessores, às quais raramente novo juízo se acrescenta. A primeira é essencialmente meridional e a segunda originalmente germânica, muito embora por tôda a parte coexistam as duas. A crítica jornalística, aquela que quer emendar e ensinar, constantemente vê os seus *verdicta* destruídos pela seqüência da história literária, tem por isso cavado a

cizânia entre os autores-artistas e os autores-críticos e tem impedido a elevação da crítica literária ao nobre prestígio que lhe cabe.

Têm os olhos postos nela aquêles autores que afirmam que a história da crítica é uma seqüência de triunfos dos autores-artistas sobre as opiniões e juízos dos críticos, o que fêz divulgar-se a concepção de ser a crítica literária uma forma de esforço intelectual inferior à criação literária. Os que tal convicção exprimem não se deram ao trabalho de discernir em seu próprio espírito as várias interpretações e várias formas de cultivo de que é suscetível a crítica literária, pelo que exprimiram tão extremo juízo, e tão ilegítimo, muito embora se chamem Arnold, Shairp, Macaulay, Posnett e Robertson. A crítica erudita, como se pratica nos estudos oficiais, em que é indispensável haver tantos críticos literários quantas as cátedras, mecaniza completamente essa especialidade e faz do que a exercita um autômato espiritual. O professor universitário, que folhear a aluvião de revistas que publicam trabalhos de especialidade, que tenha em dia a sua bibliografia, que acumular notas sobre notas dos cursos e das conferências, que seguir de ôlho atento à espreita tôdas as novas edições e recensões, possui à mão, prontamente disponível, um arsenal inesgotável de materiais, com que sem nunca pensar em ser original e novo, fâcilmente organizará um trabalho seu, ainda que só consista na combinação dêsses elementos alheios. Êste crítico, miudamente informado, tem pelos seus verbetes, prontos à sua chamada, tôda a ciência da especialidade e disso se contenta, pois das obras de arte dia a dia se vai afastando, tanto se compraz em compendiar o que delas os outros pensam e dos fins úteis da sua especialidade constantemente se vai desinteressando. Basta-lhe a reputação do mundo dos eruditos a preencher o seu ensino. Tal crítico pode prescindir por completo do gôsto artístico, da capacidade filosófica, da vocação crítica e até do direto conhecimento das literaturas, pois estas carências não impedirão que brilhe pelo saber. Esta categoria de críticos, para a qual vão a aceitação e o respeito do mundo sábio, é perfeitamente estéril e só contribui para sobrecarregar o espírito humano de conhecimentos supérfluos, de aparatos eruditos, que se tornam até nocivos por tomarem o lugar dos conhecimentos verdadeiramente fecundos, daqueles que com capacidade determinante se vêm incorporar no nosso espírito, vindo

produzir um acréscimo de saber útil, uma nova noção verdadeira, uma justa compreensão de valores, um progresso moral. Ai da ciência e do ensino que transformarem o espírito humano, o que há de mais inquietante, vivo e plástico, num lóbrego depósito, de impecável arrumação, de álgido silêncio, só quebrado pelos passos do erudito, avarento guarda.

O espírito quer menos arrecadar que absorver, em si mesmo incorporar, assimilar, elaborando sempre de modo novo velhos materiais, como as plantas transformam quanto da terra absorvem na intensa seiva que as intumesce e vivifica. A crítica jornalística, a censura ainda pode na sua mesma versatilidade conservar alguma flexível frescura, na sua mesma ignorância e no seu próprio pessoal arbítrio qualquer coisa de novidade fecunda, mas a crítica erudita é sáfara como um chão salgado. Depois como — ainda que pareça paradoxo — esta crítica prescinde de gôsto artístico, de vocação crítica e de espírito filosófico, dia a dia vai recuando para domínios mais distanciados, para os distritos limítrofes, para a biografia, para a bibliografia, para a metrificacão, para a filologia, e vai-se tornando pouco a pouco numa insólita especialidade: estudar a propósito das obras literárias quanto elas possam sugerir menos as próprias obras literárias, como todos autônomos, com uma intenção estética, que foi a única que guiou seus autores ao conceberem-nas. E assim a crítica literária pode-se até complicar de estudos de geografia histórica, de história política e social, de folclore, *de omni re scibili*. A mecânica cerebral destes críticos, imbuídos de definições, regras, métodos, gêneros inflexíveis e inesgotável erudição, é a daquele autômato, que um moderno autor nos descreve, *Justin Pinard, Professeur en Sorbonne*, pobre medíocre, autômato espiritual que chegou às culminâncias do ensino oficial e ao acúmen do prestígio no mundo dos eruditos, parente muito próximo de Tomás Diafoirus e de Brid-Oison, imortais tipos da comédia francesa.

A crítica literária, como nós a compreendemos, distingue-se da crítica jornalística porque não tem o intuito de censura nem se propõe fins imediatamente úteis, não se dirigindo a cada autor individualmente, não diagnosticando nem receitando como aquela junta médico-crítica que no *Hospital das Letras*, de D. Francisco Manuel,

percorre as enfermarias. Também não tem os pruridos de erudição ciosa, da crítica acadêmica e universitária, limita-se ao próprio conteúdo da obra de arte, à sua estrutura artística e sobretudo não mantém perante as literaturas uma atitude passiva, antes muito ativamente se afirma e se propõe um alto ideal. Este ideal, que a anima, é que é a sua quantia de criação, que a eleva e dignifica perante a arte literária, ao contrário das fatais contingências do seu método, que a prejudicam perante as ciências.

Nalguns exemplos, que vamos aduzir, ver-se-á o que nós temos por criação na crítica literária e então flagrantemente se surpreenderá que para se ser crítico são insuficientes condições o método e a erudição, e é indispensável circunstância a vocação, a mesma que se requer para se ser poeta, dramaturgo ou romancista — os quais se não fazem por tratados de poética e teorias da literatura. Então o crítico deixará de ser o arbitrário impressionista das crônicas diárias e o espírito que passivamente obedece a um método para ser um original criador.

*

* * *

Será Boileau o primeiro nome da nossa curta galeria, forçosamente curta como o seria uma galeria de poetas ou romancistas de gênio.

Tornou-se já um hábito mental, quase uma praxe em história literária, desdenhar de Boileau e dos seus principais sequazes, Pope na Inglaterra e Gottsched na Alemanha, sobretudo duma certa história literária demasiado preocupada de neofilia, extremamente modernista e anticlássica. Os que assim pensam mostram desconhecer que do próprio entusiasmo com que professam as suas teorias progressivas, do seu fervor intolerante se pode concluir a extensão e a profundidade da influência de Boileau, como dos excessos demolidores duma revolução em grande parte se pode medir a duração e o prestígio das instituições depostas. Certo é que uma influência perduradora e grandemente extensa pode deixar de ser uma influência benéfica. Tal é, porém, o caso de Boileau, o primeiro grande crítico que a França deu ao mundo, porque a sua influência foi fecundamente sã. Ele teve sobretudo a boa fortuna de aparecer no momen-

to oportuno, quando a sua obra se podia imediatamente converter em indispensável peça do xadrez literário, não sofrendo por isso a incompreensão e a inadaptação dos prematuros e dos retardatários.

A Plêiade, pela doutrinação e pelo exemplo, de Ronsard, de Du Bellay e depois de Malherbe principalmente conseguira esboçar a tendência neoclássica, que desde a Renascença as literaturas românicas seguiriam; pela própria evolução literária, tecida mais de conclusões da experiência dos autores que dos ensinamentos da crítica, essa tendência fôra-se objetivando e chegara a constituir um ideal clássico, tôda uma estética, que em 1660, quando Boileau aparece, já produzira numerosas obras-primas, pois Corneille, Molière, La Fontaine e Pascal já haviam conquistado as palmas da glória. Porém esta estética estava mais implícita nessas obras, sôbre as quais ainda se disputavam razões, que claramente explícita, formulada francamente em concepção crítica, e essas obras, que hoje unânimemente são consideradas superiores tipos do classicismo francês, ainda não reinavam sós no mundo literário, porque outras tendências estéticas, impetuosas, absorventes, avultavam e cresciam, ameaçando aliciar os espíritos e romper novas veredas literárias. Eram correntes as da imitação devota de italianos e espanhóis, Marini, Bartoli, Gôngora, Cervantes e Ledesma, principalmente, o gôsto do preciosismo e da ênfase, e da superficial galantaria aristocrática que nos eufemismos se comprazia, e certa preferência do baixo cómico, do burlesco, que Brunetièrre atribui à permanência duma base gaulesa, nacional, através desta espêssa camada de correntes imitadoras. Estas várias correntes não eram simples inclinações, eram formas reconhecidas e militantes do gôsto, que tinham já epígonos consagrados, Balzac, Voiture, Scarron, Saind-Amand, Sorel e Chapelain entre outros. Qual foi o empreendimento, que em meio de tais circunstâncias levou Baileau a cabo? Foi a tarefa árdua e triunfalmente cumprida, de objetivar francamente, como teoria literária, o ideal clássico, por que se lutava desde Ronsard, que êle tão ingratamente apreciou, de extrair do subconsciente dos espíritos e libertar das faixas das obras de arte, em que latecia adormecido êsse ideal, chamando para a vida independente das idéias gerais, elevando à categoria soberana de universais o que todos sentiam e desejavam, mas ninguém sabia exprimir. Assim separada das obras de

arte, em que já se exemplificava e confirmava, êsse ideal clássico tornou-se uma teoria, que se podia aperfeiçoar, completar, analisar e discutir como um sistema de filosofia ou uma teoria física, que podia ser apoiada ou impugnada, aditada ou corrigida. E assim foi de fato, depois do que reinou sem concorrência até à Revolução Francesa ou, para observarmos a rigorosa cronologia literária, até ao Romantismo.

Opondo-se com denodado esforço às correntes que contrariavam o extreme classicismo e a depuração do espírito francês, o italianismo, o espanholismo e o preciosismo, Boileau começou por atacar, nos primeiros dez anos da sua vida literária, tôda a literatura sua contemporânea que ao classicismo, como êle o sonhava, e ao espírito francês se opunham. E' a fase combativa das *Sátiras*. Depois, passando da demolição à construção, arquiteta a sua doutrina. E' a fase positiva das *Epístolas* e da *Arte Poética*.

Quatro peças mestras compõem a sua teoria, peças tão evidentes, tão axiomáticas para quem hoje as considera, que a sua descoberta a alguns fará lembrar a anedota do ovo de Colombo. Mas se em seguida se lhes extrair o seu rico cabedal de conseqüências e se medir a grandeza do seu influxo, reconhecer-se-á que nenhum crítico foi mais genialmente objetivo que Boileau. Sim, porque em crítica como em política, há espíritos subjetivos que de si mesmos extraem a construção nova que querem impor à literatura ou à sociedade — conforme o caso — e espíritos objetivos que das correntes obscuras se apoderam como bridões para guiarem a literatura ou a sociedade. E se aos primeiros está reservado o maior quinhão da glória da originalidade, a êles também os esperam as maiores probabilidades de fracasso, enquanto os últimos têm assegurado o triunfo.

Essas quatro peças mestras da estética de Boileau eram: a imitação da natureza, a soberania da razão, a imitação dos antigos e o amor da forma. Plenamente de acôrdo com a literatura e a filosofia do seu século, Boileau prescrevia a imitação da natureza, mas da natureza humana, da normalidade lógica, não da natureza paisagem, nunca do pictórico, sim daquela natureza que a própria razão dizia ser a única matéria imitável, que não compreendia o individual, o excepcional e o monstruoso, aquela natureza que a razão — pelo seu antecessor

Descartes entronizada — mostrava a si mesma conforme, fiel à sua própria estrutura e permanente através do tempo e do espaço. Em nome da razão e da natureza, por aquela apontada como mestra infalível da arte, é que Boileau defendia as regras das três unidades e condenava, obediente à verossimilhança, o burlesco e o preciosismo e a adoção do maravilhoso cristão. Aos clássicos cumpria constantemente imitar, porque êles tinham fielmente executado essa estética: a imitação da natureza, pautada pela razão. E êsse era o motivo por que as obras dos gregos e dos romanos triunfavam dos tempos e sempre se afiguravam vigorosas na sua beleza perfeita. Daqui se derivava coerentemente a concepção da beleza absoluta, da perfeição única e inexcédível, já atingida em alguns temas pelos velhos clássicos, aos quais sem descanso havia que imitar, não indiferentemente como queria Ronsard, mas com discernimento. Quanto à forma, queria-a clara, transparente, fiel à natureza e à razão.

Se nós, rapidamente, rememorarmos que ninguém ainda havia dado guia, critério e motivos objetivos para a imitação dos antigos; que a natureza que os preciosos criavam em suas obras era pura invenção sua, pois a adulteravam e aperfeiçoavam, natureza material ou moral que fôsse; que a sua forma era obscurecida intencionalmente por um complicado trabalho de disfarce e de adôrno galante; que as melhores obras do gôsto clássico, mesmo dum Corneille, haviam concitado protestos; que sôbre os melhores escritores do seu tempo, mesmo sôbre aquêles que na glória literária o haviam antecedido, amplamente influiu a teoria de Boileau; que os esforços combativos do crítico conseguiram, durante a sua vida, deter as correntes opostas à sua concepção literária, teremos apontado alguns elementos para a justa apreciação da influência de Boileau e da sua oportunidade.

O seu silêncio sôbre o vasto lugar que na arte ocupam a imaginação, a sensibilidade e o pitoresco — silêncio de quem não suspeitou de tais coisas — é o motivo principal por que tão vivamente o impugnaram, chegando os românticos a confessar irritáveis antipatias. Mas, convém não esquecer, Boileau, legislador do Parnaso, decretou os seus cânones para o seu tempo e para o espírito francês, e fê-lo em tão boa hora e tanto de acôrdo com o seu tempo que êles reinaram por tôda a Europa e a êles se recorreu, sempre que

a inovação imprudente ou as tendências dum franco cosmopolitismo punham em perigo o naturalismo, o classicismo e o nacionalismo da literatura francesa. Note-se que falamos aqui de naturalismo em sentido muito diverso do que a essa palavra se atribuiu no século XIX, e de nacionalismo em sentido psicológico e não em sentido histórico.

Isto pôsto, perguntamos: não foi Boileau, não como autor do *Lutrin* ou dos belos versos em que engastou os seus preceitos, mas como crítico, um alto espírito criador?

*

* *

Herder será o segundo dos exemplos por nós aduzidos.

Desde o princípio do século XVII ao fim do século XVIII foi a literatura francesa a capital fonte inspiradora da imaginação e do sentimento estético da Alemanha. Até 1740 essa hegemonia exerceu-se indisputadamente. O sistema dramático francês e a teoria literária de Boileau, ali traduzido e imitado por Canitz, foram o principal alimento que alentou durante êsse largo lapso de tempo a pouco brilhante cultura literária da Alemanha. E quando os primeiros sinais de rebelião e de nacionalismo se patenteiam, a literatura de gôsto francês toma um caráter militante e combativo. E' efetivamente uma seqüência de aguerridas lutas literárias a época que decorre de 1740 até ao fim do século XVIII, durante a qual os inovadores foram tão solícitos em teorizar como em praticamente exemplificar. Obras de audaciosa originalidade, que nem sempre lograram êxito, e polémicas vivas, em que o tom de ardente proselitismo se casa à mais profunda especulação estética, esforçam-se pela criação duma literatura alemã, nacional e nova. E a despeito do patriarcado de Gottsched, alguns passos progressivos foram sendo feitos. Esta luta consistia, na sua essência íntima, menos numa campanha sem tréguas contra a imitação francesa que num ataque doutrinário e cerrado contra o classicismo, de que a literatura francesa diretamente se inspirava, menos ainda nesse programma negativo que muito positivamente no ideal nobre de criar uma literatura nova para a Alemanha, para a Europa, para todos os povos cultos. Transcendeu pois de seus limites caseiros esta luta memorável, que pelas

fôrças intelectuais que empenhou, pelos nomes que associou e pela influência que veio a exercer, é sem dúvida a maior batalha e a maior vitória da crítica literária. Grandes nomes nela se fizeram, todos êles tendo em volta de si plêiades subsidiárias, que em escritos polêmicos e em revistas periódicas comentaram, explicaram e divulgaram as doutrinas dos mestres. Mas dêesses nomes nós só lembraremos os de Klopstock, Lessing e Herder, sem também nos ocuparmos com a massa quantiosa e confusa dos acontecimentos e episódios, que a essa pugna deram interêsse e palpitação, pugna gigantesca pela emancipação duma literatura, que, na frase de Herder, acordara quando o sol já por tôda a parte estava no meio dia e nalgumas nações se inclinava já para o poente.

Klopstock surgiu na arena literária em 1748, quando já não eram unânimes as preferências do classicismo francês, que via os seus cultores divididos pela escola suíça, de Bodmer e Breitinger e que mais ainda se iam reduzir com o tentâmen de reforma de Klopstock. Esta consistiu nos exemplos dados pelo poeta de tomar para modelo os clássicos ingleses e extrair da Bíblia e das velhas tradições germânicas os seus temas poéticos. A poesia religiosa e patriótica de Klopstock foi o primeiro grande passo para a grande revolução estética, que na Alemanha se operaria no fim do século XVIII e teve o mérito especial de revelar aos alemães, quando o gôsto francês tinha no rei Frederico da Prússia o seu mais entusiástico defensor, que a literatura alemã poderia sair da imitação e do cultivo de gêneros secundários sem brilho. Com felicidade desigual êle revelou aos alemães a existência duma mitologia nacional e a possibilidade duma poesia e dum teatro nacionais e pelo tom sentimental de tôdas as suas obras opôs um dique aos progressos do racionalismo francês.

Lessing, a quem Macaulay chamou o príncipe dos críticos, empenhou na luta contra o classicismo francês as suas melhores energias, já como autor-artista, já como crítico. Nas suas *Fábulas Esópicas* apresentou uma teoria da fábula, que visava a desvalorizar a fábula francesa; na revista *Biblioteca Universal* defendeu a superioridade estética dos autores dramáticos ingleses e fêz a mais calorosa apologia da tragédia burguesa, de que êle mesmo, pelo exemplo de *Miss Sarah Sampson*, se tornou o criador no país; atacou com ve-

emência Gottsched e a sua escola e a que lhe sucedera, a de Zurique; mostrou com especial relêvo o lado original das obras de Klopsotck, Wieland, Uz e outros poetas novos; pelas suas *Reabilitações* investiu contra erros e falsas interpretações tradicionais. Nas *Cartas sobre Literatura*, Lessing percorreu o estado atual da literatura alemã e histórica de alguns gêneros para fundamentar a sua opinião duma inteira carência de originalidade, de muito freqüente insignificância. Se os escritores alemães queriam retemperar a sua imaginação, que fôsem estudar a literatura inglêsa, especialmente o seu teatro, cujo gênio muito melhor se adaptava ao gôsto e às tendências do espírito alemão. As velhas peças, banidas da cena pela invasão francesa, afirmava o crítico, mostravam essa identidade do gôsto alemão e inglê; os alemães queriam nas suas tragédias ver e pensar mais do que a timorata cena francesa lhes fazia ver e pensar; o gôsto grande, terrível e sombrio atuou mais sôbre êles que a galantaria, a ternura ou o amor; e a exagerada simplicidade dos franceses era mais fatigante que a complicada intriga dos inglêses.

Na *Dramaturgia de Hamburgo* chegou ao extremo de negar que a França, tão ufana de possuir o melhor teatro nacional, tivesse teatro. O sistema dramático francês foi impugnado com excessivo rigor, porém necessário ao programa que Lessing se havia traçado e plenamente se ajustando às aspirações, que êle servia. O sistema dramático francês, concluia Lessing, só tinha o mérito de ostentar certa regularidade de estrutura imitada dos antigos, dos trágicos gregos e extraída da doutrina de Aristóteles, mas essa fidelidade aos velhos clássicos era perfeitamente exterior. Era Shakespeare o fiel cumpridor das regras fundamentais de Aristóteles. E' curioso notar que Lessing, cujos princípios literários se haviam formado adentro da escola francesa, até mesmo na glorificação de Shakespeare para o contrapor a Corneille e Racine emprega as armas da crítica francesa e que foi tão dominado pelo sectarismo doutrinário quando sumariamente negou a existência sequer dum teatro francês como quando híbridamente confundiu sistemas dramáticos tão diversos, como o dos gregos e o de Shakespeare.

Eram êstes os precedentes que Herder encontrava quando em 1764 encetou a sua carreira de crítico e que êle desenvolveu e apro-

fundou até às suas últimas conseqüências. Animado de sentimentos de vivo cosmopolitismo, que em política o faziam pacifista e em crítica lhe inspiravam uma curiosidade ilimitada por tôdas as literaturas estrangeiras, Herder revelou ao povo alemão essas literaturas, assim as cultas como as populares, ainda as dos mais longínquos e atrasados povos. Traduziu delas muitas obras de exemplificação e interpretou-as criticamente. Sôbre a poesia bíblica e sôbre a poesia homérica escreveu algumas das suas páginas mais perspicazes, havendo com as suas intuições aberto caminho às hipóteses e teorias da erudição moderna. Não se cansou de mostrar como em tôda a parte da terra, em todos os povos, nos tempos primitivos da sua civilização, sempre havia inspiração poética, atestada por inúmeros monumentos, como êsses monumentos tinham por temas velhas tradições nacionais e como essas tradições derivam do teor de vida de cada povo.

Quanto êsses monumentos da literatura popular eram por vêzes belos, em sua simplicidade e espontaneidade, também Herder sagazmente fêz ver; êsses monumentos eram para êle como produtos da natureza que são sempre mais belos que as suas imitações. Não comportava conseqüências de prática aplicação tôda esta empresa de demonstrar a generalidade, a nacionalidade e a popularidade das literaturas? Comportava várias, principalmente duas do maior alcance, a que diretamente Herder alcançava. Era a primeira a destruição da concepção da beleza única e absoluta, só pelos antigos praticada e entre os modernos só por Boileau regulada e pelos franceses do tempo de Luís XIV praticada, aquela arte que na Alemanha Gottsched preconizara e a escola saxônia diligenciara imitar. E esta refutação não era feita racionalmente ou por argumentos de ordem estética, como uma moda que a outra moda quer suceder, mas com fatos incontroversos, como uma verdade se substitui a um êrro. A segunda conseqüência desta derivava como um corolário: se todos os povos, até os selvagens da Lapônia, tinham sua própria arte literária, bem acolhida de todo êsse povo, que não suspeitava de Boileau nem dos clássicos, porque a não havia de ter o povo alemão, de alta cultura, com uma língua inigualavelmente rica e possuidor dum vasto tesouro de tradições, todo um mundo de matéria literária a oferecer-se? Caminhando sempre, o gênio crítico de Herder, de-

sinteressando-se do aspecto prático e patriótico do problema, quis também fundar uma estética, que não fôsse como as poéticas de Aristóteles, Horácio e Boileau uma simples codificação das regras dos gêneros, mas uma verdadeira teoria da arte literária, e isso fêz com aquela vasta compreensão e aquela faculdade construtiva, de que o gênio alemão naquele seu período áureo deu repetidos exemplos. Saliou a necessidade de se fundamentar o conhecimento do sentimento do belo em bases proporcionadas pelas ciências naturais e no estudo dos fenômenos psico-físicos em que se decompõe a percepção do belo. Apontou o lugar que na elaboração de cada uma das belas-artes cabia à fonte sensorial correspondente e por êsse meio pôde cavar uma delimitação sólida entre a pintura e a escultura, de modo a fixar os instrumentos, a capacidade, a índole própria de cada arte. Pode dizer-se que na Alemanha a história da estética moderna quase se tem reduzido ao desenvolvimento do conteúdo abundante das idéias de Herder, à sua confinação pela psico-fisiologia experimental e a fazer incorporar a estética nos sistemas de filosofia.

Mas Herder não se dedignou de fazer também campanha ativa contra o classicismo francês, antes contra êle investiu com denodo, preferindo para os seus ataques o teatro francês e a sua teoria das unidades e contrapondo-lhe Shakespeare como modelo muito mais digno da imitação alemã, já pelo seu próprio valor intrínseco, já pela maior semelhança do gênio inglês ao gênio alemão. Os críticos dêste período atacam principalmente o teatro francês e propugnam indefessamente pela criação dum teatro alemão, porque sendo o teatro um gênero comum, isto é, um gênero que demanda estreita solidariedade com o público e cuja influência viva e prontamente se pode exercer, afigurava-se-lhe, e com razão, o instrumento literário mais adequado para servir os seus propósitos nacionalistas. Os seus esforços foram coroados de pleno êxito, porque em 1773, por influência dos seus ensinamentos críticos e sob a inspiração direta de Shakespeare, Goethe publicava o seu *Goetz von Berlichingen*, e é do aparecimento desta peça e do de *Emilia Galotti*, de Lessing, que na crítica alemã se costuma datar a criação do teatro nacional alemão.

Não precisaremos de apontar aqui que Herder se antecipou aos modernos folcloristas, quando viu os múltiplos subsídios de estudo que as poesias populares ofertavam, que é freqüente que alguns

autores o considerem um precursor de Darwin e da sua filosofia natural, que muitos problemas pôs pela primeira vez e muitas teorias aventou, para o termos como um grande crítico criador; bastará lembrar que foi da sua obra que derivou diretamente, visivelmente, como a mais frondosa árvore procede da minúscula semente que em embrião a contém, todo o romantismo alemão, pelo qual a literatura de Goethe, Schiller, Lessing, Schlegel e Tieck, combinadamente à literatura inglêsa, influiu sobre o gosto literário europeu, da própria França, que da pena de Madame de Staël soube deslumbrada o que era a literatura da Alemanha, sua pupila da véspera. Fazer tal construção teórica não é obra de criação?

*

* *

A Rússia apenas ostenta dois nomes ilustres na crítica literária, Bielinsky e Dobrolioubov, ambos prematuramente mortos como se o destino quisesse mostrar que esta forma da atividade literária não se coadunava ao gênio russo. Dêstes dois nomes, um dêles goza de justa veneração no seu país, como tendo sido o seu maior crítico. Não nos é permitido o direto conhecimento dos escritos dêste autor, por não estarem traduzidos em qualquer língua acessível, mas para medirmos o alcance da sua obra, bastam as informações dos historiadores da literatura russa, que a respeito dêle testemunham completa unanimidade de vistas e mais satisfatoriamente ainda nos elucida a influência pelo crítico exercida, o triunfo das suas idéias. Bielinsky surgiu na cena literária quando o romantismo russo, alemão de origem, politicamente patriótico e antinapoleônico, ostentava já uma evidente fadiga de temas e de processos, quando os sentimentos dominantes e idéias gerais que o haviam impregnado já haviam exaurido a sua capacidade emotiva. O romantismo repetia-se, artificializava-se, como por tôda a parte na decadência das escolas se observa. Ao mesmo tempo a filosofia alemã, o doutrinário social, Kant, Schelling, Hegel e os agitadores militantes da filosofia, que à praça pública desceu, e da política, que na Rússia toma sempre formas de evangelização apaixonada, criavam um confuso mundo intellectual, donde alguma conclusão estética se poderia extrair, se no momento oportuno um crítico lúcido o soubesse fazer.

Esse crítico foi Bielinsky que, como um improvisado guia dessa tumultuosa agitação dos espíritos, soube extrair todo um programa literário, fazendo por um lado o balanço justo, — quanto podem ser justos os inventários severos com vista a um fim —, de todo o trabalho do romantismo, e por outro apontando com nitidez profética os novos trilhos que a literatura deveria seguir, em continuidade da época que findava e em obediência às tendências gerais. Com audaciosa coragem, Bielinsky fêz como que uma revisão de processos, apreciando tôda a velha literatura, destruindo falsas refutações, fazendo reivindicações de nomes ocultos por injusto esquecimento, prestando calorosa homenagem a Pouchkine, que era então a maior glória literária da Rússia, estadeando com rude franqueza a pobreza da literatura ruassa perante as estrangeiras, não para inferir uma ilação pessimista, antes para concluir pela necessidade de trabalhar pela sua renovação e valorização. Mostrando que findara o reinado do romantismo e da poesia, foi êle que lançou as bases doutrinárias duma nova estética literária, em que o romance seria o gênero predominante, tôda preocupada de verdade e de espírito nacional. Havia que atender às exigências do público, já fatigado dos excessos românticos, e que aclimatar no solo russo a sua própria literatura, até então uma lânguida flor exótica. Nacionalidade, verdade e predomínio do romance entre os demais gêneros foram os pontos capitais da campanha em que Bielinsky se empenhou.

A obra de Bielinsky carecerá da exuberância filosófica e doutrinária dum Herder, mas excede-a em ardor combativo. E como as idéias, que ao divulgarem-se levam consigo grande quantia de sentimento, são muito mais poderosamente determinantes que aquelas que se apresentam na nudez plena da abstração, os ensinamentos de Bielinsky prontamente frutificaram, dêles provindo essa plêiade admirável de romancistas, com que a Rússia revelou ao mundo o seu gênio literário e amplamente influenciou sôbre as literaturas do ocidente, romancistas que com supremo talento praticaram o realismo, Gogol, Tourguenef, Dostoiewsky, Tolstoi e Gorki.

Não será esta opulenta messe uma prova irrefragável da fecundidade do gérmen lançado ao espírito russo por êsse semeador generoso? Não terá, pois, Bielinsky feito obra de criação?

*

* *

Sainte-Beuve é o grande crítico do romantismo; a sua atividade estende-se de 1824 a 1865. Em França, por excelência a pátria da crítica literária, é freqüentemente considerado como a personificação própria do gênio crítico. Gozou no seu tempo duma autoridade e dum prestígio nunca reconhecidos a nenhum outro profissional dessa nobre atividade literária. E todavia grandes e brilhantes eram já então as tradições da crítica francesa que a seguir a Boileau pudera ostentar todos os finos espíritos que intervieram na longa e acesa querela dos antigos e modernos (1690-1720) e Bayle, o Pe. Dubos, Voltaire, Diderot, La Harpe, Marmontel, Madame de Staël, Chateaubriand e Villemain. Foi decerto a grande acumulação de correntes novas que permitiu a Sainte-Beuve o êxito triunfal por êle obtido e não tanto as correntes críticas, em grande parte hesitantes e arbitrárias, como as correntes científicas. Madame de Staël, chamando a atenção para a literatura alemã, proclamara o nacionalismo diferenciador dessa arte, exemplificara o estudo comparativo das literaturas, na Alemanha com grande entusiasmo já praticado, e correlacionava a literatura e as instituições sociais. Desta correlação, que pelas generalizações a que se prestava era então duma distinta elegância espiritual, longa exemplificação fizera Villemain, constituindo para seu próprio uso o que se poderá chamar o método histórico. Chateaubriand substituíra à velha crítica negativa dos defeitos, como se praticava no classicismo, quando o ideal de beleza era único e absoluto, a crítica positiva das belezas, bem mais fecunda.

De tudo isto há um pouco na obra vasta e multímoda de Sainte-Beuve, mas muito mais há também e é justamente o que se não continha nas obras dos seus predecessores que lhe deu originalidade e valor. Foi o método físiopsicológico, que o crítico tomou da renovação da fisiologia, que em seu tempo Cabanis e Bichat e outros operavam. Como mais tarde Zola quis fazer romance naturalista, Sainte-Beuve quis fazer crítica naturalista, mas como o romancista sempre se afastou dêsse objetivo, porque a sua exaltada imaginação épica inteiramente repelia êsse processo, assim o crítico sempre guardou prudente distância entre a sua prática e a sua aspiração. E ainda

bem que assim sucedeu. Romance naturalista e crítica naturalista são puras metáforas, que apenas indicam uma tendência, um esforço do espírito. Como tendência é inegável que existiu, pois de fato e declaradamente Sainte-Beuve quis fundar uma ciência moral, como disse, uma ciência que teria por fim classificar os espíritos em famílias, que representariam as predominantes combinações dos elementos componentes. Então, dizia êle, chegar-se-ia àquele apuro extremo, em que dado o principal caráter dum espírito logo se deduziriam os outros, um pouco como Cuvier, que sôbre a base única dum dente reconstituiu todo o organismo duma extinta espécie.

A liberdade da consciência humana implica complexidades inesperadas e era essa liberdade que formava obstáculo a êsse ideal da biologia. Todavia, bom era trabalhar para êle, aproximarmo-nos sucessivamente dêle; essa aproximação sucessiva julgava fazê-la Sainte-Beuve por meio das suas monografias, observações quanto possível exaustivas, em que nenhum pormenor seria sem valor, fôsse caso positivo, fôsse anedota. Êste processo considerava-o Sainte-Beuve como uma fase atrasada da crítica, como um estádio correspondente àquele, em que se achou a anatomia comparada antes de Cuvier e a botânica antes de Jussieu. Deu-se então afanosamente a acumular as suas monografias, materiais para a grande construção do futuro — que nunca se fêz, porque era uma utopia.

Disse Brunetière que a originalidade de Sainte-Beuve consistiu em introduzir na crítica literária um conjunto de análises, que êle chama a anatomia, a fisiologia e a psicologia do escritor. Isto contém uma verdade evidente, mas mascarada sob as metáforas escusadas do naturalismo, de que Sainte-Beuve e mesmo Brunetière, Taine e seus discípulos foram prêsa e sempre com prejuízo da verdade. Que necessidade há de ir fazer tão falsas aproximações, que só confundem, ou desfigurando o trabalho crítico ou ampliando o sentido dêsses vocábulos, anatomia, fisiologia e psicologia, para além dos seus justos limites? O que Sainte-Beuve se comprouve em fazer, com uma persistência tão reiterada que dir-se-ia uma espécie de viciosa voluptuosidade intelectual, foi a análise e a síntese de caracteres; análise na busca dos pormenores, dos materiais, de tôdas as informações e dados, na sua decomposição, no seu aproveitamento minucioso e avaro;

síntese na reconstituição integral dum caráter. *Retratos* chamou êle a grande parte dessas monografias e justamente o fêz, porque eram retratos, que representavam verdadeiras sínteses morais. Como um pintor que desveladamente se acura em dar relêvo e expressão ao caráter, aos escaninhos mais recônditos da alma, na fisionomia, de feições, côr e perspectiva, únicos recursos de que dispõe, aproveitando quanto sabe da biografia e da vida moral do seu retratando, assim Sainte-Beuve indaga incansavelmente, com uma indiscrição sem limite, quanto tenha valor documental, informador para a sua ressurreição moral. E' claro que dêste modo Sainte-Beuve abriu portas francas a investigações, que nunca haviam entrado na crítica, pôs questões novas, estabeleceu correlações nunca entrevistas, meteu em linha de conta, na causalidade da arte literária, determinantes até então desprezadas.

A nacionalidade do autor, o caráter da região da sua naturalidade, os seus ascendentes, a sua educação, o seu grupo de amigos, as suas leituras, os seus amôres, a sua profissão, as circunstâncias materiais em que viveu, a saúde que gozou, a doença que sofreu, a sua religiosidade, o seu ateísmo, a sua indiferença, as suas opiniões políticas, a classe social a que pertenceu, as ambições que teve e que satisfez ou não — tudo, sem limite e sem escolha e sem discrição, tudo trazia um óbolo útil ao objetivo dêste crítico: reconstituir um retrato moral. Há aqui muita coisa que não é psicologia, mas nada há que seja pura anatomia ou pura fisiologia. O que há é biografia moral e como resultante um perfil literário. 1

Fácilmente se compreende como esta curiosidade e êste faro conduziram o crítico muito para além da exclusiva análise das obras literárias; levaram-no a todos os distritos da inteligência, pois de poetas, historiadores, romancistas, críticos, dramaturgos, oradores políticos e sagrados, estadistas, militares, economistas, reformadores sociais, naturalistas, pintores e escultores, músicos se ocupou nas dezenas de volumes, que nos legou. Quantos superiormente dotados tinham imprimido em suas obras o cunho original e vivo dum espírito tipicamente diferenciado, tantos solicitaram a sua atenção inquieta. Atenção inquieta, porque poucas inteligências terão existido

como Sainte-Beuve tão enciclopèdicamente curiosas, tão insaciadamente ávidas de novidade. Êste homem superior é um dos exemplos mais representativos da viveza inquieta e incoercível, da constante transformação do espírito humano. Penetrou em vários sistemas filosóficos, várias atitudes religiosas, vários credos políticos, sempre a todos se identificou numa sinceridade estreita, que lhe deu o dom admirável da simpatia, de tudo penetrar com clara perspicácia. Sempre se escapava, nada deixando no mundo de idéias que abandonava e sempre trazendo riquezas novas, e delas era o dom cada vez maior de análise e síntese psicológica. Que necessidade haverá de lhe chamar naturalista e de apelidar como disciplinas da biologia as operações da sua crítica? A principal novidade da sua crítica veio de ser êle o espírito genialmente dotado que foi, como nenhum outro até hoje para o gênero de crítica que exerceu. Das ciências naturais recebeu talvez essa indiferença perante a hierarquia das informações e dos fatos. O naturalista não distingue o valor científico duma rudimentar talófito e duma portentosa palmeira; também Sainte-Beuve não distinguia a anedota íntima, quase escandalosa quando devassada, da ação pública e meritória. Tudo era material de construção.

Pode talvez estranhar-se neste crítico certa falta de iniciativa intellectual, mas tomando sempre o mote que outros espíritos lhe proporcionavam, realizava obras superiores.

A indiferença moral, que notamos no seu carrear de materiais, não importou nunca indiferença literária ou estética. Êle distinguiu sempre a obra medíocre, da obra de talento, da obra de gênio, não confundiu Corneille ou Racine com os seus contemporâneos secundários e vivamente desejou colocar fora do arbítrio pessoal a apreciação das obras. Não conseguiu êste último objetivo. Era um perquiridor de almas, reconstituia caracteres, nêles filiava as obras e discernia o que nestas passara daqueles; era um dissertador arguto que a propósito das obras d'arte novas obras de crítica elaborava; não podia confinar-se na análise estética. E é de ver como na crítica das idéias sempre fraquejou, ficando aquém de si mesmo. Ainda recentemente isto mesmo observamos ao ler uma das suas *Causeries du Lundi*, aquella que sugestiva, mas enganosamente se intitula *Qu'est-ce qu'un classique?* A sua apreciação estética limita-se ao bom gôsto médio, à sua

sensibilidade requintada, ao espírito de proporção, justo equilíbrio, unidade e harmonia. Não tinha um seguro e equitativo sentimento do que era belo e do que não o era e das diversas categorias do belo literário? De modo nenhum; tinha-o e muito vivo e vibrátil. E, excetuando algumas injustiças que atingiram os seus contemporâneos, os seus juízos foram sempre verdadeiros. O que afirmamos é que êle, porque era um crítico psicológico e não um crítico de idéias, porque no particular e individual se comprazia e não no geral, não soube sair da sua inteligente sensibilidade para uma objetividade comum.

Êle mesmo notou que esta crítica tinha um grave inconveniente, o não acabar nunca. Não acabava, porque se colocava fora dum ponto de vista especificamente literário e estético e porque se tornava em trabalho artístico, em intuição que diligenciava fazer-se cada vez mais exata. Por isso Sainte-Beuve freqüentes vêzes voltou atrás a re-fazer o retrato, nunca para se repetir, sim para se contradizer e, portanto, renovar, como com subtil argúcia disse Brunetière. Esta crítica sempre acabava, e acabou com Sainte-Beuve, pois em crítica literária, como em pedagogia, como em história, os métodos valem o que valem os espíritos que os empregam. Repeti-los, sem a vocação superior de que foram extraídos, de que êles são como que o rígido formulário, é reduzi-los a uma ferramenta aperfeiçoada, mas desjeitosa e inútil em mãos imperitas.

Nunca nenhum crítico fêz crítica psicológica com tal exuberância e fecundidade, nunca houve uma curiosidade tão flutuante e incansável, nunca ninguém foi mais alheio a sistemas, métodos e problemas teóricos e também ninguém envolveu na sua obra tão grande soma dêles como Sainte-Beuve. Quanto de proveitoso se havia anteriormente produzido em crítica, quanto depois se produziu de novo no movimento geral das idéias sôbre crítica — tudo se compreendeu nessa obra palpitante e viva que formam os *Portraits Littéraires* e as *Causeries du Lundi*. Sim, porque, sem o saber talvez, Sainte-Beuve sistematizou, assimilou tudo que podia fecundar a sua inteligência de crítico, e, agora mais ainda sem o saber, tornou-se o necessário ponto de partida da posterior evolução crítica, quer o continuassem, quer o impugnassem. Há sempre seu perigo nestas afirmações tão absolutas,

mas tanto quanto se pode se avaliar pela marcha das idéias, não será exagêro nem injustiça dizer que Sainte-Beuve é a própria personificação da Crítica, como Balzac a é do Romance.

Escassa deve ter sido a influência de Sainte-Beuve sôbre a literatura do seu tempo, pelo menos não conhecemos nenhum trabalho em que ela seja apontada, menos ainda medida. Essa escassez de influência é resultado da mesma natureza da sua crítica.

Mas, ao contrário, máxima foi, como se viu, a sua influência na história da crítica — cuja moderna fase é de sua exclusiva criação.

*

* *

Não foi menos poderosa a que, dentro da Itália, Francesco De Sanctis (1817-1883) exerceu sôbre a crítica. Provindo da escola purista, da estética única e predominante lingüística de Basílio Puoti, a que correspondia a crítica do cotejo e do encômio, De Sanctis, alimentado de Vico, Schlegel e Hegel, começou por revolver uma grande massa de problemas estéticos e críticos, por estudar com uma curiosidade sem fim as principais literaturas estrangeiras, já então ostentando a essencial característica do seu espírito, que foi a tendência filosófica. Este primeiro período da sua evolução intelectual, que dura desde a sua adolescência até 1850, é dominado pela influência de Vico, de Schlegel e Hegel, influência feita por meio da escolha das afinidades e originalidades da sua própria mente. A Vico deveu a concepção dos três processos de conhecimento — sentidos, intelecto e fantasia — e a audaciosa proclamação que em mais dum passo faz, da independência e individualidade da fantasia. A Schlegel deveu a maneira histórica da crítica, que considerava a criação da fantasia literária solidária com as circunstâncias do tempo e do lugar e portanto infinitamente relativa e variável, e ainda aquelas idéias gerais, pequeno corpo de doutrina, com que iniciou um seu curso sôbre o gênero narrativo: derivando a forma do conteúdo, nenhum poema pode ser tipo e modelo de todos os outros, visto que cada um tem um conteúdo seu e por isso uma forma sua; em poesia não há tipos, mas indivíduos, e nenhum indivíduo se assemelha a outro, — os tipos são abstrações filosóficas; correspondentemente, o humano, o *homo sum*, fundamento absoluto e por isso imutável de tôda a vida humana, real

e artística, não existe na natureza e não existe na arte; as regras são também um trabalho posterior à arte e por isso são também abstrações; por isso a verdade na arte não é absoluta como na ciência, mas é relativa ao conteúdo, nas condições em que o poeta o concebe. A Hegel deveu os princípios da criatividade e da autonomia da arte, que constituíram sempre fundamentos sólidos da sua estética e que no seu pensar dependiam duma faculdade essencial da consciência humana, a fantasia.

O segundo período, que decorre de 1850 a 1865, segundo o perfil que dêle traçou o historiador da moderna crítica italiana, sr. Luigi Tonelli, é a fase militante e combativa, em que De Sanctis, por meio dos estudos depois reunidos sob o título de *Saggi Critici*, quando já se havia munido dum aparelho crítico próprio, duma estética e dum gosto racionalmente fundamentados, dá todo o seu ardor polêmico à análise e refutação dos princípios estéticos e dos juízos críticos correntes. Pertencem ao terceiro período, 1865-1883, as suas obras-primas, *Leopardi*, *La Letteratura Italiana nel Secolo XIX*, *Nuovi Saggi Critici*, *Petrarcha* e sôbre tôdas a *Storia della Letteratura Italiana*, que é hoje clássica naquele país.

Foi com a elaboração destas obras para sempre notáveis nos anais da crítica que De Sanctis ostentou até à exuberância os lampejos da intuição do seu gosto requintado, a sua excepcional predisposição filosófica, a sua originalidade criadora. Nelas exemplificou o seu conceito, de origem hegeliana, do poder criativo da arte, pois arte criadora, e da mais inspirada, é a sua crítica. “Natureza e história não são mais do que um simples material, do qual a arte se vale para os seus fins, do mesmo modo por que a indústria se vale das matérias primas para transformá-las e delas fazer *uma outra coisa*”. Uma outra coisa, diversa mas não menos bela, era a sua crítica. Investigar, aproveitar todos os dados úteis à interpretação da obra e do autor, do problema, fazia De Sanctis também, mas o que apurava ou outros lhe forneciam incorporava na sua construção própria e êsses materiais ao contacto do seu espírito se metamorfoseavam, perdendo por completo o caráter de aparelhagem da erudição. Desmontava os materiais componentes da obra de arte e com êles e a propósito dela nova obra de arte compunha. Na que ana-

lisava predominava a intuição artística, na obra de crítica que êle criava predominava o aspecto intelectual, o esforço de interpretar, a ânsia de construir um sistema, uma moldura da intelligência.

Análise e síntese no seu espírito equilibravam-se superiormente, aquela dando bases seguras a esta, esta dando unidade e sentido àquela. O mundo complexo e revólto dum Dante, dum Petrarca, é percorrido passo a passo e iluminado todo dum extremo a outro por êste genial interpretador, por êste impenitente fantasiador, que à crítica austera deu as asas da poesia, e liberdade do vôo. Filósofo, não pôs um sistema, mas impregnou fundamente de espírito filosófico tôda a crítica, a cada momento trazendo à superfície abscônditos aspectos, renovando sem cessar os seus pontos de vista, como um pintor ou excursionista inteligentemente curioso que de todos os lados encara e examina o monumento. A *Storia della Letteratura Italiana* é uma das mais originaes, mais poderosamente intellectivas e mais belas da língua do crítico. Ela é uma reconstituição seguida e integral do evoluir da consciência nacional da Itália, refletida no fiel espelho da sua literatura. A profundeza da análise psicológica, o dom de achar no fundo íntimo das obras e da mente dos autores o que sem essa intuição divinatória para sempre lá jazeria, a imaginação filosófica viva até à exuberância, a sensibilidade dum gôsto extremamente vibrátil e a eloquência da frase — fazem de De Sanctis o mais flagrante exemplo demonstrativo da nossa tese. Quer rebata uma falsa opinião de Júlio Janin e refute os juízos de Saint-Marc Girardin, quer nos explique e interprete Dante, Petrarca, Leopardi ou os seus contemporâneos — De Sanctis sempre renova a matéria com o mágico poder do seu espírito. Dir-se-ia que o crítico prèviamente concebia em possibilidade tôda a produção literária dum epocha ou dum autor, como que a adivinhava ou posteriormente a repensava, a reconcebia sob novos aspectos.

A crítica assim praticada não envelhece, não caduca com os progressos da erudição, porque lhe attribui um viço permanente a originalidade do espírito que a praticou. Não será esta perene atualidade obra de criação?

Outros exemplos poderiam ainda ser aduzidos, como Matthew Arnold, Taine, Brunetièrre e o sr. B. Croce — dêstes dois últimos já

noutros lugares nos ocupamos (2) — mas não seriam mais flagrantemente edificantes que os acima desenvolvidos.

[C C L, págs.173-200]

Anos consecutivos meditei sôbre êste problema, sem deixar de acompanhar as meditações de outros, que as mesmas dúvidas atormentavam. Êstes são hoje os que se reuniram à volta da importante revista internacional, *Helicon*, que se consagra exclusivamente à discussão dos problemas gerais da literatura. O resultado não tem sido compensador dos esforços. Para mim não foi, então, muito além do desconsôlo da esterilidade e do crescente desencanto dum setor de estudos, em que o rigoroso método fracassava, quando o aplicávamos ao maior problema que se lhe podia oferecer. Parecia que o caráter científico da crítica era coisa mesquinha, só eficaz para problemas mesquinhos. Se o aplicávamos às maiores criações do espírito humano, êle funcionava mal; e só se inteirava da grandeza dessas criações, porque antes o consenso universal a havia estabelecido. Isto não era inteiramente justo, porque a crítica, no decurso da história, constituiu muitos valores novos ou restaurou valores esquecidos. Mas assim refletia eu, vendo a magreza das minhas conquistas.

Busquei então compensações animadoras na história geral da crítica. Não temos ainda, para a história das idéias de filosofia da literatura, obras do tipo da de Robert Flint sôbre a filosofia da história. A de Menéndez y Pelayo limita-se à Espanha e ficou incompleta. E' necessário ler os grandes mestres da crítica para seguir a história dos métodos e das idéias. Assim o fiz. Conformando-me com essa impotência ou reconhecendo essa liberdade do trabalho crítico acima da disciplina do método, fui procurar os grandes momentos em que essa crítica fôra livremente criadora. Se pouco era o que ela continha de científico, comprazia-me em contemplar o que ela encerrava de artístico na sua obstinada rebeldia à sistematização. Não era a beleza artística de muitas páginas dos grandes críticos o que vinha contentar a minha curiosidade interrogadora, a mestria poética dum Boileau, a penetração bem exprimida duma *Causerie* de Sainte-Beuve, a exube-

(2) — V. sôbre Brunetière *A Crítica Literária como Ciência* e sôbre o sr. Benedetto Croce os *Estudos de Literatura*, 1a. série.

rante construção de idéias dum De Sanctis à margem de Petrarca ou Dante, a eloqüência vibrante dum Menéndez y Pelayo a propósito da poesia mística, a ressurreição colorida, rica de forma e de idéias, dum Oliveira Martins à margem dos *Lusiadas*. Era muito mais do que isto. Era o domínio espiritual, a longa repercussão da obra crítica, rival na influência e na hegemonia, da obra de ficção pura. Se no trabalho da crítica literária, como vulgarmente se exercita — juízo apressado da produção quotidiana sôbre a base dum arbitrário impressionismo, esgrima dialética por meio das armas tomadas da própria obra julgada — se nessa forma de crítica há certa falta de iniciativa intelectual, pois, como disse o dinamarquês Andersen com mau humor, o crítico é um sujeito que não teria que fazer, se não existissem as obras que êle aprecia, que ao menos essa menor iniciativa intelectual fôsse resgatada pela sua ação orientadora sôbre os espíritos, pela originalidade interpretadora ao repensar o que outros antes haviam sentido e exprimido artisticamente.

E achei um Boileau a decretar cânones que foram por longo tempo acatados e eficientemente fecundos, como tradução certa do equilíbrio lógico da mente francesa; um Herder a presidir à reforma romântica na Alemanha; um Bielinsky a preparar doutrinarmente a floração do grande romance russo; um Sainte-Beuve a explicar o romantismo aos próprios românticos e a exumar da ficção o verdadeiro caráter dos autores; De Sanctis, Matthew Arnold, Taine, Brunetière, Brandes, Croce, Menéndez y Pelayo, cada um com seu reinado nos domínios do gosto e das idéias, das formas d'arte e das concepções da vida, em tudo que por via literária dessedenta êste anelo do homem conhecer o próprio homem (V. *Criação e Crítica Literária* in *Estudos de Literatura*, Lisboa, 1918, 2a. série, e *Menéndez y Pelayo e os Estudos Portuguezes* in *Estudos de Literatura*, Lisboa, 1921, 3a. série).

Era esta afirmação de autonomia e era esta alta dignidade que se não atingiam pela fria prática dum método, que subalternizava a crítica à ficção, ainda a mais medíocre.

Acode-me agora um símile que ajuda a expressar o ambicioso conceito, que eu me formulava da crítica.

Um momento, mais que nenhum outro, me faz sentir a verdadeira soberania do espírito: é quando o chefe duma grande orquestra

ante um público apetente de emoção e beleza, e uma assembléia de músicos expectantes, levanta a sua batuta num gesto augusto de mando. E' êste cetro modesto, mas unânimemente acatado, que solta as harmonias e funde as almas num sonho sublimador. Contudo o regente mantém-se numa posição de espírito crítico, só cuida em interpretar fielmente a obra dum artisa, carece também daquela iniciativa criadora, a que aludia antes. Mas é êle que interpreta ou presencializa o sonho do artista, êle é que serve o impulso de comunicação, que está na base de tôdas as criações estéticas.

A recordação melhor, que me deixou o último rei de Portugal, foi a confissão que me fêz uma tarde em Paris, 1926: a sua idéia fixa não era o regresso ao trono, era dirigir uma grande orquestra. Receio que o ex-soberano presumisse demais dos seus talentos músicos; mas revelava nessa confidência possuir um justo conceito da hierarquia dos valores espirituais.

Essa ambiciosa realeza da crítica via-a plenamente cumprida nos casos daqueles mestres, no seu domínio duradouro sôbre a inteligência e sôbre o coração dos homens, a esclarecê-los sôbre os valores guiadores, como a batuta do maestro harmoniza e conduz a orquestra e a sensibilidade do público, embora se cingindo ao pensamento de outrem. E' que na crítica há tímidos elementos de disciplina metodológica e poderosos elementos de livre inspiração, com largo adejo. Há a crítica — ciência da literatura; e há a crítica — soberana direção do espírito. . .

A CRÍTICA — CIÊNCIA DA LITERATURA

Chegado a êste momento da minha exposição, hei de recorrer aos dados da própria experiência e da íntima reflexão sôbre êstes temas, em vez de compulsar de novo os teóricos da metodologia da crítica literária, como fizera ao partir para esta longa jornada. Não cessaram os tratadistas em seus esforços de sistematização de idéias e de alvitres de metódica, em França, na Alemanha e nos países anglo-saxônicos (1). Opto pela minha reflexão pessoal, porque ela me conduziu a conceitos da literatura e da crítica fundamentalmente diversos dos que dão a base a todos êsses trabalhos.

Segundo os metodólogos e teóricos da literatura, os franceses principalmente, a crítica literária é uma técnica da leitura e uma aprendizagem do prazer estético. Esta concepção limita ou mesmo subalterniza a arte literária e a crítica. Para êles a crítica é o conjunto de métodos e conhecimentos, que tem por fim reconstituir a gênese da obra literária, desde a fixação do seu texto até ao encontro das suas fontes de inspiração, sejam diretas emoções e sugestões da vida real, sejam indiretas emoções e sugestões de via literária também. O crítico dispõe de instrumentos de trabalho, dum cabedal de notícias, de disciplinas auxiliares e dum conjunto de operações metódicas para resolver ou aproximar-se cada vez mais da resolução dêstes problemas capitais:

(1) — Ver principalmente: A. Morize, *Problems and Methods of Literary History with special reference to Modern French Literature*, Boston, 1922; G. Rudler, *Les Techniques de la Critique et de l'Histoire Littéraire en Littérature Française*, Oxford, 1923; F. Boillot, *The Methodical Study of Literature*, Paris, 1931; Gustave Lanson, *Méthode de l'Histoire Littéraire*, in *Études Françaises*, Ier. cahier, Paris, 1925; Philippe Van Tieghem, *Tendances Nouvelles en Histoire Littéraire*, in *Études Françaises*, 22ème. cahier, Paris, 1930; Paul Van Tieghem, *La Littérature Comparée*, Paris, 1931; Emile Bouvier e Pierre Jourda, *Guide l'Étudian en Littérature Française*, Paris, 1936; Leonhard Beriger, *Die Literarische Wertung (Ein Spektrum der Kritik)*, Halle, 1938; Jean Paulhan, *Le Secret de la Critique*, in *Mesures*, Paris, 1938, n.º 3; Horst Oppel, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Stuttgart, 1939; Julius Petersen, *Die Wissenschaft der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, 1.º vol., Berlim, 1939.

Devem também ser lidos os relatórios anuais do movimento histórico-literário, publicados por Paul Van Tieghem na *Revue de Synthèse*, de Paris, os numerosos artigos e resenhas da revista *Helicon*, de Amsterdã, dirigida pelo crítico húngaro Johan Hankiss. — Dos trabalhos publicados no século XIX há uma desenvolvida resenha na obra de Charles Mills Gayley e Fred Newton Scott, *An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism*, Boston, 1901, XII-587 págs.

1.º Qual o texto, que saiu da pena do autor, e quais as alterações que êle em novas redações ou revisões lhe foi introduzindo? Organizando uma genealogia de edições e de textos manuscritos, autógrafos e apógrafos, se êles existem, restitui-se a obra à sua pureza textual, com informação plena das suas variantes, até chegar ao ideal da edição *ne varietur*. Êste problema é básico para as obras medievas e para os autores neoclássicos mais remotos, porque êsses textos circularam por cópias manuscritas antes da imprensa ou por edições muito imperfeitas e sem a revisão dos seus autores. Ainda hoje não está bem fixado o texto das *Rimas* de Camões, nem extremado o que é indiscutivelmente camoniano e o que pertence a autores de similar formação espiritual. Para os modernos êsse problema levanta-se também, quando o êxito determinou a multiplicação das edições sem revisão sua, das edições clandestinas e das edições de domínio público, francamente mercantis. Os textos das edições correntes de Garrett, Júlio Dinis, Camilo, Oliveira Martins e Machado de Assis estão inçados de erros, que aumentam sempre. A modernização da grafia tem suas responsabilidades nessa desfiguração dos textos.

Mas não se devem separar as operações analíticas de fixação e crítica textual da compreensão sintética, porque há risco de ver levantar problemas, que na verdade não existem, procedem só duma visão incompleta da obra. A ardida polêmica sôbre a dupla rota de Vasco da Gama nos *Lusíadas* entre o Prof. José Maria Rodrigues e o Almirante Gago Coutinho nasceu dêsse divórcio entre a análise textual e as idéias gerais: ambos se esqueceram de considerar o teor das relações dum poeta com a sua obra e o verdadeiro conceito de epopéia.

2.º Como abundam na história literária os pseudônimos e criptônimos, as falsas atribuições e as obras anônimas, o crítico encontra-se muitas vêzes em face de outro problema: o da autoria ou da atribuição. Êste problema é muito peculiar da história literária espanhola, onde há obras de primacial relêvo, que são ainda hoje anônimas ou de atribuição duvidosa. *O Cantar de Mio Cid* e o *Auto de los Reyes Magos*, monumentos que inauguram a literatura castelhana, são anônimos. A *Tragicomédia de Calisto y Melibea* ou só

La Celestina, do nome duma sua personagem relevante, que se tornou em tipo, obra da mais profunda e duradoura influência na dramática e na novelística espanholas, não se sabe a quem deva ser atribuída. Fernando de Rojas foi apenas um seu colaborador final, quando a obra já era popular. Todo o opulento *Romancero*, qual quer que seja a teoria da sua gênese que se admita, é anônimo. E anônima é também a novela famosa do *Amadis de Gaula*, centro dum abundante ciclo de continuações e imitações em tôda a Europa. Os nomes de Vasco de Lobeira, do Infante D. Afonso de Portugal, depois quarto rei do seu nome, e de Garci Rodríguez de Montalvo, que se lhe associam, são apenas colaboradores, que interferiram na redação em curso. A obra-prima do teatro de inspiração teológica. *El condenado por desconfiado*, é muito precariamente atribuída a Tirso de Molina (2) como infundada também é a atribuição a Diego Hurtado de Mendoza da *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades*, a obra que iniciou a novela picaresca, gênero típico da literatura espanhola. Anônima também é a inolvidável *Epístola Moral a Fábio*, um rosário de tercetos áureos pela excelsa nobreza do pensamento. E anônimos e falsas atribuições continuamente se nos deparam, quando nos adentramos na história literária espanhola. Menéndez Pidal explica esta freqüência do anonimato na literatura do seu país pelo caráter popularista dessa literatura e pela obstinada resistência da mente castelhana ao moderno sentimento da propriedade literária.

Também na literatura portuguesa há problemas árduos de autoria. Anônima nos chegou a *Crônica do Condestabre* e anônimos são os opúsculos daquela imorredoura *História Trágico-marítima*: Bernardo Gomes de Brito foi apenas o seu compilador. Não se sabe ainda hoje, de modo incontroverso, a quem atribuir duas incomparáveis sátiras sociais como a *Arte de Furtar* e as *Cartas Chilenas*.

(2) — O ilustre hispanista norte-americana, Prof. S. Griswold Morley, da Universidade da Califórnia, propôs para estes casos de anonimatos ou falsa atribuição na literatura dramática espanhola um critério objetivo, fundado numa análise mais profunda dos próprios textos: *Objective Criteria for Judging Authorship and Chronology in the "Comedia"*, publ. na *Hispanic Review*, vol. 5.º, n.º 4, Outubro de 1937, Filadélfia. Impressionado com a proficuidade desta técnica textual, traduzi para português a comunicação do Prof. Morley, tradução que saiu publicada na *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 1939, vol. 57.º, págs. 115-130.

Não está feita definitivamente a discriminação de autores dos panfletos racionalistas, que circulavam em cópias manuscritas no fim do século XVIII, do tipo da *Voz da Razão*. E ainda hoje se combate em tórno da atribuição das *Lettres de la Religieuse Portugaise* a Sórora Mariana Alcoforado. Nesta polêmica entram sentimentos estranhos à pura crítica literária. Há quem creia que a disciplina eclesiástica perde mais com a fraqueza duma freira do que pode ganhar o patrimônio espiritual dum idioma com a posse duma mulher desgraçada, que soube expressar de modo imortal a sua dor e expiou a sua queda por mais de meio século, com exemplar penitência.

Para investigar da autoria provável, quando não certa, há métodos dedutivos de grande delicadeza, tanto mais seguros quanto mais retilineamente nos conduzirem a documentos testemunhais fidedignos. Aqui a marcha do método da crítica recapitula fielmente a marcha do método eurístico da história geral.

3.º Fixado um texto, liquidadas as dúvidas sôbre a autoria, quando as haja, resta-nos traçar a biografia ou a carreira da obra literária, coisa estreitamente ligada ao seu nascimento e à sua construção pelo autor: circunstâncias pessoais do escritor, como vivia e em que se ocupava, emoções possivelmente inspiradoras, influências literárias e sociais, atmosfera do seu tempo, os grandes interesses dêle, as grandes paixões políticas e religiosas, as polêmicas doutrinárias de literatura e filosofia, tudo que poderia alimentar espiritualmente o autor e promover em sua mente uma agitação de idéias ou constituir um estímulo criador. Nota-se modernamente uma tendência para sacrificar a biografia do autor à da obra, para tomar daquela só o que a esta pode importar, ao contrário do gosto pela erudição anedótica exaustiva. Não se delineia um quadro de perguntas ou indagações para dirigir o trabalho do crítico: só um conhecimento sólido da obra, do autor, da época e das suas dominantes correntes de espírito é que pode sugerir as aproximações verossímeis, que, excluídas as evidências e os casos comprovados, isolam os fenômenos ainda não explicados e os põem em correspondência direta com as suas causas próprias, como na regra dos resíduos do método indutivo, segundo Stuart Mill.

Chega-se assim a dominar inteiramente a estrutura e a história de uma obra literária, a sua idéia central ou intenção dominante, chega-se a situá-la no mundo circunstancial que a envolveu e chega-se também a vê-la caminhar com vária fortuna, entre os seus contemporâneos e os seus pósteros. Um dos exemplos mais flagrantes desta última reconstituição da marcha da obra através das gerações dá-no-lo quanto à sua primeira fase o precioso livro de Marcel Herrier, *Les Écrivains Français Jugés par leurs Contemporains*. Por aí se vê que longo esforço e que eficaz colaboração prestou de fato a crítica à exata compreensão de todo o conteúdo das obras, acima dos vários prejuízos e das flutuações do gôsto.

Também é um perfeito espécimen metódico, por se referir a um só autor e a um período mais curto, a obra de Mr. Newman I. White sobre Shelley: *The Unextinguished Heart — Shelley and his contemporary Critics*, Durham, 1938.

Todo êste rabalho, aturado e árduo, tem o fim único de intelectualizar ou tornar consciente a emoção inicial, que da obra recebera o leitor desprevenido, que leu como fuma, para colher um fugidio prazer, que se não repete, como se não volta a fumar o mesmo cigarro.

Êste o conceito profissional da crítica, implícito ou explícito em quase todos os tratadistas, principalmente nos franceses, porque êste labor da crítica literária é uma vocação do espírito francês. À França reservou o destino críticos dos maiores e mais influentes, e à sua literatura concedeu uma repercussão universal, que bastava já para justificar ou explicar o grande incremento dos estudos literários naquele país. E' por certo o povo de mais alto nível médio de cultura literária e o que mais se acura na manutenção dum bom ensino da história literária. Esta pode crer-se que tem até uma função política, a defender o império do livro ou da literatura de língua francesa. As obras do tipo da de Georges Duhamel, *Défense des Lettres*, Paris, 1937, não tratam só da defesa dos gerais interêsses do espírito, advertem os governantes e os oficiais do mesmo ofício dos perigos que ameaçam o império do livro francês. Daqui resulta que estas obras, que noutros países só cuidam de organizar idéias, em França preocupam-se de sugerir providências governativas muito grandes e muito.

pequenas para uma nova política do livro. E resulta ainda, mas mais fecundamente, que a crítica literária se acha ali em estreita ligação com o ensino em seus vários graus — o que lhe assegura desafogada vida e fiel crédito público, mas também a limita, porque lhe impõe as pequenezes, os mecanismos e os dogmatismos do ensino.

Creio firmemente que a alta cultura literária não é coisa ensinável, pelo menos a dentro dos quadros pedagógicos ordinários, ainda que seja coisa que todos devamos querer aprender. Fora dum grau mediano, o dos manuais, catecismos de gôsto e de patriotismo, transmissão de mitos nacionais e fulcros estéticos para a consciência pátria, a cultura literária não respira bem numa atmosfera escolar. Porque a literatura é a expressão emocional da vida, com tôdas as suas inquietações e todos os seus dramas de consciência, e só pode ser gozada, entendida e julgada por quem sente as mesmas inquietações e os mesmos dramas de consciência ou está preparado pela idade, pela experiência e por superiores curiosidades do espírito para receber do escritor o verbo-guia, para sentir o relêvo ativamente expressivo, a clarificação estética daquilo que nêle, descuidado leitor, era contemplação passiva e silenciosa. A alta cultura literária não se ensina, só se aprende pelo próprio esfôrço, quando se “afere a realidade vivida com a literatura lida” (3). E êsse esfôrço tem a mesma inspiração e o mesmo vôo da curiosidade científica.

A ciência da literatura, nalguns tratadistas modernos, quase abstrai da noção de valor, porque se aplica sòmente às obras do passado, longínquo ou próximo, já entronizadas no panteon ou museu espiritual da humanidade, é verdadeiramente história literária, mas não pode criar valores, sem os sufrágios da multidão dos leitores, nem é praticável quanto às obras contemporâneas. Estas são elos duma cadeia, a evolução espiritual do seu autor, o seu destino está pendente dos caprichos do gôsto público; têm de aguardar a estabilização dos juízos, a qual de ordinário só se verifica depois da morte do artista, quando a crítica livremente pode entregar-se às suas análises indiscretas e quando surgem os materiais documentares.

(3) — V. *Notas para um Idearium Português*, Lisboa, 1929, págs. 113-117. (4).

(4) — Trata-se do trabalho *L n E* que se reproduz a págs. 291-293 do *Ideário Crítico*. (NO).

Para a crítica das obras contemporâneas, o impressionismo apressado ou o compadrio sem pressa continuam a ser os métodos diletos ou idôneos, com mais ou menos talento, com mais ou menos saber e maior ou menor amplitude do espírito do crítico. Frequentemente faz-se uma dialética ou uma esgrima de habilidade com os próprios elementos extraídos da leitura da obra. Esta é assim a mestra do crítico. Outras vêzes a atenção do julgador só se fixa em pormenores gratos ou ingratos à sua sensibilidade. O impressionismo da crítica militante não é metodizável, porque o método histórico não se pode aplicar a obras contemporâneas, mas é a grande prova, o “test” infalível para o dom fundamental do crítico: a intuição imediata.

Afinal, a ciência da literatura só vem confirmar ou retocar pelos dados da sua erudição os valores já criados, faz trabalho de mineiro ou de toupeira, abrindo galerias subterrâneas, rasteja no sub-solo das obras e da vida dos grandes escritores, subalterniza-se na sapa mais laboriosa, mas mais obscura. Só se areja um pouco ao entrar no convívio internacional, ao fazer literatura comparada, buscando e perseguindo as influências causais, rastreando as trocas e migrações de temas e idéias, estejam elas onde estiverem, como a polícia indiscretamente segue por tôda a parte as pegadas dos seus perseguidos.

Mas a mim afigura-se-me — à parte contados casos em que delimita a verdadeira originalidade dos autores e prepara o público para uma apreciação mais justa — afigura-se-me êsse trabalho uma decomposição, uma análise espectral que por fim contradiz aquela dominante sensação de unidade e individualidade, de soberana autonomia que nós pedimos às grandes obras literárias, mundos de ficção mais verdadeiros e duradouros que a própria realidade e dela desenraizados, pairando suspensos no ar, como librados por um misterioso equilíbrio de fôrças. Mais verdadeiros e mais duradouros que a própria realidade, porque muitas vêzes a dirgiem e modelam, e porque se eximem à essência movediça do real. A arte apreende um setor da realidade, dá-lhe um esplendor novo e fixa-o para sempre, com beleza que não existiria no modelo natural, beleza que é a aliança do sôpro criador do artista com essa realidade plástica e fugidia. E êsse sôpro deforma para dominar e perpetuar.

Mais de uma vez me tem parecido que esta crítica de minuciosas análises, de indiscrições sem piedade, vive parasiticamente dos trabalhos forçados do ensino, como certos livros didáticos, e da inesgotável curiosidade pública pelos seus ídolos, mas que não tinha sempre uma grande justificação epistemológica para as suas escavações, nem uma grande função social. Talvez assim seja, sobretudo para as camadas superiormente cultas dos leitores. A sensação estética produzida por uma obra d'arte é coisa muito complexa; e o recebimento dela requer, de fato, uma boa preparação de saber, de sensibilidade, de juízo. Até a presença dum gosto educado pode ser óbice ao pleno recebimento duma obra, porque êsse gosto, sendo uma opção tendenciosa, tem seus prejuízos. Mas esta função normativa ou pedagógica ou missionária entre filistinos não será modestamente subalterna?

Há uma desproporção bem sensível entre o esforço metódico e a conquista final: apenas esclarecer o prazer estético da leitura ou a emoção literária. E' como se houvésemos construído tôda a química bromatológica, organizado uma erudita história da culinária e uma subtil estética do paladar só para tornar mais consciente o prazer de comer... As aquisições destas disciplinas seriam científicas também, como as da crítica metódica, mas o seu ponto de chegada é que seria quase um lôgro pueril.

E' que essa crítica é só meia crítica. Há outra forma de crítica, de mais extenso raio, de maior ambição e de mais rica fé de ofício. E' a crítica praticada ou militada como direção do espírito, de vocação e inspiração, crítica paralela à poesia e a tôdas as formas da arte.

A CRÍTICA — DIREÇÃO DO ESPÍRITO

Perante o espetáculo do mundo, o homem experimenta emoções e anelos, deslumbramentos e decepções, esperanças, inquietudes e triunfos. Viver é sofrer o mundo ambiente, recebê-lo em nós pela sua interferência com o nosso pequeno mundo interior, balizado como um cativo perpétuo. Esta luta desigual, esta curiosidade que não podemos calar, mas também não podemos satisfazer; a ansiedade dolorosa da impotência que nos criam as grilhetas da nossa condição humana e essas altas aspirações de compreensão e domínio, venha tudo isso de idéias e sentimentos inatos, seja transsubstanciação da nossa experiência milenária, cria no homem necessidades invencíveis de expressão, imperativos de dizer e dizer bem, de modo perene e para todos. Se o homem diz o seu drama ou o dos outros pela palavra e se esta é entendida pelos seus irmãos na inquietação da pequenez e da evasão de si mesmos, — é um escritor.

E', pois, um escritor o homem que sente e pensa profundamente, que reflete sôbre cada passo e cada emoção, seu objetivo e seu alcance, que se interroga sôbre o sentido de quanto o rodeia, seja a pequena roda de amigos e inimigos, no seu mister quotidiano, sejam os interesses da comunidade, sejam ainda os problemas últimos do seu destino e do prurido religioso. Mas é mais do que isso: é o homem, que, pensando e sentindo profundamente, tem o dom constitucional ou adquirido, de expressar em formas a um tempo individualíssimas pelo seu achado e comuníssimas pelo relêvo a todos acessível, as conclusões do seu sentir e do seu pensar. Fá-lo por ficções imitativas do viver dos homens, rósea criação em que intencionalmente desequilibra e deforma as proporções das partes para fazer ver e sentir o que para êle ou para aquela hora é essencial ou dominante, de modo a transmitir às almas uma agitação emocional e um eco prolongado? E' um artista. Fá-lo por idéias abstratas? Em vez de desdobrar o leque da vida no seu conteúdo episódico, reduz a realidade a sínteses de pensamento e extrai dela ou atribui-lhe uma trajetória, uma intenção, um sentido, com que ensine os homens a entenderem-se um pouco e a formularem sôbre o mundo e a vida um

punhado de juízos e conceitos de valor, que presidam aos seus atos e os libertem das perplexidades de cada obra? E' um crítico.

De forma que o escritor artístico é um criador de ficções; e o escritor crítico é um criador de idéias. E êste, para o trabalho de criação das idéias, das interpretações e dos valores que determinam a nossa ação na carreira da vida, socorre-se de todos os materiais, os da sua experiência e os da experiência dos outros. E como a literatura é a condensação suprema da experiência, é quintessência de vida, à própria literatura recorre. Mas não é a mestria maior ou menor dum escritor na técnica da composição para produzir emoções e empolgar os leitores, a literatura em pureza, que preocupa êste crítico; é o seu conteúdo de humanidade e de vida, a sua fiel identificação com a perpétua dor humana da impotência, da solidão e do desespero. Para êste crítico a literatura é o mais rico índice que pode oferecer-se à sua fúria interpretativa, fúria de quem foi condenado a opor a tudo que no vasto mundo se lhe depara a reação pessoal da idéia, do juízo, da escolha e da síntese valorativa, que tudo traduz em humano, em sentença de bem e de mal, de belamente claro ou misteriosamente obscuro — como o poeta a tudo volve em imagem evocadora e o músico a tudo volatiliza em som.

Por detrás dêste conceito da crítica — superior direção do espírito, vocação tão inspirada como qualquer das formas da criação artística — oculta-se um conceito novo da literatura.

Não posso conformar-me com a noção de literatura como arte de promover o prazer estético, em tôda a escala do gôzo, do burlesco ao sublime. A arte é essencialmente a expressão dum estilo, quero dizer duma pessoal paisagem da vida, delineada adentro do espírito do próprio artista. Quando a fina e receptiva sensibilidade do artista conseguiu apreender no seu reduto interior todo o universo que êle vê e que êle sofre, compondo um quadro próprio de côres e valores, e um sistema de ideais diretivos, o artista estilizou o mundo todo para uso próprio e chegou à individualidade e à plenitude. O que êle nos expressa, em gêneros tradicionais ou em gêneros que inventa ou adapta, é o transunto dessa paisagem interna. Entre a realidade, que todos vemos, e a que o artista nos serve pela sua obra, há um longo intervalo de gestação ou recriação. A literatura é, portanto, para mim, como construção dum estilo, sem-

pre um caso pessoal. E a emoção de beleza, o tal prazer que a estética mais corrente diz ser o fim último da arte e a crítica metódica nos quer ensinar a gozar, vem da realização plena do estilo e da sua expressão fiel.

Assim, a literatura teria objetivo muito análogo ou muito próximo ao da ciência: compreender, que é uma forma resignada ou modesta de explicar. Ambas seriam maneiras de conhecer, só se separavam na escolha do caminho e na preferência da linguagem: a ciência pela razão experimental e pelo ideal de lei; a literatura pela intuição, pela ficção e pelas idéias interpretativas.

A arte literária não é como um cigarro distraído e ocioso, é um caminho seguro, o mais compensador, para chegar a compreender o homem e a expressá-lo por meio dum estilo. Já em São Paulo expus a minha concepção da arte como estilo, a propósito dum grande escritor português, cuja carreira artística nada mais foi do que a busca incessante dum estilo, o seu (*V. A Arte é Estilo — Exemplo: Eça de Queirós*, in *O Estado de S. Paulo*, 29 de janeiro e 4 de fevereiro de 1939 (1) e aqui também propugnei a gravidade da obra literária, a propósito dum oportuno manifesto do crítico húngaro Johan Hankiss (*V. Em Defesa da Literatura*, in *Diário de S. Paulo*, 30 de novembro de 1938 (2)).

Posso, portanto, deixar de recapitular êste motivo, que foi um parêntesis na minha exposição, e regressar à crítica. Não há erro maior do que dizer-se, como se diz correntemente: criticar é fácil, difícil é realizar. Mas criticar já é fazer ou realizar, porque essa crítica é uma posição mental ante a vida e os seus problemas. O crítico, segundo esta compreensão, é um pensador e não só um cabouqueiro da história literária; êste crítico não lê para gozar distraidamente ao serão, entre uma xícara de chá e um cigarro frívolo, ou para refletir sobre o seu prazer estético e a laboriosa técnica empregada pelo autor, segundo querem os livrinhos que ensinam a arte de ler. Êsse crítico lê para se entender a si mesmo, para tentar evadir-se do seu cerrado mundo interior, pela mão daqueles mestres, que lograram amplificar mais e mais o seu próprio cárcere.

(1) — V. E, trabalho que adiante se reproduz a págs. 187-192. (NO).

(2) — E' o artigo *Defesa da Cultura Literária* que faz parte de DL, págs. 183-189. (NO).

Isso é negar à arte literária o caráter de beleza desinteressada, é atribuir-lhe uma soberana utilidade e derivar o prazer estético, em todos os seus graus, da consecução plena dessa utilidade: trazer depoimentos novos para a compreensão do homem e trilhos novos para a nossa evasão da realidade, para o nosso anseio libertador das limitações que nos oprimem.

Este meu conceito da crítica ladeia o problema da apreciação ou estabelece certa confusão frutífera entre tôdas as formas da apreciação, quer se trate de puras obras d'arte, quer de obras das ciências do espírito, onde não tem lugar a emoção estética. Tôdas essas obras convergem por caminhos diversos, emotivos, objetivos ou especulativos, para o mesmo alvo: aumentar os conhecimentos do homem sôbre o homem. Essa crítica reduz ainda a intervenção do fator "gôsto" e quase suprime a função pouco elevada da arte enganadora dos ócios, porque procura avidamente um núcleo central de resistência a êsse gôsto e à moda: a novidade reveladora, um *quantum* de humanidade e vida. Que traz de novo sôbre mim, sôbre a minha terra e os seus problemas, sôbre o meu tempo, sôbre a interpretação do passado e sôbre aquêles que se irmanam comigo nas inquietações e anelos? Que métodos de estudo do homem e que meios de expressão das conquistas dêesses métodos empregou o artista? Estas devem ser as interrogações ou curiosidades capitais dessa crítica, quando à apreciação se aplique (3).

Mas ela pode também prescindir dessa dependência, a função julgadora, e preferir seguir as suas inspirações próprias, como o poeta, o romancista, o pensador seguem as suas. Reduz então as obras literárias a índices estéticos do homem — do homem que ela considera por outro visor.

Foi esta crítica, muito mais interpretativa do que judicativa, tão inspirada como a vocação poética ou a científica, vivendo ao sol, mas utilizando os trabalhos de sapa da ciência da literatura, fundando-se mesmo sôbre ela, como os historiadores se fundam nos tra-

(3) — As revistas especiais da Europa resenham agora com simpatia um pequeno livro de Leonhard Beriger, *Die Literarische Wertung (Ein Eppektrum der Kritik)*, 1938, onde me parece que virei a encontrar apoio para a minha tese. Mas, ao pronunciar estas conferências e ao imprimi-las, ainda o não pudera haver à mão.

balhos dos paleógrafos e dos arquivistas, foi ela que pôde alcançar grandes triunfos de ação condutora: todos aquêles exemplos, que citei na penúltima conferência para documentar a sua fôrça criativa (4); a valorização e universalização de Dante, Shakespeare e Cervantes, erguidos a forjadores de mitos, dalguns dos mitos que nos conduzem; o restabelecimento do *Romancero Español* e do gênio de Lope de Vega em legítimos e primaciais lugares da estimação pública; a compreensão justa do *Cantar de Mio Cid*, como o verdadeiro símbolo do cavalheirismo heróico da cruzada de reconquista hispânica; a definição dum misticismo novo, o da beleza, como apostolizava John Ruskin.

E' esta crítica a fôrça que tem faltado aos estudos camonianos, minuciosos para tudo vasculharem do mundo da erudição e renunciadores o bastante para deixarem confinar a epopéia portugueza num significado nacional, em vez de a levantarem — outra vez o digo — (5) a epopéia da distância, da curiosidade do homem sôbre a terra e da vitória da alma renascentista sôbre a natureza, vitória que inaugura o mundo moderno. Depois de Oliveira Martins a alta crítica, a respeito de Camões, reduziu-se para história literária, a crítica metódica, a ciência da literatura.

Esta crítica, de fina e profética sensibilidade, que parte da sua intuição profunda ou visão imediata, como parte a outra da impressão estética da leitura, é que produz aquêles ensaísmo de interpretação da realidade social e da confusão contemporânea, tôda a literatura divinatória e de idéias, que me não canso de exalçar, porque é ela a fonte principal para a compreensão da crise, em que miserandamente nos debatemos, e devia ser objeto de aturados estudos e dileto alimento dos políticos e dirigentes do mundo.

Também êste motivo o tenho glosado repetidamente na imprensa brasileira.

E chegamos ao fim.

Como há duas psicologias, uma de base experimental, outra de vôo filosófico, há duas críticas: a pura história literária ou ciência

(4) — Ler as págs. 121-124 de *A* ou as págs. 233-236 do *Ideário Crítico*. (NO).

(5) — Disse-o F. de F., anteriormente, em *Pirene*, págs. 264-266 da ed. bras., e di-lo-á, posteriormente, em *E P*, págs. 308-309 e nota 38 a págs. 310-311. (NO).

da literatura com seus problemas típicos e seus processos próprios, aplicáveis principalmente ao passado, à seriação e explicação dos valores já estabelecidos, que utiliza o ensino como órgão difusor das suas conclusões; e a alta crítica, a crítica interpretativa, que na literatura reconhece o mais rico alfofre de dados para a compreensão do homem e dos tempos, mas que passa além da literatura, a todos os campos, que lhe propiciam materiais — às artes, ao aspecto humano ou cultural da ciência, a uma demorada sondagem direta do homem e à recolha do gosto político. Há certo paralelismo entre o gosto estético e as irraciocinadas tendências coletivas do estilo político. Esta crítica inspira-se na força divinatória dum tipo de imaginação todo intelectual, próximo parente do que fecunda a grande criação científica. Mira à interpretação total da vida, não é uma especialidade metódica, é o exercício duma faculdade mestra: a intuição, a “intuitio intellectualis” de Nicolau de Cusa (6).

[A, págs. 138-144]

(6) — A conferência, que trata desses dois aspectos da crítica, foi traduzida em espanhol por Braulio Sánchez Sáez, com o título de *Las dos Formas de la Crítica: Ciencia de la Literatura y Dirección del Espíritu*, e publicada em *Sustancia. Revista de Cultura Superior*, Ano II, N.ºs 7-8, Setembro, Tucuman, 1941, págs. 587-597. (NO).

NOÇÃO PSICOLÓGICA DO ESTILO

Finalmente ocorre perguntar: e que vinha a ser êsse estilo de Eça de Queirós, tão prolixamente louvado e tão ansiosamente perseguido uma vida inteira? Nada mais fácil do que conhecer um estilo literário, mas nada mais difícil do que defini-lo. Porque um estilo de arte é muito mais do que a sua expressão verbal, embora só ela seja o seu sinal palpável, só ela seja o veículo da comunicação, misteriosa comunicação, do espírito do artista criador com o espírito do artista leitor. Um estilo de arte é a expressão plena dum espírito, que muito antes de se exprimir com palavras construiu a sua visão da realidade, a compôs, ordenou, alterou subjetivamente, “estilizou”. Essa estilização espiritual é muito anterior ao ato concreto de a traduzir por palavras: é um conceito da vida, um juízo dos homens, um modo de ver o panorama da existência e a paisagem da natureza, é uma interpretação seletiva e qualitativa, que elimina quanto contraria as preferências do artista, a unidade dêsse panorama e a hierarquia das suas partes.

Num caleidoscópio, a heterogeneidade e o capricho arbitrário do agrupamento compõem-se numa perspectiva, em que o esforço imaginoso do observador encontra significado, relação, unidade, a fundir as arestas e as contingüidades de acaso. Todo o acaso e tôda a cegueira da vida, o vasto mundo mais adivinhado que sabido, a agitação policroma dos homens e dos elementos, tudo se funde na mente do artista num quadro, o seu quadro. O mar é imenso, tem sua agitação medonha, encerra uma vida profunda e inabarcável pelo nosso cogitar, cobre uma paisagem variada, montanhas, vales, cavernas, vegetações, dramas, guerras entre espécies, tesouros inimagináveis de energia e beleza. Pois isso tudo o homem reduz e unifica na sua visão dum deserto azul, ondeante e chamejante ao sol e à lua, recolhidamente silencioso, rumorejando só quando lambe a terra. Um estilo é isto: uma visão simplificadora e formadora do mundo e da vida. Um estilo literário é a expressão dum estilo de vida ou duma visão interpretativa. Só é superiormente artista o homem, que chegou a delinear e a construir, a dentro da sua

imaginação, essa paisagem própria, com formas, côres, símbolos, convergências de atos, direção num sentido único, que é fundamento vital do seu estilo. Um dos sinais mais flagrantes desta tendência unitária ou convergente dum estilo dá-o o uso e abuso dum artifício literário dileto, não extraído da observação, mas da constituição estética do artista. No caso de Eça de Queirós, que é agora a base da exemplificação das minhas idéias sôbre estilo, o artifício usado e abusado poderia ser o que eu chamaria, à falta de melhor nome, “animismo concêntrico”, e que o escritor empregava para exprimir a irradiação das emoções. Os efeitos cômicos ou de piedade e simpatia são-nos transmitidos por ondulações concêntricas, cujo raio se estende sempre: partem de uma causa pessoal e chegam a abranger a natureza plena. Exemplos: a reputação do conselheiro Pacheco; o entusiasmo popular por Gonçalo Mendes Ramires, depois da sua reação contra a cobardia; a fama dos Santos da Tebaida, etc. Vê-se a natureza a rir-se ou a apiedar-se do protagonista, vibrando com uma alma comum.

Não sabemos como é o mundo, por mais que a ciência o devasse. Sempre o campo devassado o será através de nós e há de constituir porção mínima do universo, que se oferece à nossa contemplação. Mas necessitamos de o condensar no espírito, possuí-lo, apreendê-lo — de “apprehendere”. A deformação, a que o obrigamos, para que nos caiba no espírito, é a nossa estilização pessoal. E todos a temos, do homem vulgar ao artista insigne. Sem ela não daríamos um passo, debater-nos-íamos em perplexidade e confusão, e morreríamos desesperados da nossa impotência para realizar o ato mais simples da nossa manutenção sôbre a bola da terra. Cada ato nosso é uma opção — hoje automática, mas que não o foi, quando se ofereceu pela primeira vez à nossa experiência —; e não há opção sem juízos, idéias e conceitos de valor sôbre os caminhos que se nos abrem. O homem de pensamento estiliza com fórmulas abstratas e funde tudo num sistema de idéias; o artista estiliza em panorama colorido, em floresta de símbolos, conglomerados de atos e fatos que se fundem nas imagens compósitas.

Também a moda tem, para cada época, sua visão própria da constante realidade de uma mesma coisa: o corpo humano. Vê-o

agora em altura, retilineamente, logo em sinuosas redondezas; uma vez salienta-lhe o ventre e as nádegas, outra os recolhe e oculta; altera com o “maquillage” a distância relativa, a proporção das feições, o tamanho e a grossura dos lábios; e com o penteado corrige o feitio do crânio, alteia ou encurta-lhe a testa, até incutir com a emoção da novidade uma resultante impressão única: fôrça ou gracilidade, fecundidade ou virginal pureza, jamais a indiferença e o anacronismo. A cultura — enquanto coisa diversa e mais subtil que a civilização, enquanto sistema de juízos e ideais condutores — é também uma estilização coletiva da vida, é moda, só menos efêmera que a feminina, porque se funda no suceder-se das imagens do mundo construídas pela ciência e pela filosofia, é moda que visa a contentar êste imperativo de unidade e renovação essencial na impaciência humana.

O estilo de um artista é, nos limites do quadro mais vasto da fase histórica da cultura, sua coetânea, e antes do emprêgo dos meios próprios da arte, uma estilização da vida. Assim, a carreira literária de Eça de Queirós, como grande artista, foi o esforço contínuo por desenhar peça a peça o seu panorama da vida e por achar a justa expressão verbal dessa sua visão. E' fácil recolher os elementos constitutivos dêsse estilo verbal, eco de som verdadeiro, imagem de imagem: a extensão do seu léxico; as suas palavras prediletas, por exemplo o adjetivo “macio”, tão indicativo como o amor das idéias “redondas” em *Ganivet*; a gradação dos adjetivos; a economia dos advérbios; as formas várias das suas metáforas; a estrutura interna dos períodos; a ligação dêles — uma das coisas mais graves na arte de escrever, porque os períodos e parágrafos estabelecem hiatos na sequência da emoção ou do raciocínio —; o ritmo, a sonoridade suave da frase, que chega a ter intenção musical ou coincidências métricas; o vocábulo como valor de posição; tudo que forma a maneira pessoal do autor no emprêgo da palavra, como matéria prima da sua arte. Seria isso definir o seu estilo?

Também com inventariar as peculiaridades decorativas, as condições de estabilidade e as regras de proporção das partes de uma obra arquitetônica se não recolhe a essência do seu estilo, que é espírito, que é concepção da vida, era a alma do artista criador. E' na sua luz

alacre, é na sua sugestão oriental, otimista e pagã que se contém o gosto manuelino, não nas esferas armilares, nas cruces e nas cordagens enlaçadas, nos seus elementos góticos e renascentistas. Esse espírito incoercível é que é o estilo, porque é a entrega, em fórmula de síntese estética, de uma conclusão geral do artista sobre o mistério que nos rodeia, para cada qual com seu vôo maior ou menor.

Como o homem de ciência, praticando uma especialidade com objetivo escrupuloso, vai delineando a sua própria personalidade, ao mesmo tempo que conquista dados e explicações sobre o seu compartimento de estudo, assim o artista, neste caso Eça de Queirós, ao criar as suas imagens e os seus símbolos, vai esculpindo a sua própria alma. Essas crônicas do meio lisboeta, essa galeria de tipos, mais verdadeiros que a própria realidade porque se destacaram do cinzento maciço da vida para viver vida autônoma e mais duradoura, foram meios, por êle envidados, para achar a sua peculiar estilização da vida; um pandemônio caricaturesco, mas promotor de sorriso indulgente; um afã de compreensão tolerante e serena; um constante anelo de pureza, ainda que enganosa por só se comprazer no mundo da fantasia ingênua; um desdém estético pela vulgaridade contente e sem horizonte; uma infatigável busca de perspectivas novas, principalmente no campo das idéias e das emoções, mas sem perder de vista o ponto de partida, como num balão cativo, que segura o regresso. Tudo isto é deduzido da própria obra. Quem saberá nunca desenhar essa pessoal visão da vida, que se recorta sobre a retina do artista e que é o invisível, mas indispensável pano de fundo das suas criações?

Este trabalho do estilo é, de algum modo, equivalente ao do pintor: fixar o instável ou prender o fugidio, certa refração do sol poente, o relâmpago de um caráter sobre o olhar. O escritor pinta-nos a sua paisagem interior e debate-se com a impotência da palavra comum. O estilo é como um “duelo do espírito com a linguagem”, na elegante fórmula de Paul Valéry. As peripécias do duelo e a estratégia do vencedor perdem-se para sempre, em sua quase totalidade.

Para compreender, a razão lógica do escritor desdobrava a realidade, como abriria um leque, a mostrar quantas coisas se encerram

no seu pregueado. Desdobrar é ver integralmente uma superfície; analisar e decompor a realidade que a superfície encobre. E Eça não era um analista, era um observador de panoramas, mas um observador em total. A análise, que decompõe o conteúdo das superfícies, há de ser fase nova do romance e há de transpor as fronteiras da razão lógica, em cujo culto Eça de Queirós se tinha formado, como bom filho do século XIX.

Dêsse estilo de vida, procurado ou militado pela geração literária de Eça de Queirós, os documentos mais representativamente fiéis e mais completos são a vasta arquitetura da obra de Oliveira Martins, quanto às idéias, e o tipo de Fradique Mendes, de Eça, quanto à exemplificação dessas idéias em vida. Era assim que eles queriam ser homens, pensar, sentir, atuar, viver. Até como escritor fracassado Fradique era um modelo ideal. Que era para êle a arte? Um resumo da natureza feito pela imaginação. Assim se dizia naquele tempo o que eu exprimo por “estilização da vida”. E literatura, que era? Uma idolatria da forma perfeita, o desespero da forma impossível. Era o que se chamará agora a luta com o “indizível”.

Para fazer ver, o artista punha o mais absorvente escrúpulo em oferecer sempre uma flagrante nota colorista ou formal, um típico pormenor concreto, que nos prende à realidade da sua visão. No tipo de Tomás de Alencar há um pouco de caricatura dessa sua obsessão de notas de realidade fiel.

Para nos fazer sorrir do que nos faz compreender e portanto perdoar ou apiedar-nos, o escritor altera a harmonia das proporções e o lugar do típico, e dá-nos as suas imortais caricaturas amáveis, isto é, dignas de serem amadas, com seus ridículos e tudo.

Para fugir à vulgaridade quotidiana e local, cria êsse tipo ideal de Fradique, personificação e síntese das aspirações e gostos da sua geração, uma razão e uma sensibilidade feitas vida: construi êsse mundo imaginário ou conjectural dos Trutesindos Ramires, da Paixão de Cristo, da velha Tebaida e do mundo intemporal dos seus mais belos contos.

Mas o balão, que o levava às alturas, era um balão cativo; quando o artista se cansou ou temeu a vertigem e quis regressar à sua roda mortal e tangível, fàcilmente desceu, trazendo um âmbito maior

para a sua indulgência e para a sua simpatia. Este largo rodeio é que o torna profundamente português. Tôda a grande vida de um português de espírito universal é uma aventura para longe do retângulozito pátrio, muito longe, mas com retôrno ansioso ao retângulozito pátrio. Recorda-me aquela advertência de Emerson: não são indispensáveis os grandes e gloriosos cenários para viver em heroísmo e profundidade. Mas isso cada um há de aprendê-lo por seu próprio esforço. Partir e voltar — todos os grandes homens de Portugal o fizeram. E' no aventuroso rodeio pelo mar distante ou pela fantasia ou pelo campo das idéias que se realizam as coisas grandes. Todos os gloriosos companheiros de Eça de Queirós partiram, como êle partiu; vagamundearam e tornaram, como êle vagamundeou e tornou. Essa curva do espírito do escritor é que o torna bem português, um português castiço de espírito universal, daquele espírito de universalidade, a que os portugueses deram a forma mais concreta: deambulação e descobrimento.

O que nêle não será ortodoxamente português, é essa emoção comedida, essa contenção generosa e bem governada, que desconheceu a cólera, sem deixar de amar o entusiasmo, aquela moderação no sentir e no dizer, que por tôda a obra se derrama e que nos escritos polêmicos mais palpavelmente se exemplifica. Eu mesmo, ao concluir êste ensaio, temo que o meu portuguesismo me faça correr o grave risco de atribuir à carreira espiritual do escritor um sentido dramático — agônico, diria Unamuno — que ela não teve. E' que eu vivo um estilo de vida, já muito distante do de Eça de Queirós.

Uma coisa, pelo menos, se pode concluir: a necessidade que tem a história literária de deslocar a noção de estilo — do campo restrito da técnica lingüística para o da personalidade do autor. Deslocação e aprofundamento.

CONHECIMENTO HISTÓRICO
E
CONHECIMENTO LITERÁRIO

Um leitor distante pede-me que lhe pormenorize algumas das idéias de um recente ensaio meu. Responderei com prazer a êsse insistente perguntador. A sua curiosidade é tão penetrante que faz dêle um “agente provocador” de idéias. Ajuda a clarificá-las. A vida tranqüila de pequenas cidades da província permite a revelação dêstes espíritos, que lêem em silêncio e refletem profundamente, num constante esforço de evasão do seu meio. São êles que formam a massa daqueles leitores diletos, a que Rodó chamava “los que callan”. E’ nêles que o escritor deve pensar ao fazer a sua confissão em público.

Quer agora êste meu perguntador obstinado que lhe condense a diferença substancial, “se existe”, entre o conhecimento histórico, de que falam tôdas as metodologias da técnica historiográfica, e o conhecimento literário, com que eu encho a bôca naquele ensaio. Vamos à resposta.

Ambas as formas do conhecimento, a histórica e a literária, são na sua essência uma recuperação do passado por meio dos vestígios dêle, os documentos. O conhecimento literário é acompanhado de emoção estética, mas esta não é impossível, nem rara no conhecimento histórico por efeito da grandeza dramática dos sucessos ou da superior beleza da obra historiográfica, em que estão narrados.

Esta analogia não impede, porém, o estabelecimento duma diferença profunda entre as duas formas do conhecimento. Já é um ganho considerável que êste longínquo estudioso fale de “conhecimento literário” e não de emoção literária, porque assim confessa aceitar o aspecto revelador ou cognitivo ou de compreensão que reveste a arte literária, em vez de nela só ver uma indústria de emoção, sem mais objetivo. A mim cabem os parabéns por êsse corajoso passo. A nossa discordância vem depois; consiste na maneira de considerar o aspecto estético do conhecimento literário.

Diz-se que uma pessoa tem conhecimentos históricos, se na escola ou na leitura livre adquiriu alguma notícia da evolução histórica, isto é, do passado da sua espécie, da sua nação, da sua classe. Neste caso, a notícia é de origem indireta. E’ êste caráter que faz a

gente vulgar descrever da história: “Quem viu essas coisas? Não há ninguém dêse tempo”, — objetam cândidamente. Mas essa notícia histórica pode também ser de origem direta ou experimental, se essa pessoa foi testemunha ou ator em grandes acontecimentos, que mereceram crônica. Essa notícia histórica conterà muitas verdades ou poucas, conforme a categoria científica das fontes em que foi adquirida, no primeiro caso, e conforme o grau de objetividade da testemunha ou do ator, no segundo caso. Mas dificilmente atingirá a segurança do conhecimento histórico científico, porque êste é só o conquistado ou elaborado pelo historiador profissional que praticou tôdas as delicadas operações metodológicas, descritas pelos tratadistas e ainda mais sugeridas pelas necessidades da experiência. A forma menos contingente do conhecimento histórico é a que nos é administrada através do filtro rigoroso dessa metodologia crítica, mas ainda assim sempre aproximativa ou incompleta.

E conhecimento literário que é? Pode ser também uma livre informação do despreocupado leitor de bons livros de ficção literária. Mas no seu conceito científico, é o conhecimento do fenômeno literário, conhecimento proporcionado pela ciência da literatura; e é também o dado novo contido na obra de arte literária, seja êle aprendido espontâneamente pelo leitor sensível, seja êle apontado pela crítica interpretativa. Enquanto o conhecimento histórico visa a apurar de maneira incontroversa que em tal dia, tal lugar e a tal hora se deu certo sucesso nesta ou naquela forma episódica, o conhecimento literário visa a revelar-nos que tal artista interpretou êsse sucesso, tal problema, tal tipo humano do seu tempo pela forma que expressou na ficção do seu poema ou do seu romance.

Exemplo: Flaubert observou a imobilidade espiritual da vida de província e os perigos da dissolução, que traziam à família a hipocrisia burguesa sobreposta aos impulsos do sexo, a exaltação imaginosa do romantismo e a falsa educação da msema burguesia. E deunos o resultado das suas observações verdadeiramente vivisseccionistas em *Madame Bovary* e com relêvo tal que o romance imortal foi levar o problema a tôdas as literaturas e sugeriu à terminologia filossófica a designação “bovarysmo”, para significar a faculdade que possui o ser humano de se conceber distinto do que é. Assim define Jules Gaultier.

Saber o que significa esta obra na evolução do romance moderno, como nasceu e como repercutiu, seguir a carreira da obra e aferir os seus ensinamentos ou as suas advertências com a própria experiência de cada um; saber os momentos principais do movimento crítico em torno dela, desde o escândalo do processo judicial até à consagração unânime — tudo isso é possuir verdadeiro conhecimento literário, com bases objetivas e científicas. E' um tipo de conhecimento elaborado por especialistas, regido por sua metodologia e transmitido por senhores solenes em cátedras solenes.

Não está bem patente uma diferença essencial? Saber história é saber ou tentar saber como as coisas se passaram realmente ou como a documentação as deixa reconstituir de modo aproximado; saber literatura é saber coisas que não se passaram nunca, mas que sugeriram ficções mais duradouras e mais expressivas que a própria realidade, é saber como as coisas reais atuaram sobre o espírito do escritor ou do poeta e como, a seu turno, êste reagiu ao dar-nos a expressão estética das emoções recebidas. O conhecimento histórico reconduz-nos à realidade singular e mergulha-nos nela; o conhecimento literário evade-nos da realidade para a ficção e ergue-nos a uma supra-realidade vaporosa, feita de palavras, mas que não se extingue, como se extinguiram as coisas reais que a inspiraram. Há ou não há uma substancial distância entre as duas formas do conhecimento? Há a diferença tôda que existe entre o imenso mundo real e a pequena imagem dêle, concentrada e deformada num breve espelho curvo — a sensibilidade do artista.

Todavia, se isto não bastasse para estabelecer uma diferença, talvez nos ajudasse a surpreender melhor a procurada diferença entre as duas formas do conhecimento o exame da maneira por que é elaborada cada uma delas e o papel das ciências que auxiliam essa elaboração.

Há rigoroso conhecimento histórico, sempre que chegamos a apurar um fato real por meio da leitura dos documentos. Esta leitura dos documentos — pedras, papéis, pergaminhos, tijolos, moedas ou papiros — é que é a grande dificuldade preliminar da historiografia. Por isso o historiador tem de se apetrechar com uma multidão de ciências auxiliares, que são apenas técnicas da leitura ou da justa decifração dos documentos: diplomática, sigilografia ou es-

fragística, numismática, iconografia, cronologia, arqueologia, heráldica, toponímia, bibliologia, etc. No maior número delas ou na maior parte da sua matéria, são ciências modestas que vivem só para a função subsidiária de ler o documento e estabelecer um dado histórico certo: uma revolução em certo dia; uma fome aflitiva ou uma epidemia mortífera; a indignação dum rei ou uma invenção transformadora da vida econômica. Pode-se até afirmar que tôdas elas, à parte a filologia, a qual estudada o complexo fenômeno lingüístico, pode-se afirmar que, depois de cumprida a sua humilde tarefa, se apagam ante a majestade da construção sintética da história — como se apagam as estrêlas, quando sobe o sol.

O leitor americano, como pude verificar, pode descrever da eficiência dessas disciplinas ou mesmo prescindir delas, porque na sua recente vida histórica não se lhe deparam problemas heurísticos e hermenêuticos intrincados, como na vida não nos aparecem aquelas contas de dividir, que tínhamos de fazer na escola martirizante: repartir milhões por milhões. Mas o investigador europeu, sob o peso direto da Antigüidade e da Idade Média, com seus pedregulhos ruinosos e seus mistérios, é familiar de todo aquele arsenal de erudição. Na Universidade reserva-lhe anos de estudos laboriosos e na investigação muitas vêzes se fica no caminho, detido por tôda essa complicação prévia do trabalho histórico, reduzido a arquivista ou cabouqueiro da historiografia.

Procuremos agora apontar o que há de singular ou típico na elaboração do conhecimento literário.

Para nos dar as suas intuições sôbre a realidade, o artista seguiu a sua inspiração e usou o seu poder de expressão. Para entender objetivamente êsse constante fenômeno de expressão verbal dumas quantas intuições sôbre o homem, que se quer compreender e guiar, é que será necessário recorrer a ciências ou formas do saber, diversas das auxiliares da historiografia, mas não menos complexas, nem menos variadas. Algumas têm a sua autonomia soberana fora dessa função auxiliadora. Também varia muito a qualidade do auxílio que prestam; não ensinam a ler documentos, com cujos dados se há de recuperar o passado; só ajudam a compreender e a sentir em tôda a possível plenitude a beleza e a verdade de um edifício já levantado nos céus: a ficção do artista. Tais ciências dão as direções

mais seguras para essa compreensão, mas não criam mais nada que não esteja criado já na mente do artista; são posteriores à elaboração da obra pelo poeta, ao passo que as ciências auxiliares da historiografia são anteriores e indispensáveis à construção da obra do historiador.

Essas direções do estudo do fenômeno literário poderão, ser, entre outras, as seguintes:

a) — A história do país ou do matiz de civilização, de que a literatura estudada é o verbo mais fiel. A literatura nasce da realidade vivida, isto é, da história no seu sentido mais lato, a história cinzenta de cada hora, do torvelinho das vulgaridades, que formam a grande história espetacular, como o ruído das gôtas compõe o rugir do oceano, e sobre ela reage e influi. Como se poderia entender o teatro grego, desarticulando-o da vida grega, da sua concepção religiosa, da sua fé nos fados, das suas grandes emoções cívicas, do seu convívio ao ar livre, todos os cidadãos numa praça, sem necessidade desse tormentoso problema moderno, a representação política ou parlamentar? Também os *Lusíadas* se apoucam em poema histórico e patriótico, se os desenraizam da mentalidade heróica da Renascença. E a *Guerra e Paz*, de Tolstoi, é incompreensível sem se recordar o que significa na reconstituição do esforço do povo russo, para se achar e entender a si mesmo, naqueles anos de confusão criadora que foram os da invasão napoleônica. O século XIX é de algum modo o século heróico ou gerador da consciência nacional do povo russo. Dostoiewsky e Tolstoi são como poetas épicos orientadores ou guias. A morte do Príncipe André é um mito nacional.

b) — Não há povos isolados, todos se fundem em grupos históricos ou raciais, que formam modalidades da civilização, que eram outrora compartimentos bem murados por suas características psicológicas e tradicionais; a civilização ibérica, a civilização germânica, a civilização eslava, a civilização escandinava, as várias civilizações orientais. A compreensão do fenômeno literário obriga a recompor os parentescos históricos e a constante permuta espiritual e recíproca influência dos povos, e dos artistas que lhes expressam as emoções mais vivas. E' o que se faz pela literatura comparada ou crítica comparativa.

c) — Vêm depois a metrificacão e a estilística, quero dizer a técnica musical do verso e dos artifícios de tóda a expressão verbal, porque o fenômeno literário é sempre uma luta pela expressão, coisa que é inseparável da mente humana, mas que se sublima na criação artística, em luta entre as singularidades do estilo individual do artista e a interpretação coletiva e viciadora das mesmas palavras. O drama é pouco mais ou menos o de um pintor que tivesse de pintar para espectadores daltônicos, e cada um com o seu daltonismo diferente. Daqui nasce um estudo especial das palavras como valores estéticos, valores em que se encontram fatôres vários: a vida histórica daquelas, a experiência de cada um, a expressão sonora, a predileção do autor. Esse departamento poderia chamar-se de lexioestesia.

d) — A etnografia mostra a influência das formas e dos temas literários populares ou folclóricos sôbre a literatura culta ou assinada, a do primeiro plano da individualidade criadora. Às vêzes é essa comunicação subterrânea entre o artista e o povo que explica o pronto e duradouro entendimento entre êles. A etnografia leva-nos também a uma grande proximidade dos fenômenos literários elementares ou primitivos.

e) — Cada época vê o homem de sua maneira. Mais exatamente: em cada época o homem vê-se da sua maneira porque muda de espelho — a receptividade da sua consciência. Todo o espelho é essencialmente uma superfície polida, mas pode ser plano, côncavo, convexo, ondulado, e os raios das curvas podem variar, e essa superfície polida pode ser quieta e inquieta... Assim, em cada época há um conceito da beleza física e da nobreza moral. A pintura e a escultura estilizam-nos a concepção física de cada época. O homem visto por um Miguel Ângelo, por um Greco ou por um Goya divergem profundamente. A literatura atribui ao homem um caráter ou uma vida interior, vista sempre com olhos diversos. A história das idéias gerais sôbre a psicologia do caráter e da personalidade é capítulo adjuvante do conhecimento literário. Mas aqui há um escolho difícil de vencer: é que essa história da visão psicológica de cada época tem de recorrer também à literatura para se constituir. Chega-se assim a um ciclo vicioso da metodologia.

f) — E quando o leitor tem mais altas ambições, visa também seu ideal ponto de chegada ou sua meta negaceadora: a filosofia da literatura ou a discussão dos problemas gerais da literatura, em que se condensem as observações sôbre o fenômeno literário, ainda hoje meio enigmático. E' uma situação paralela à da música: a acústica e tôdas as ciências musicais explicam a construção da música, mas o recebimento da linguagem do músico na consciência de cada um é ainda um mistério. A crítica musical está ainda mais inçada de verbalismo vão e de impotência que a da literatura. A expressão "filosofia da literatura" não é nova em nossa língua; usaram-na Teófilo Braga e Antero de Quental. O conteúdo da expressão é que é inteiramente novo; em vez da velha relação com a síntese histórica e as preocupações de ordem político-social, a angústia dos problemas específicos da expressão. Um dos maiores problemas é aquê da criteriologia ou da constituição de um critério filosófico único para julgar ou medir a verdade em arte. Agora vinha a talho de foice a minha resposta ao professor Olguín que dessas minhas idéias fêz uma impressionante análise em *Books Abroad* (vol. XVII). Mas por hoje é tempo de terminar. A história chega, de comparação em comparação, de condensação em condensação, à história universal, à psicologia coletiva e à sociologia; a literatura dirige-se retilineamente à filosofia, porque só visa a compreensão do homem por via intuitiva e porque necessita de um critério objetivo para julgar as intuições novas do artista. E pode aspirar também a constituir uma literatura universal, para a qual já ofereceram os primeiros ensaios Van Tieghem e Eppelsheimer.

Conste que não estou defendendo a rigorosa objetividade do trabalho crítico. Empregando todos êstes complicados materiais, êle pode ser fecundamente criador, não sòmente pela amplitude da sua influência guiadora, mas também pelo próprio caráter interno do processo mental do crítico.

Em 1918, em *Criação e Crítica Literária* recordei grandes exemplos históricos da criação crítica como influência esclarecedora, mas já antes Oscar Wilde demonstrara como esta forma de criação esta indissolúvelmente ligada à crítica. Fê-lo naqueles dois agudos ensaios dialogais sôbre *The Critic as Artist*.

Hoje, a crítica, tenho-a como uma posição típica do espírito, que pode partir da obra literária ou de qualquer obra de arte, mas que tem seus caminhos próprios e seus alvos muito seus.

E aqui está o que se me oferece dizer ao meu distante leitor sobre a existência de uma diferença fundamental entre o conhecimento que nos ministra a historiografia e aquêle que descortinamos nas ficções do artista da palavra. Por que é que tôda a gente jovem procura nas obras literárias, bem ou mal escolhidas, notícia de uma coisa que ainda ignora, a vida? E' porque através da sua emoção estética adivinha que poderá aprender alguma coisa, obter algum conhecimento sobre si mesmo, sobre os mistérios do amor, e sobre a luta pela existência (1).

[CHCL, págs. 151-164]

(1) — Sobre as relações entre *Historiografia e Arte Literária*, v. de F. de F., com êste título, o capítulo do trabalho *Historiografia Portuguesa do Século XX*, in *Depois de Eça de Queirós...*, ed. cit., págs. 97-102. (NO).

O S A B E R E O C O M P R E E N D E R

Em verdade, existirá uma diferença substancial entre os dois processos mentais de “saber” e de “compreender”? Ou trata-se apenas de uma especiosidade de literatos, inclinados a complicar o valor das palavras com coeficientes novos?

Para o homem vulgar, mediano e inframediano, tudo que se aparta da recepção passiva e conformada dos dados imediatos dos sentidos é pura especiosidade imaginosa. Uma retina vulgar não chega a distinguir as côres tôdas do espectro solar, ao passo que um pintor as complica e acrescenta ainda de cambiantes infinitos, que serão para aquela pobre retina refinamentos estéticos, mas que não deixam de representar uma realidade mais profunda e mais verdadeira. Perante a visão normal e desarmada, a fisionomia do universo transformou-se também, na direção do infinitamente grande com o telescópio e na direção do infinitamente pequeno com o microscópio.

A reflexão do homem de pensamento será sempre para a inteligência vulgar, vegetativa, econômica, imediatamente prática, um forjar de especiosidades, sobretudo de se aperfeiçoamentos técnicos. Não trata, se não ensina a chegar mais depressa a um lugar, onde os homens se aborrecerão tão estèrilmente, como no ponto de partida, ou a destruir fulminantemente o que em séculos criaram aquelas especiosidades. . . .

Também por uma especiosidade poética se inaugura o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, aquêle repositório de fins do século XV, que abriu, com especiosidades e tudo, horizontes novos ao sentir dos homens da grande era de quinhentos.

Dois poetas cortesãos, Nuno Pereira e Jorge da Silveira, envolvem-se numa longa demanda sôbre o *Cuidar & o Suspirar*. Amam a mesma mulher insensível, mas expressam de forma diversa a sua dor: um concentra-se a cuidar, sofre em silêncio a sua coita; o outro expande-se em suspiros e queixumes. E interpelam-se sôbre qual seja a dor maior, isto é, sôbre qual dêles amava mais profundamente a sua dama e mais sofria por êsse objeto amado. Era uma forma literária ou renascentista dos velhos desafios cavalheirescos. Em vez

de se baterem às cutiladas junto da ponte levadiça, sob os olhos da castelã disputada, batiam-se em arrazoados poéticos. Tinha risco menor êsse duelo, mas acusava uma vida moral mais rica.

Recorrem os dois namorados ao arbítrio da dona, “com fé de servir inteira”, e esta determina que os litigantes designem seus procuradores. Nomeiam-nos de fato, em boa forma jurídica; e todo um longo processo decorre por entre as alegações dos advogados e dos interessados, das testemunhas de um lado e outro, há acareação e discussão brava, invoca-se o exemplo dos grandes namorados da história, até que o deus Amor sentencia a favor do “cuidar”. Com sua aparente puerilidade, esta controvérsia subtil é das peças que inauguram o largo fôlego do estro poético da Renascença, a análise introspectiva, a descoberta da própria alma, a herança e a continuação dos achados de Petrarca.

Era um pleito dêstes — especioso e tudo mais que de mal pensar o comum das gentes — que eu quisera fazer incidir sôbre as duas formas essenciais do conhecimento: “o saber” e “o compreender”.

De ordinário na linguagem quotidiana, já existe sua distinção. “Saber” é adquirir ou possuir alguma noção nova, seja grosseira, seja aferida pela crítica, quer praticamente útil, quer sublimemente inútil: que o vizinho do lado se embebeda e bate na mulher; que Fernão de Magalhães e Elcano circundaram a Terra; que dois e dois são quatro; que o amoníaco apaga as nódoas de gordura; que uma nebulosa é um conglomerado de estrêlas. E “compreender” é chegar a saber alguma dessas coisas, depois de certo esforço de atenção. Compreende? — pergunta-se a quem nos ouve e a quem solicitamos atenção para o que dizemos.

Passando para a linguagem filosófica, a distinção avulta. “Saber” é agora sinônimo de conhecer; e conhecer significa ter presente no espírito certo objeto do pensamento, verdadeiro ou real, como parte dum conjunto depurado dos erros dos sentidos e sistematizado em ciência. E “compreender”, sem sacrificar inteiramente os sentidos vulgares, sobe ao reconhecimento de fatos e proposições que se contêm lógicamente em fórmulas ou explicações já admitidas. E desce também ao sentido mais modesto de abarcamento da totalidade dos caracteres comuns a uma classe de objetos. Há, pois,

compreensão como processo mental e compreensão como quadro de caracteres ou simples enumeração designativa dum conjunto de qualidades.

Quem se aplica a ler um texto caligráfico difícil e chega a decifrá-lo, pratica um ato de compreensão neste sentido lato; quem faz certos paralelos históricos, os bárbaros do século V e os bárbaros do século XX, a Santa Aliança e o “eixo” totalitário, faz ainda dessa compreensão. Mas quem expõe a sua idéia do bárbaro do século XX, um monstro de máscara e metralhadora, a guiar um avião tonitruante e a destruir com bombas um hospital de parturientes ou um asilo de velhos, enumera os caracteres distintivos dessa idéia, faz compreensão no sentido mais restrito.

Nietzsche, no aforismo 302 das suas *Obras Póstumas* coloca-se no primeiro ponto de vista: reconhecimento, assimilação do desconhecido ao conhecido. Diz êle: “O instinto de assimilação, essa função orgânica fundamental, assimila-se interiormente a tôdas as coisas que do exterior atuam sôbre o homem, é a “vontade de poder”, que opera nessa atividade de incorporar o novo nas categorias do antigo, do já visto, do que vive ainda na memória; e é a esta atividade que nós chamamos “compreender””.

Para mim, a distinção é ainda mais profunda, é verdadeiramente substancial, porque se funda noutra distinção prévia: a distinção que se pode fazer no teor das relações do espírito humano com a realidade objetiva — relações de conhecimento absoluto ou saber; e relações de conhecimento contingente ou compreensão.

Tudo que é suscetível de domínio completo por meio de métodos científicos e chega a constituir uma noção incontroversa ou se acorda com o corpo das noções sòlidamente estabelecidas, que se torna previsível em variantes novas e incorporável nesse conjunto, é matéria de saber; tudo que é singular e por isso insistemizável em lei e tudo que ultrapassa as condições normais de experiência e da elaboração do conhecimento científico, mas é inexclusível das nossas curiosidades e necessidades, é matéria de compreensão.

O saber aparta-se definitivamente da opinião e da crença, opõe-se-lhes mesmo; a compreensão, pelo contrário, considera-as e colabora com elas, transcendentaliza-se em especulação. A compreensão chega a ser um disfarce honrado da ignorância, que não pode saber,

mas também não pode resignar-se a desconhecer totalmente certos domínios; é precária, é interina, é impaciente de renovação, é desesperado e incansável forjar de idéias guiadoras para a miséria humana, que jamais daria um passo confiado, se não dispusesse de mais nada senão a explicação do pequeno mundo cognoscível e das aplicações técnicas, as tais máquinas que a um tempo dão confôrto e dão morte.

O saber é obra da inteligência pura — uma inteligência, que aspira a ser impessoal, intemporal e inespacial — e dirige-se ao complexo da natureza e ao homem como animal telúrico, acidental agregado orgânico; enquanto o esforço de compreender é uma adesão total do nosso ser, que nêle emprega as suas fôrças melhores, mais humanas, mais pessoais, a vontade em prospecção, a intuição adivinhadora, a especulação, a sensibilidade mais percuciente. O saber projeta e dissolve o homem na imensidade fenomenista do universo; o compreender absorve, apresa êsse universo, e redu-lo a idéias e a valores, de que se garante a consciência, porque o seu ideal é a criação de uma cultura orientadora da perplexidade humana.

O saber e o compreender, a ciência e a cultura entre-influem-se mutuamente, é inegável, mas podem também guardar uma grande autonomia na sua marcha histórica e seguir até sentidos inversos. A Idade Média foi uma poderosa e duradoura frágua de compreensão ou cultura, mas sempre se mostrou paupérrima na criação de ciência. E nos dias de hoje presenciamos a crise de certas formas de compreensão da vida e dos seus ideais, que deixam o lugar livre para o retôrno do sofisma, da mentira e da explosão instintiva, que à guerra conduziram; mas presenciamos também a floração mais maravilhosa e vertiginosa do saber.

Não existirá então uma diferença substancial entre o “saber” e o “compreender”? Ou será uma especiosidade como a dos poetas, que pleiteavam sôbre o “cuidar” e o “suspirar”? Êsses longínguos poetas praticavam já, pela via da intuição artística, um esforço de compreensão do homem nos meandros enredados e subtis da paixão amorosa.

CONCEITO DE LITERATURA

Ainda hoje é freqüente que nas escolas se ensine e fora delas também se creia que a literatura é a arte da ficção por meio da palavra, ritmada ou não, com o objetivo da emoção estética, isto é, o prazer desinteressado. A seguir costuma vir uma classificação dos gêneros literários ou das formas de produzir êsse prazer no grande público. Êste, correntemente, reduz a sua presunção da arte literária a conceito mais simples: é a invenção de comoventes ou empolgantes histórias de amor. O que de amor não trata e não conquista a atenção não é boa literatura.

Estas idéias são há muito obsoletas. A classificação dos gêneros ainda tem valor de retrospecção; tem vigência para os séculos clássicos. Mas aquela noção de literatura foi em todos os tempos falsíssima; traduziu apenas um conceito subalterno de leitor ligeiro, que nos livros procura solaz efêmero, sem complicações nem compromissos — embora muitas vêzes o longo eco por essa apressada leitura despertado em seu espírito contradissesse flagrantemente êsse conceito frívolo.

Deixo a discussão do problema dos gêneros literários para um parágrafo especial, para uma nota à margem dos trabalhos do congresso de Lion, que exclusivamente se ocupou dêsse árduo tema. Agora só dissertarei um pouco sôbre a noção de literatura.

Só há três coisas que atraíam a atenção do homem: o universo; Deus; e o próprio homem. Se bem que nenhum dêstes três objetos da atenção humana possa destacar-se inteiramente dos outros, o seu aparecimento ou o seu predomínio fêz-se por esta mesma ordem. Primeiramente, o homem olhou em volta de si; o cenário dos seus movimentos oferece-se aos seus sentidos antes que a consciência da unidade do seu próprio mundo interior; a crescente complexidade das suas observações e experiências, o sentimento da sua debilidade e o mêdo da natureza levanta-lhe a inteligência à concepção dum supremo poder, diretor da máquina, que ameaça esmagá-lo; só tarde e lentamente fecha os olhos para olhar para dentro de si.

Dêste conhecimento puramente sensorial até à ciência moderna vai uma distância inconcebível pelo heroísmo da persistência, da luta e do sacrifício, que envolveu. Igual é a distância entre o sentimento religioso como terror da natureza e a alta aspiração dum místico, ansioso de se identificar como seu criador.

Sempre que o homem, com as armas da observação, da experiência e da razão, procurou entender e dominar o universo e alargar-lhe o raio, sempre que diligenciou corrigir os dados imediatos dos sentidos, sempre que separou os dois mundos, o externo e o interno, e sempre que sistematizou os seus conhecimentos num todo que lhe permitia previsões, defesas e aplicações — fêz ciência e fêz técnica. Mas quando se limitou ao esforço de se compreender a si mesmo, quando humanizou e assimilou em si mesmo a todo o universo e quando exprimiu isso em impressões subjetivas ou pessoais e as engrenou numa ficção, imagem das suas conquistas — fêz arte. Essa imitação para expressar a visão interior poderia fazer-se pelo som, pela forma, pela côr e pela evocação; seria música, seria escultura, seria pintura, seria literatura. No ponto de partida, essas expressões artísticas entremesclam-se; o desenvolvimento histórico é que as há de libertar, cada qual à conquista dos seus próprios meios.

O fito da obra literária é uma evocação: transmitir certas emoções e certas visões.

Portanto, o que há de essencial na arte literária não é a harmonia da linguagem, a sua sonoridade. Esta só recorda a sua antiga ligação com a música e é um recurso expressivo acessório. Essencial é o eco despertado nos espíritos, a sua longa ressonância, é a evocação dum mundo fictício e mais atrativo que o mundo real. O fim de tãda a arte, incluindo a literatura, é a criação duma supra-realidade.

A literatura seria, assim, uma forma do conhecimento, ou, melhor, de compreensão, aplicada ao homem e às suas relações com o universo, à sua luta pela assimilação dêsse universo, uma forma de conhecer que não tem mais método que a intuição, nem mais meio para se traduzir que a ficção imitativa, a reprodução laboriosa, quase impossível da paisagem interior, que nos compõe o nosso caleidoscópico. Êsse panorama interior, que o artista labuta por expressar, não é uma cópia fotográfica, é uma deformação tendenciosa, é a procura da grande linha, com eliminação dos pormenores, fusão de planos,

ampliações, troca de vibrações e eflúvios, como Rodin queria fazer com os seus mármores ciclópicos.

Todos os meios do conhecimento científico se multiplicam, progridem e aperfeiçoam; só os meios do conhecimento artístico são inalteravelmente os mesmos desde o primeiro dia: as armas rudimentares da intuição. A profundidade dessa intuição é que tem aumentado, como se têm complicado os meios da expressão artística. Os sentidos não ganharam agudezas novas; as técnicas da expressão musical, escultórica ou lingüística é que se enriqueceram prodigiosamente.

Emprego a palavra “intuição”, método do conhecimento artístico, em todos os sentidos que ela comporta e que os pensadores lhe atribuem desde Descartes e Kant a Bergson; só lhe restringindo a aplicação aos domínios humanos: conhecimento das verdades evidentes, sobre que se funda o raciocínio discursivo; visão direta e imediata dum objeto do pensamento no que êle tem de atual e individual; conhecimento imediato e sem prévios conceitos guiadores; instinto artístico ou simpatia intelectual para se instalar no seio de qualquer forma da realidade e surpreender-lhe o seu caráter único e inexprimível; adivinhação instintiva ou vocação.

Dizer que a literatura e as outras artes, consideradas como formas do conhecimento do homem, assentam sobre a intuição não é caracterizá-las tipicamente, porque a intuição é admitida também por certas escolas de filosofia como seu alicerce fundamental. E’ preciso delimitar a idéia: na intuição artística é necessária a presença duma realidade concreta e atual; nessas escolas filosóficas a intuição é superior à experiência, é ela que revela a própria realidade. Esta intuição artística ou, restringindo, esta intuição literária é coisa mais modesta, que não prescinde da presença simultânea da realidade; é interpretação da própria experiência.

Dêste conceito, rapidamente apontado, estraem-se vários corolários: arte literária é, verdadeiramente, a ficção, a criação duma supra-realidade com os dados profundos, singulares e pessoais da intuição do artista; a sensação de beleza ou a emoção estética provém da harmonia entre a originalidade do fundo ou conjunto de dados intuitivos novos e o relêvo expressivo da forma, equivale à plenitude da visão que nos é comunicada. Mas se a arte literária é a elaboração dos dados novos da intuição sobre o homem e suas relações com o universo,

a crítica literária tem de ser o aprêço e a medida dêsses dados novos. Logo a intuição é tão fundamental na criação literária como na crítica literária. O artista e o crítico seriam, pois, espíritos de constituição análoga, que visariam ao mesmo alvo: conhecer o homem; pelo mesmo método: a intuição. Só se distinguiriam no emprêço das suas conquistas: o artista para criar com elas um mundo fictício ou supra-real, em que o relêvo das desproporções, das eliminações e sobreposições da perspectiva é o meio de transmitir o que apurou; o crítico para organizar tudo isso em idéias. Como frequentemente a crítica se aplica à literatura, como ramo da literatura é considerada. Devera antes ser um ramo da filosofia, ou uma posição do espírito filosofante. Aplica-se à literatura, não para julgar magistralmente o acabamento formal, mas para medir e recolher as suas contribuições intuitivas para o conhecimento do homem.

Não se estranhe a seriedade que eu reconheço à ficção.

O universo inteiro é uma ficção, que nós nos compomos com o que Descartes chamava as qualidades segundas da natureza: a côr, a temperatura, a resistência, o sabor, o cheiro... A ciência procura discriminar alguma coisa absoluta para além dessa ilusão, uma natureza liberta da sua deformação humana, mas não consegue mais que dar congruência arquitetônica a essa ficção e aprofundar os contactos e observações dessas qualidades segundas. Por sua vez, a arte é uma ficção individual, que o artista extrai da ficção total ou coletiva do universo, não exprime a procura do absoluto, exprime a procura dos reflexos profundos dessas qualidades segundas e dos reflexos sôbre os reflexos, é o requinte dessa humanização da natureza, é uma luta incessante com o imperceptível, o alógico e o indizível (1).

Não há preceptivas literárias, teorias estéticas e magistérios bastantes para fazer um artista, se lhe faltam êsses dois condões divinos: a intuição profunda e a expressão relevante e comunicativa. Não há metodologias científicas, nem teorias da crítica suficientes para fazer um crítico, se lhe faltam a mesma intuição profunda e a capacidade de organizar os seus dados em idéias.

[D L, págs. 208-214]

(1) — *Do Indizível* é um dos temas de *D L*, págs. 202-207. Ainda a respeito dêste mesmo tema, v. *L E*, págs. 41-42 ou págs. 315-317 do *Ideário Crítico*. (NQ).

...Mas este não é o campo próprio da literatura. O campo desta é o homem e o mundo humanizado pelo seu interesse ou pela sua simpatia, pela remodelação a que o sujeita a forma interna do cárcere da sua consciência. Quando a esse domínio se confina para o compreender, não para saber impessoalmente e de tal saber extrair uma técnica de utilidades, quando o seu objetivo essencial é a expressão verbal das conquistas da sua intuição profunda, mas comprazendo-se na própria índole imperfeita e contraditória das palavras; quando a agudeza dessa intuição é estimulada ou requintada pela emoção — temos a superior arte literária como forma do conhecimento (2).

A descoberta do feitiço da intuição e da magia da emoção aliada a ela fê-la o artista literário muitos séculos antes de Bergson, que a cria suficiente instrumento para atingir o absoluto, e de Max Scheler, que reabilitou a emoção e tôda a vida irracional da simpatia.

E aquela angústia da existência do homem, o perpétuo conjunto das suas apreensões, a sua amargura de humilhado sem redenção, o mêdo da vida, com suas surpresas e o mêdo da morte com seus mistérios, todos os poetas devassaram isso muito antes que Martin Heidegger fizesse da análise de tal amargura o primeiro contacto do “ser da existência”. A poesia tem sido sempre, sem o saber, uma real “hermenêutica da existência”. Um próximo precursor de Heidegger foi escritor, quero dizer artista da palavra, não filósofo dogmático: o dinamarquês Soren Kirkegaard. E Unamuno, espontâneo existencialista no *Sentimiento Trágico de la Vida*, foi muito mais escritor místico do que filósofo profissional. A arte, sempre obra de intuição, a

(2) — Respigo da lição inaugural do crítico de arte francês, Prof. Etienne Souriau, proferida no Rio de Janeiro, em 1936, os seguintes passos só agora meus conhecidos: “On peut... le considérer (l'art) comme un mode de connaissance”; “...il est bien le véhicule d'une connaissance”...; “...il permet une connaissance à las fois anticipatrice et pourtant solide de ce qui n'est encore qu'en projet, qu'en idée.” V. *Lições Inaugurais da Missão Universitária Francesa durante o Ano de 1936*, Rio de Janeiro, 1937, págs. 92-112. Prefiro a designação “forma de conhecimento”, para evocar sempre a indissolubilidade da aliança do conteúdo com o continente. Dizendo “meio”, aludimos apenas a uma operação anterior à criação artística, mencionamos só o que tôda a gente faz, mesmo sem o menor propósito de idealização artística: intuir emotivamente. — Em Maurice Blondel aparecem as duas designações: “l'art est une forme de connaissance” (pág. 177 de *La Pensée*, 2.º vol.); “un mode de connaissance” (pág. 180, *ibidem*).

que a emoção cognoscente dá poderes novos de penetração ou adivinhação, dirige-se à existência humana e encerra juízos sintéticos *a posteriori*, na linguagem de Kant, ou sejam acrescentamentos de atributos ao sujeito, que não estavam compreendidos nêle. Mas a arte literária ou da palavra tem um processo demonstrativo próprio: exemplificar por meio de uma “história fingida”, no dizer cru de Fr. Bacon, de uma ficção ou de uma supra-realidade a visão pessoal do artista.. O criador literário construiu-nos um mundo novo, mostra-nos como seria o mundo comum ou real, quando descentrado pelas suas descobertas, se estas lá tivessem o relêvo dominador que tiveram na sua experiência. O escritor emenda o mundo e a vida ou porque saliente os erros de uma grande ilusão ou porque denuncie as tendências íntimas que latejam e êle adivinha antes de todos. Há na obra literária como superior afirmação de individualidade dos artistas — e dos povos, no caso da arte de inspiração coletiva — um caráter de ajuste de contas com o mundo imperfeito; a ironia e o pessimismo revelam que o saldo foi negativo para o ponto de vista humano. Tal ajuste de contas faz-se tanto na poesia moderna, a mais subjetiva, como no teatro e na oratória dos velhos gregos, tanto no romance social contemporâneo como na epopéia renascentista. Entre a posição aberrante do poeta moderno, Antero ou Rilke, inaptados até ao desesperado apêlo da morte, e a posição do primitivo poeta anônimo, há uma infinidade de graus e uma imprevisível variedade de gêneros literários ou canais de comunicação com o público. E aqui se toca um candente problema da história da arte literária: a origem dos gêneros literários, sôbre a existência dos quais se tem disputado com um ardor que faz pensar no entusiasmo polêmico dos teólogos medievos à volta dos “universais”. Já noutra lugar resumi o meu pensar: há um núcleo de absoluto nos gêneros literários, o qual provém da limitação dos caminhos de comunicação ou de expressão do artista que deseja ser entendido. A circunstância dêsse núcleo ou a sua definição ou, melhor ainda, o processo de cristalização dos gêneros literários em tórno dêsse núcleo central só pode ser pôsto a nu pela história literária comparada, exemplificando casos variados de nascimento e morte de gêneros literários típicos de cada povo e de cada época. E’ um caminho novo que se

abre aos investigadores da história literária (V. *Últimas Aventuras*, págs. 215-224).

Um dia ficará plenamente demonstrado que as formas literárias são tão circunstanciais como as formas do govêrno — embora umas e outras encerrem seu núcleo de absoluto ou se movam dentro de um limitado perímetro de variação e duração. Nesse dia deveremos desfazer-nos da designação e do conceito “gênero literário”, como Benedetto Croce quer que os historiadores se desfaçam da designação “burguesia” que, sendo susceptível de muitas significações, só traz confusão e dúvida. (V. *Aspetti Morali della Vita Politica. Appendice agli “Elementi di Politica”*, Bari, 1928, 90 págs., cap. IV) (3).

[L }P, págs. 137-141]

(3) — V. novas considerações sôbre o conceito de literatura a págs. 156-160 de *C L* ou págs. 356-359 do *Ideário Crítico*. (NO).

DIDÁTICA DA LITERATURA

Pergunta-me V. duas coisas de grande transcendência para mim e de grande indiferença para o vasto público dos seus livros, êsse público que açodadamente quer aprender a redigir e a estudar: Como trabalho? Como se ensina a literatura?

De mão trêmula e doente, confesso que me agradaria responder com aquêlê pequenino protesto do sempre lembrado Garrett a Gomes de Amorim, quando êste revolvía um mundo e outro para juntar os materiais das suas *Memórias Biográficas*: “Você com essas perguntinhas vai fazer um livro que ninguém lê”.

De fato, receio muito, excelente amigo, que essa multidão de leitores, aprendizes de escritor, deserte decepcionada e mal humorada.

O método de trabalho de cada escritor ou constitui um conjunto de normas desinteressantes — horário, regímen, tinta, tipo do papel, da cadeira e dos aparos, hábitos, caprichos, debilidades e manias —, duma infinita variação, mas incaracterística na monotonia da existência, ou forma um processo psicológico íntimo, que muitas vêzes o próprio escritor não sabe surpreender em flagrante e que, surpreendido, só merece atenção a um público de escol e aos profissionais da psicologia e da estética.

Luz preferida, papel e aparos, cadeira e tinta, tudo isso é coisa frívola e só pode oferecer pretexto de ostentação aos *poseurs* ou alimentação pobre a certa curiosidade insaciável pelos grandes que passaram, e nenhum de nós tem o direito de se crer objeto dessa cuscuvilhice exigente; intimidades psíquicas da transformação, em idéia ou forma artística, da emoção recebida, tôdas se reduzem também, através da imprevisível variedade dos caracteres e dos temperamentos, a um processo único: viver.

Sim, velho amigo, no especial campo da nossa atividade humanística, só pensa bem e só escreve bem quem vive, porque o pensamento e a sua expressão literária são essências de vida, na meditação ou na luta, no isolamento ou no torvelinho, de vida, sempre vida. Muito se isolaram Descartes, Kant e Ibsen — êste chegou mesmo a

estabelecer a equivalência do isolamento à vida bem vivida — e muito bem pensaram e muito vivida filosofia e literatura fizeram. Para algum caminho avançar ou para tomar alguma posição firme na eterna luta pela compreensão do homem e pela leitura do universo refletido na alma dêle, pela humanização de Deus ou pela divinição do homem, não há outro método senão viver a vida, acordar e afinar para a mais funda vibração de vida tôdas as cordas e todos os recantos de ressonância do nosso ser. Só é escritor quem tem alguma coisa para dizer, filho da sua experiência pessoal, e recebeu ou adquiriu o dom de exprimir a sua própria reação em formas bem comuns, que não excluem as possibilidades do mais requintado individualismo. O progresso literário — ou a simples história literária para os cépticos do progresso — só atinge a superfície, a expressão; o conteúdo é sempre o mesmo, mais ou menos vida, mais ou menos eternidade, mais ou menos fugentes vislumbres dela.

Receber, elaborar e exprimir — eis as fases do trabalho literário. Assim faço também, no meu palmilhar modesto: recebo vivendo, elaboro meditando e exprimo escrevendo. De sorte que só escrevo quando tenho que dizer, por me ter a vida lançado no espírito alguns gérmens fecundos.

Claro que me refiro àquilo que se escreve com sangue do coração, não à pequena indústria literária quotidiana, para luxo dos outros, que mais do que a nós deve envergonhar os públicos parasitas do proletariado da inteligência. Azorin inventou uma teoria para justificar com dignidade essa situação: cada escritor tem um só meio-dia pleno e é nesse momento supremo que realiza a sua obra; depois resta-lhe uma conformada aposentação de colaborador de jornais e revistas...

Também V. me pergunta como se ensina a literatura. Duplo engano, amigo, na forma da pergunta e na pessoa perguntada. A literatura não se ensina, aprende-se; e eu, como profissional das letras, não poderia sentir de outro modo. Para que houvesse ensino da literatura verdadeiramente fecundo, era preciso que cada professor fôsse um crítico consumado, com tudo que de elevado, rico, multimodo contém essa nobre disposição do espírito e que o seu público fôsse, em potencialidade, um público afim de críticos na função re-

ceptiva. A literatura não se ensina geralmente nas cátedras, que não podem ser providas por Sainte-Beuves, Taines, Brunetières, Menéndez y Pelayos e Croces; aí prepara-se, quando muito, uma burocracia da literatura e do pensamento, que folheia os manuais, as bibliografias e os ficheiros como um tabelião aplica os textos do formulário legal.

Funcionários da literatura, da história-literária ganha-pão, empregos para a bisbilhotice erudita, é o que a escola produz, com as suas metódicas e didáticas.

Mas se não se ensina, aprende-se e aprende-se só com viver. Sabe mais literatura que qualquer sábio acadêmico encanecido, coroadado de louros universitários e acadêmicos o silencioso leitor que amou e sofreu, que formulou os seus conceitos do fluir incessante da vida e os procura confirmar ou discutir nas páginas do seu autor favorito e que à hora crepuscular da meditação afere a realidade vivida com a literatura lida, glosada longamente numa digestão de ruminante espiritual.

Conquistar êsses leitores deve ser o ideal de todo o escritor fiel à ética da sua profissão e conquistá-los é formar a mais estreita liga espiritual, indissolúvel porque funde pela semelhança os únicos que podem ensinar literatura e os únicos que a sabem aprender: os escritores que a fazem viva e os leitores fiéis que a recolhem em si pelo que da sua vida própria contém. Uns e outros têm o mesmo quilate mental: somente quis Deus que poucos fôssem os que, sabendo sentir a vida, a soubessem também exprimir.

E aqui tem meu amigo.

[L n E, págs. 113-117]

Qual é o objetivo do ensino da literatura e qual o seu método?

A resposta mais pronta, que pode acudir a quem vive mergulhado nestas matérias e recorde o seu contínuo esbarrar contra escolhos invencíveis, é que a literatura não é coisa ensinável e que, portanto, não há problemas de método do ensino literário.

A literatura, lembre-se uma vez mais, não é a arte de ordenar argumentos de ficção emotiva, como crê muita gente que vai enganando a longa vida com cigarros, *cock-tails* e livros literários. A literatura é uma forma do conhecimento — de conhecimento do ho-

mem e dos seus reflexos deformadores sôbre o universo, conhecimento intuitivo, que expressa as suas conquistas por meio da ficção, da melodia métrica e das idéias. O processo da expressão, aliado às circunstâncias sociais, ao caráter do tempo em que tal expressão se faz, é que produz os gêneros literários, que são coisa variável, não órgãos fixos e sempre disponíveis, como trombetas à espera do sôpro do músico.

A literatura é coisa tão estreitamente ligada às tendências profundas do homem, ao seu impulso vital, à sua luta com o ambiente, à sua fúria de interpretação e libertação que só quem de perto ou de longe tem no espírito algum aspecto dêsse drama a pode aprender, isto é, procurar e achar nela o que responde às suas curiosidades e angústias, na medida em que elas se casam às do artista criador. Aprender literatura será, pois, viver intensamente e procurar o bordão adjutório dos que antes viveram e contaram as suas aventuras pelos caminhos do mundo e da vida. E assim é numa zona ideal de espontaneidade e liberdade.

Mas há organizações escolares complexíssimas, há cátedras, seminários e institutos de literatura, que têm por função manter o fogo sagrado do saber e poupar às gerações novas, chegadas muito tarde ao cinema da vida, o titânico e impotente esforço de só por si recapitularem o tempo vivido pelos seus antecessores. E' preciso ensinar-lhes tudo que antes delas se fêz, mesmo o que não é ensinável, como a literatura, essência de vida, que só sente quem a necessita por apetência pessoal. Também se não ensina ninguém a beber: a sede a todos conduz à fonte e ensina instintivamente.

Este ensino da literatura deixa as suas dificuldades bem à vista, quando se torna mais especulativo do que pragmático, quero dizer, quando é puro de preocupações patrióticas e políticas, quando visa apenas à meditação e à compreensão dos altos valores estéticos das línguas, sem o propósito de formar e roborar uma consciência nacional, com seus mitos e lendas, seus heróis e símbolos. Então ergue-se a uma esfera mais alta, perde o caráter de catecismo cívico, mundifica-se de aderências bastardas. Por isso o ensino universitário das literaturas estrangeiras, se é feito com método científico, é mais fecundo como formação espiritual que o da literatura nacional do país. Pode-se mais desinteressadamente fazer a contem-

plação dos maiores valores e pode-se concentrar num só período, num só autor, numa só obra a atenção crítica para lhe extrair todo o suco, em vez de fazer essa dispersiva e apressada enumeração do princípio ao fim, dos manuais escolares.

O risco de que o espírito do estudante e do professor não adira completamente à genialidade típica da obra ou do autor estranho é muito menor do que se crê: sôbre essas obras imortais já se pronunciaram um plebiscito universal de leitores e uma crítica exaustiva, que lhes sugaram tôda a seiva viva.

Se é tudo assim, qual será o objetivo do ensino da literatura? Reviver a experiência da vida dos maiores espíritos da humanidade, recolher os ensinamentos profundos, as receitas dessas almas de eleição que antes de nós pensaram, sentiram e sofreram o que nós havemos de pensar, sentir e sofrer, mas não saberemos perceber e expressar de modo tão pessoal e tão ricamente humano.

Lendo-os, aprendemos muita coisa essencial sôbre nós mesmos, sôbre o velho enigma do homem. Métodos experimentais têm explicado o homem animal; métodos de observação moral, de intuição penetrante e de adivinhação genial têm proporcionado aos melhores artistas da palavra escrita elementos riquíssimos que êles exprimem por êsse combate doloroso entre idéias que mal chegam a clarificar-se e palavras que mal chegam a captá-las.

A literatura faz ao homem o que o espelho faz a cada um de nós: revela-nos, descobre-nos a saúde e a doença, a dor e a alegria. Como tememos o espelho, devemos temer a literatura, se temos medo da verdade. Mas é um espelho que avaramente arquiva as imagens, como os dos tremós dos apólogos dialogais nos séculos clássicos, guardas indiscretos das misérias humanas e das glórias humanas, que um dia punham tudo ao sol. Quando é bem dirigido, o contacto do espírito do jovem, que vai ascendendo nos seus descobrimentos da vida, com o patrimônio da literatura, marca um momento de maioridade. Um ensino literário hábil pode antecipar essa maioridade, precipitar o crescimento espiritual. E êsse hábil ensino da literatura é, fundamentalmente, ler, ler bem, ler em profundidade, tentar sem desanimar essa coisa difícil de entrar com todo o nosso fechado mundo interior no fechado mundo interior do artista. Êste fez diligências desesperadas para sair de si mesmo, mas nunca

rompeu as paredes do seu mundo, nunca fêz mais do que elaborar pessoais reações expressar numa linguagem comum o que nada tinha de comum, porque nascia das suas entranhas e era individual, único, um instante fugidio do choque duma sensibilidade com a porção ambiente do universo.

Estudar literatura ou ensiná-la é apenas estudar ou ensinar a ler. Mas ler é uma técnica e uma arte, é um anelo dramático e doloroso, dos que mais nobilitam o homem. Dêle vêm tôdas as glosas, todos os comentários, interpretações e fantasias que se acumulam sôbre um texto imortal. Todos queremos decifrar aquele caso único do homem Dante, do homem Petrarca, do homem Camões, do homem Shakespeare, prendê-lo em nós, revivê-lo integralmente como um filme retardador, eternizá-lo para nossa edificação e guia. Porém êles, os artistas, não disseram tudo que sentiram e recolheram da vida, não puderam, não souberam dizê-lo; e nós jamais possuiremos outra coisa além de amostras ou farrapos dum hieroglifo negaceador e hermético.

Isso que se chama “o irracional na literatura” é afinal o que há de mais vivo ou mais pujante de mistério, a romper por entre as malhas lógicas do inteligível, do cristalidamente inteligível para o comum dos leitores. O “irracional”, por alguns considerado como obnubilação do sentido crítico do artista, é por vêzes indício de que êle chegou a tocar a medula viva, mas asfixiou-a ao amortalhá-la na impotência ou na limitação das palavras de todos.

Bom ensino da literatura é bom ensino da leitura. E o bom ensino da leitura deve ter uma propedêutica de advertência proba: a impossibilidade de ler totalmente. Não há um cristal que não produza refração dos raios visuais, embora praticamente se chegue a desprezar os desvios mínimos como abstraímos em geometria da curvatura da superfície terrestre. A leitura é, ao contrário de tudo isto, a procura afanosa, incansável e impossível dessa mesma refração individual, da adulteração da realidade pelos melhores espíritos — porque só se chega a interpretar o mundo desfigurando-o, para o pôr de acôrdo com o nosso pequeno mundo interior.

Entre um professor de música e um professor de literatura há uma essencial diferença: o primeiro faz ou visa a fazer músicos; e o segundo não faz escritores.

De fato, quem bate à porta de um professor de música para aprender tudo que êle por ensinar, desde os rudimentos da teoria até às mais altas ciências musicais, que pretende senão tornar-se executante dalgum instrumento ou compositor de novas peças de sua invenção? Jamais se pede a um professor de literatura, por grandes que sejam os seus dons, que faça um escritor. Depois de séculos e séculos de experiência, a arte literária continua a ser exclusivo produto do entusiasmo criador e do esforço individual, uma aliança híbrida entre a inspiração e a transpiração, como dizia Edison.

Que se pede então a um professor de literatura? Simplesmente uma compreensão melhor do fenômeno literário. E que é o fenômeno literário? Uma coisa, que já não é tão simples de dizer em breve fórmula, porque só dela nos abeiramos gradualmente, em círculos concêntricos, de raio cada vez menor.

A primeira aproximação do fenômeno literário faz-se no ensino elementar, quando só se pretende o uso correto, elegante se possível, da língua materna. Os jovens educandos, lendo, analisando, decorando, isto é, aprendendo pelo coração, os trechos melhores da prosa artística e da poesia da sua língua, recebem no espírito fórmulas de sensibilidade, conceitos, direções morais, juízos sobre o passado da sua raça, valores de apoio para a vida que iniciam com virginal entusiasmo. Não é muito difícil essa tarefa, se o professor tem uma noção clara do sentido literário da criança. Basta-lhe exaltar o heroísmo, que não é forçosamente marcial, mas deve conter movimento, luta e triunfo; basta-lhe levantar a imaginação juvenil para o mundo maravilhoso da supra-realidade, onde tudo é colorido e livre das coações naturais, porque a tudo sobrepuja a destreza do herói ou o patrocínio dos deuses e das boas fadas. E' o alvor do gosto literário. Principia essa aliança entre a palavra e a coisa ou a idéia, aliança inevitável na nossa constituição mental, mas sempre limitadora da liberdade de exprimir a livre observação.

Mais tarde, no ensino médio, o professor ministra-lhe um panorama histórico da elaboração literária dêsse seu idioma. Chegou a

puberdade e com ela a observação íntima, a consciência do próprio ser face a face com o mundo, os anseios da imaginação artística e tôdas as vibrações ainda mal compreendidas do amor. Já o gôsto do estudante pede muitas coisas mais, dentre as inúmeras que a literatura tem para lhe dar. E o professor depois de lhes formar o critério estético na familiaridade dos textos modernos e contemporâneos, leva os pequenos descobridores para uma longa viagem retrospectiva, assinalando-lhes e explicando-lhes o mapa dos valores tendenciosamente, com omissões e desproporções, como soem fazer os guias oficiais aos visitantes estrangeiros.

Chega o estudante à Universidade, ao ensino superior da literatura, com esta pequena, mas valiosa bagagem: um gôsto sensível, curioso e apetente; e uma visão de conjunto da história literária da sua língua ou um sistema de avaliação do seu tesouro artístico. Que deve o professor dêsse último estágio ministrar-lhe? Apenas o convencimento de que desde aquêlo meio saber do manual ao conhecimento profundo da realidade da história literária vai uma grande distância. Aquilo foi um cômodo, apressado viajar à margem, em estilo de Agência Cook; é preciso aprender a viajar por dentro. Para isso o professor fará apenas uma exemplificação do método para penetrar em profundidade, para entender um pouco o tal fenômeno literário.

Tomando um autor, uma só obra, um só problema como epicentro, mostrará sem pressa, antes com tôda a possível detença e com todo o arsenal da erudição metódica e das idéias, que a arte literária é um caminho retílineo e amplamente compensador para entender o homem moral, as suas relações sociais, as suas reações ante o universo, a sua condição trágica de animal instintivo e de espírito acossado de curiosidade e de sêde de posse do mundo e seus problemas no pequeno âmbito do seu cérebro e na breve curva da sua vida; que tudo que sôbre isso se tem apurado se deve à intuição artística, praticada em tôdas as gradações do talento e do gênio, e com a aliança fiel do saber; e que a tudo se expressa por meio da ficção ou lineamento ideal dum mundo supra-sensível. A intuição e a ficção, o método e o material de construção da arte literária, tor-

nam-se dêste modo nobilíssimos instrumentos de compreensão. Aqui virá bem a talho de fouce ensinar o estudante a distinguir o alto saber e os seus limites e o alto compreender e seus expedientes.

E assim, por exemplificação, o estudante aprenderá o método crítico e revolucionará as suas concepções literárias. A crítica volver-se-á numa construtiva disciplina filosófica e a arte literária num poderoso instrumento de formação humana, muito acima da leitura distrativa e sem compromissos.

Mas êste ensino, que visa a mostrar que um Homero, um Dante, um Camões, um Shakespeare são guias perenes da compreensão moral do homem, dêsse titânico esforço de estilizar em humano o universo indiferente ou hostil, pressupõe um grande arsenal de investigações e dados — como na guerra os combates de primeira linha exigem uma poderosa indústria bélica na retaguarda. Êsses arsenais da retaguarda são os institutos de literatura, os seminários de investigação. Que é um Instituto de Literatura?

Não é nada similar a um conservatório de música ou a uma escola de belas-artes, porque não visa a formar escritores como naqueles se formam artistas, nem mesmo críticos, porque o ofício da alta crítica, da condensação dos dados da literatura em idéias, necessita por igual da fôrça da vocação. Um Instituto de Literatura é um centro de estudos de ciência da literatura, daquela ciência, que tem por fim extrair metódicamente da arte literária todo o seu conteúdo de dados novos, de emoções, de fórmulas de vida, de sugestões sôbre o homem e seus problemas, com que se acrescenta o nosso patrimônio espiritual. E' um lugar em que se praticam delicadíssimas operações de análise, com as quais se desdobra todo êsse conteúdo. Há obras, cuja exegese profunda dura há séculos, sem que se lhes extinga a sua capacidade promotora de pensamento e emoção. E com tal exegese se transformam e rejuvenescem.

Tais estudos requerem complexos instrumentos de trabalho e métodos exigentemente minuciosos. Funcionando ao lado do ensino superior, mantêm-lhe a verdadeira superioridade, que não é simples terminologia ou hierarquia burocrática, é riqueza de idéias, é refugir

obstinadamente a repetição e o automatismo, as fórmulas vazias popularizadas já através de sucessivas gerações estudantis (1).

Não é possível fazer um ensino superior da literatura segundo o conceito corrente de transmissão de destrezas e técnicas, de dogmatismos e práticas, mas é possível e fecundo fazê-lo na forma de aprendizado em comum, sendo o professor um perpétuo investigador, que estuda à vista e na companhia dos seus discípulos, dia a dia construindo a sua obra, aperfeiçoando as suas ferramentas, revendo as suas idéias e aprovisionando-se sempre de material novo.

[D L, págs. 225-230]

(1) — Chamo a atenção para o que diz o *Boletim Bibliográfico e Informativo* (N.º 1, pág. 8) do Instituto de Estudos Portugêses, referindo-se a F. de F.: “De sua influência e de sua capacidade de chefe de escola, dizem tudo o projeto que deixou à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras para a criação de um Instituto de Literatura, ponto de partida e hoje base da organização científica do Instituto de Estudos Portugêses da Universidade de São Paulo; e ainda a prestigiosa *Revista de História*, fundada e dirigida por E. Simões de Paula, filha espiritual da sua homônina portuguesa”. O grifo é meu. (NO).

TÉCNICA E ARTE DA LEITURA

Não para fazer paradoxos, mas para afirmar conclusões duma longa experiência, volto a afirmar que um bom ensino da literatura é, essencialmente, uma boa prática da leitura. Bom, quanto ao esforço exaustivo de extrair dum texto literário tudo que êle deixa soltar, mas não no sentido de completo ou perfeito, porque ler integralmente é impossível, como impossível já foi antes ao autor expressar-se integralmente. Há sempre um divórcio de linguagens entre o autor e o leitor. Que ler é coisa muita difícil prova-o o conjunto de ciências que se aplicam à explicação dum texto, à decifração dos seus sinais: a filologia, a história, a biografia, a bibliografia, a psicologia, a crítica literária. . .

Mas êsse esforço de leitura, quando inteligentemente conduzido e quando praticado em tôda a profundidade com um só autor ou uma só obra, é mil vêzes mais fecundo que êsse turbilhão de nomes e datas, títulos de obras e lugares comuns que pejam os manuais do ensino. Essa ilusão de saber pode bastar para a comédia dos exames ou para a comédia das salas. Só a leitura em profundidade forma o gôsto, eleva o sentido crítico, acorda a sensibilidade e desperta o curioso da análise e as necessidades da meditação.

Essa leitura, mesmo assim escrupulosa e ansiosa de penetração até à essência da obra, é quase sempre refúgio de almas eleitas, faz-se num tranqüilo recesso, significa evasão e isolamento num diálogo confidencial com o autor. Assim feita, a fôrça das circunstâncias torna-a logo incompleta, porque é feita em silêncio.

Ora a arte literária é uma aliança do pensamento com o som. Lendo em silêncio, o sinal escrito de cada palavra evoca-nos uma imagem de som, de sensação auditiva; mas é uma evocação, não é a própria realidade melódica. Ler em voz baixa é só fazer meia leitura.

Cada língua tem sua fisionomia musical. Ler é pôr essa fisionomia em sumo relêvo, porque o artista literário vazou todos os seus pensamentos e todos os seus propósitos estéticos nessa fisionomia, contou com ela, com os seus recursos e peculiaridades.

A língua portugêsa tem a singularidade, única entre as suas irmãs latinas, da acentuação em pirâmide, que lhe dá uma inconfundível e típica recurva de som. Poderia também dizer que no nosso idioma o acento tônico faz aos demais acentos de cada palavra o que a luz da lua faz à luz das estrêlas: desvanece-as, afugenta-as e chega a apagá-las totalmente. Cada palavra tem um acento predominante, que é o cume excelso duma ascensão, a que logo sucede uma baixada quase sem acidentes nem hesitações. Cada palavra é uma pirâmide de som, com geratrizes de declive desigual: pode uma ser abrupta e outra ser suavíssima.

Quando a palavra entra em composição, os elementos constitutivos ou as palavras simples ou primitivas mantêm quase sempre a sua pronúncia autônoma, não entram em novos acasalamentos silábicos formados pela justaposição, mas o cume da pirâmide é que se desloca. Esta é uma fundamental norma ou lei ortoépica, de cujo acatamento depende tôda a individualidade da língua e grande parte da sua beleza. Atribuir à mesma palavra vários acentos tônicos é aproximar a língua portugêsa de outros idiomas com índole muito diversa e deixar evolir-se o seu encanto próprio de língua discreta, pudorosa, língua lírica e mística, de recolhimento e modéstia, de franqueza simples, de amor à expressão exata, língua de matizes subtilíssimos que admite a mais requintada personalidade na conversação quotidiana. A fraseologia diária do idioma português, aquêles lugares comuns ou básicos com que tôda a gente exprime o pequeno quadro dos seus interêsses, emoções e entendimentos sociais, não será muito grande, nem muito fixa, mas é imensa a sinonímia, a perífrase, a cortesia eufemística. Tudo se pode dizer em português de muitas maneiras, sem recorrer a pedantescos arcaísmos ou a rebuscadas construções, só por essa tendência aristocrática para a individualidade.

Essa tendência é um dos seus mais flagrantes contrastes com a língua castelhana — que expressa o individualismo mais anárquico, mas o faz com uma fraseologia inamovível, quase petrificada, como o refraneiro. E por quê? Porque o individualismo espanhol é psicológicamente pobre, é ruidoso e histriônico, impetuoso e violento, mas carece de cambiantes intermédios, de nimbos desfiguradores ou complicadores dos sentimentos elementares.

Se cada língua tem sua musicalidade própria, ler bem terá de ser entoar em voz alta, enquadrar a expressão mais privativa do escritor no diagrama dos valores musicais da língua.

Assim pensava, quando o meu velho amigo Navarro Tomás me proporciona um importante dado novo: a sua concepção do grupo fônico em unidade melódica (1).

Navarro Tomás, amigo de cêrca de trinta anos, desde a minha primeira viagem à Espanha, foi figura primacial na *Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas*. Èle é que organizou o centro de estudos de fonética experimental. E ergueu-o a grande altura, conseguindo que Espanha passasse, nesse campo, de tributária dos meios estrangeiros a irradiadora de influências, como pude verificar em países vários, começando pelo meu.

Diz êle de New York, da Columbia University, que recolheu êsse riquíssimo salvado do naufrágio da ciência espanhola, diz êle que um texto literário se compõe de unidades melódicas, tomando unidade melódica pela parte mínima do discurso com sentido próprio e com forma musical determinada. E' claro que a ênfase, o esmêro, o gôsto individual e o ouvido do leitor influem muito na decomposição do texto nessas unidades melódicas. Mas o certo é que elas estão lá, bem presentes como frases musicais.

A unidade melódica não é o compasso fixo, que se encontra na prosa rítmica; é uma frase sonora, que tem autonomia musical, mas se subordina à marcha lógica do pensamento e às capacidades do fôlego. E' variadíssima no seu caráter e na sua extensão ou número de sílabas componentes.

Fazendo análises demoradas de textos de autores diversos e épocas diversas, Navarro Tomás chegou a delinear quadros das unidades melódicas de cada escritor, da sua vária composição e da percentagem de cada uma no conjunto. Assim, por exemplo, em Cervantes as unidades melódicas oscilam entre duas e catorze sílabas, com pre-

(1) — Trata-se do artigo *El Grupo Fónico como Unidad Melódica* ao qual vai reportar-se o A. a pág. 98 de *L. P. V. Ideário Crítico*, pág. 242 Navarro Tomás voltou ao assunto no capítulo *Grupos de Eentonación* (págs. 77-101) dos seus *Estudios de Fonología Española*, New York, 1946, 217 págs. Publicação do Centro de Estudios Hispánicos da Syracuse University. (NO).

domínio das de sete em primeiro lugar (17,93%) e das de seis e oito quase a par (14,94 e 14,48).

Como cada autor, nas divisões melódicas da sua prosa, procede de acôrdo com a cadência ordinária da sua língua, Navarro Tomás pôde comparar as médias das médias do espanhol com as de outros idiomas. A respeito do francês, reconheceu que essa língua tem preferência pelos grupos melódicos de uma a doze sílabas, concentrando-se principalmente nas unidades de três a quatro. O espanhol reúne de ordinário numa só unidade melódica trechos do discurso, que em francês formam duas ou três unidades distintas. O italiano e o alemão atingem as médias maiores: chegam a grupos de mais de vinte sílabas; as unidades superiores a quinze sílabas, raras no francês, no espanhol e no inglês, alcançam no italiano a percentagem de 7,48 e no alemão a de 7,22.

Trata-se duma contribuição nova e importante para a técnica e para a arte da leitura, deveria dizer para a aproximação do ideal do domínio integral dum texto. O que me parece é que Navarro Tomás não nos oferece uma base objetiva para achar as unidades melódicas, visto como o seu estudo se funda exclusivamente em *tests* de leituras, feitas pelos seus discípulos por certo; e a sua maneira de escandir a melodia da prosa não pode ser uniforme e segura. Mas o sábio espanhol tem plena confiança no seu novo conceito de unidade melódica. Chega a afirmar que os textos fonéticos não se deveriam publicar sem a indicação dêsses limites da entoação.

Como é difícil esta simples coisa de traduzir os sinais convencionais da escrita! — comentará o leitor.

Viver profundamente, beber a vida pela medida grande, até ao amargor das fezes é que é coisa difícil. E ler é sorver literatura. E literatura é vida concentrada.

A L U T A P E L A E X P R E S S Ã O

I — *Onipresença da Palavra*

No homem — enquanto as mãos trabalham e os sentidos recebem e assimilam a realidade circundante — a mente reflete, forja imagens verbais e arquiva palavras. E estas palavras são como os símbolos no cálculo matemático: rastros da reflexão.

Que a inteligência nasceu da mão — logo o disse há vinte e cinco séculos o gênio Anaxágoras. Que a descoberta da mão e a invenção da linguagem iniciaram a lógica prática e a lógica mental, com que o homem saiu da história zoológica — recordou-o Henri Berr nas páginas de programa ou compromissos da sua ambiciosa síntese da evolução da Humanidade.

Vive assim o homem em progressiva aquisição de técnicas utilitárias, de observações e de juízos explicativos e interpretativos, mas também numa perene luta pela expressão lingüística. Só arquiva o saber novo, só conserva a adaptação nova da mente a êsse saber novo e só comunica essas duas coisas ao seu grupo social — por meio da palavra. Vida e palavra, pensamento e palavra são inseparáveis. A luta pela expressão por meio da palavra é a origem da arte literária, o grau primordial do fenômeno literário nas sociedades humanas. E êste fenômeno literário é tão típicamente real e constante como a procura e criação da riqueza, como a religião e a guerra, a política e a doença. Inseparável característica da vida do homem normal em comunidade e até nas meditações solitárias, a palavra interior dos meditativos chega a tornar-se palavra exterior nos verbo-motores.

Pensar e saber é querer dizer e poder dizer. Tudo que o homem sente e pensa, incorpora-o no mundo das palavras. O juízo, peça nuclear do pensamento lógico, só existe no cérebro do homem pela sua tradução em frase. O ponto de partida das divergências gramaticais está na variedade das lógicas instintivas.

Os lingüístas, quando consideram os idiomas como realidades feitas e autônomas — fonemas, morfemas e nexos gramaticais, des-

ligados das suas causações físico-psicológicas, da sua função histórica e da sua significação social — negam a existência de um progresso lingüístico. Para êles o que há é um incessante movimento diferenciador, com avanços e recuos, com seus ganhos e suas perdas, no esforço inerente a cada língua: ajustar-se às necessidades momentâneas dos homens que a falam. A invasão do estrangeirismo, a corrupção e até a putrefação gramatical, o abuso das translações e dos sentidos figurados, a petrificação das frases, a obliteração desinencial — tudo isso é a vida própria das línguas, fenômenos internos de um organismo sonoro.

Mas o pensador, que na linguagem vê um espelho fiel ao espírito que a usa, vê também que ela vive uma vida rigorosamente paralela à dêsse espírito: caminha da pobreza fraseológica e vocabular para a variedade infinita; do concreto ou sensorial para o abstrato ou ideal; de tons elementares e atitudes radicais do caráter e da observação para os cambiantes intermédios; desprende-se do mundo real e circunstancial, em que nasceu, para viver a vida livre e intemporal das idéias; diversifica-se em terminologias especiais ou esotéricas; constitui-se em valor fiduciário de emoção e pensamento ou sinal convencional de uma experiência passada; constrói só ela, com as suas irradiações promotoras de sugestão e evocação, um mundo supra-real e imortal: o da ficção literária; e atinge a esfera intransponível da metafísica, onde o pensamento e a palavra abstrata se colam um ao outro vitalmente, como aos corpos a epiderme.

Tudo que o homem pensa e sente sôbre o homem, se o quer conservar, incorpora-o logo a êste patrimônio ideal da ficção, que é sempre literatura, é sempre a arte da expressão pela palavra, um mundo que só nasceu para guardar e organizar os dados da intuição, e que só sobrevive por êsse material vaporoso e todavia mais resistente que o granito ou o bronze, segundo o velho lugar comum: *aere perrennius*. Da linfa inesgotável da palavra se extraem tôdas as paisagens que nos povoam o espírito e tôdas as jerarquias dos nossos valores. E tudo isso é literatura.

As ciências e as artes, tôdas as técnicas e tôdas as profissões têm sua terminologia, porque tôdas constituem, à sua maneira, um mundo à parte ou um compartimento reservado no convívio dos homens. Até as formas mais vãs da atividade humana — e pense cada

qual nos seus exemplos diletos: bôlsa e jogatina, boêmia estudantil, corredores de parlamentos e tribunais, campos de jogos, noitadas de redações — têm sua gíria. Sempre que se esboça uma pequena federação moral de pessoas em volta de algum acôrdo, interêsse ou emoção, até nos efêmeros ajuntamentos de rua, brota espontâneamente uma fraseologia de grupo, a qual expressa as recordações e solidariedades vividas em comum. O lojista e os seus empregados têm também um dialeto privativo acêrca de preços e fregueses, com que ocultam as suas estratégias de extorsão e defesa. Mesmo entre dois namorados, o mais pequeno e mais íntimo dos grupos, costuma haver frases ou palavras de segunda intenção ou sentimento reservado, com que se unem e se isolam na presença dos outros.

O fim da linguagem é, assim, duplo e contraditório: comunicação e cerceamento. Leva-nos para fora de nós, mas reentra-nos em nós pela via de fraternidade e entendimento com aquêles que são nossos iguais ou próximos pelo espírito, pelo passado, pelas emoções comuns, pelo officio e pelos interêsses. O idioma une um povo adentro de si, mas separa-o dos outros povos. Quanto mais se aprende uma língua, tanto mais se desaprendem e esquecem tôdas as outras. Falar uma língua, que não é a nossa, é sempre tentar mudar de alma e de aparelho de fonação. Quando se fala bem a nossa língua, com domínio pleno de todos os seus mistérios (1),

(1) — Foi o Pe. Manuel do Sepulcro, franciscano (1613-1674), quem primeiro applicou o têrmo "mistério", para falar das peculiaridades íntimas e difficilmente penetráveis de uma língua — fato que está a denunciar certo pendor irracionalista na sua concepção filológica. Era homem do século XVII, quando o irracional entrou a rajadas na literatura portugêsa. E fêz êsse primeiro emprêgo no seguinte passo do Prólogo à sua obra *Refeição Espiritual para a Mesa dos Religiosos e de tôda a Devota Família*, Lisboa, 1699, 2 volumes: "Cada língua tem seus mistérios, como suas propriedades; e são suas propriedades seus mistérios; e não se hão de deixar estas por mais que aos Cielos se apartam da raiz latina, como se não fôra bom castelhano *Pablo*, porque no latim é *Paulo*, nem bom italiano *fiore*, porque no latim é *flore*; assim nem bom portugêz *gôsto*, porque no latim é *gustus*; *Agôsto* e *Agostinho*, porque no latim é *Augustus*". Veio depois uma transcrição na *Antologia Portugêsa*, Agostinho de Campos, *Paladinos*, vol. 1.º, págs. 88-91, que lembrou a expressão; a seguir Jaime de Magalhães Lima fêz uma glosa à frase, no artigo *O Canto e a Letra na Linguagem*, compreendido no livro *A Língua Portugêsa e os seus Mistérios*, Lisboa, 1923, págs. 25 e seg.; por fim "mistério" reaparece no livro de João Gaspar Simões, *O mistério da Poesia, Ensaios de Interpretação da Gênese Poética*, Coimbra, 1931, XI + 290 págs. Desta vez, porém, já não é lícito atribuir influência ao

com estreita identificação com as experiências nela estratificadas, implicitamente praticamos um ato de guerra passiva contra todos os povos estranhos, porque nos isolamos por detrás de uma forte muralha espiritual, aquela selva das nossas peculiaridades separadoras. Só têm forte personalidade os povos que sabem expressar essa personalidade com mestria em palavras próprias, palavras fiéis aos aspectos fugentes do seu sentir mais típico e dos seus gostos mais enraizados, desde a cozinha até à etiqueta, através de todos os escaninhos da ética.

O sonho de um latim universal ou “latão”, de um “volapuque”, de um esperanto, de um “basic english” é uma tendência multitudinária para o empobrecimento do espírito, é a busca ansiosa de uma plataforma, onde se possam encontrar todos os pobres de espírito da Terra, a dizer banalidades standardizadas. A arte, a literatura e o pensamento são inseparáveis das palavras, mas palavras vivas e obedientes ao esforço de modelação do escritor e do pensador, palavras fluídas que inflam e mínguam, que se bifurcam ou se conjugam, que se nublam de halos deformadores ou se mostram em nudez plena. A construção do pensamento é inseparável, em tôdas as suas fases, ainda a mais concretamente experimental e a mais reservadamente meditativa, de uma incessante luta pela expressão. “Indizível” e “impensável” são quase sinônimos. Se pudéssemos todos pensar e falar por música, estaria achada a linguagem universal, sem a condição de indigência dos esperantos; e o mundo seria bem mais suportável, porque o diálogo fácil entre os homens de tôdas as latitudes, tôdas as raças e tôdas as religiões traria a paz e o amor.

Mas para a condição humana a palavra que veste o pensamento, há de ser, a um tempo, fator de unificação de alguns e fator de separação de muitos, porque essa palavra tem de ser carne da nossa carne, palavra bebida com o leite materno, empapada no sangue das nossas experiências dolorosas, palavra ouvida em tórno da soleira

padre franciscano do século XVII; o “mistério” como domínio da arte era conceito diletto da filosofia alemã do romantismo, em Schelling sobre todos. Ainda em 1872 Oliveira Martins a empregou no seu livro *Camões, “Os Lusíadas” e a Renascença em Portugal*, reimpresso em 1891. O que João Gaspar Simões afirma no breve ensaio, que dá o título ao seu livro de análise das suas leituras ou “experiências” modernistas, é que a criação poética é uma aproximação, misteriosa e atual, do mistério da vida.

da nossa porta, palavra que nos diz sermos diferentes da turbamulta que pulula sôbre a Terra, nos filia num clã, numa casta, numa classe, numa pátria, palavra de essência unificadora, porque nos classifica e separadora porque nos caracteriza. Só as longas ausências da pátria nos fazem sentir o que o idioma significa para a nossa definição moral; ao ouvir, no regresso, a própria língua, falada com o seu peculiar espírito e as subtilezas das suas inflexões melódicas, temos a sensação do músico, por longo tempo desterrado do seu instrumento familiar, o pianista que volta ao piano, o violinista que volta ao violino.

Até para fazer a guerra mais destruidora é a língua instrumento indispensável. As guerras mais ardidadas são as guerras civis, as guerras entre os que falam a mesma língua e por isso muito bem se conhecem, na sua fôrça, na sua fraqueza e em todos os seus desígnios. A exacerbação da guerra atual (2) vem do seu aspecto civil; ela é a explosão universal de uma luta interna em cada país, entre os que falam a mesma língua com espíritos contrários. Por isso cada um dos grandes beligerantes possui seus aliados e cúmplices em todos os países. A intimidade fraternal tanto leva ao amor como ao ódio. E os ódios mais virulentos são precisamente os dos oficiais do mesmo ofício, os que falam a mesma gíria profissional e nada podem ocultar ou disfarçar ao adversário: literatelhos, professorecos, burocratas. . . E os estrangeiros mais estrangeiros entre si são os que falam a mesma língua com espírito diverso. E' então necessário procurar subterrâneamente a secular tradição comum, para chegar à fraternidade dos avós. Será esta a razão por que há tanto passadismo no teor das relações entre os povos colonizadores da América e os povos americanos de fala espanhola e portuguesa? O historicismo, que remonta a êsses avós comuns, seria a compensação natural para a divergência crescente entre o espírito nacional das velhas pátrias européias, cristalizadas em estruturas aristocráticas inamovíveis, e o das novas pátrias americanas, ainda na fase de assimilação do seu quadro geográfico e definição do seu tipo humano.

(2) — Não nos esqueçamos da advertência do A.: “O presente ensaio sôbre a guerra dos homens com as palavras foi escrito na boa terra paulista, sob a angústia da segunda guerra mundial e para a esquecer durante algumas horas em cada dia”. (*L P*, pág. 195). (*NO*).

Não devemos dizer somente que a língua é a base mais sólida do casticismo, como afirmou Unamuno em ensaios famosos: devemos remontar aos processos lógicos do próprio espírito, porque a palavra é um instrumento formador do pensamento e da personalidade. O homem começa a entender um pouco o mundo ambiente, quando pode associar as coisas a sinais sonoros e logo rotulá-las com palavras. Designar é já distinguir e começar a compreender. Há ciências, que só isso fazem: colocar etiquetas. Outras nasceram da criação de uma expressão nova, que traduz um ponto de vista novo ou um aspecto novo da velha realidade. O homem principia a pensar por meio dessa associação do núcleo sonoro de cada frase e cada palavra, que ouve, às coisas e aos atos indispensáveis à sua existência, às emoções e aos interesses pequeninos. Ainda não sabe falar e já responde às palavras e exclamações de estímulo e carinho que a mãe lhe dirige, responde pelo riso e pelo movimento reflexo condicionado, que são também linguagem — linguagem sem palavras. E quando atinge a zona mais alta da atividade do espírito, acaba também a pensar sob o influxo formador da palavra: na metafísica, especular e compreender é fazer distinções subtis ou associações fugentes, que só se expressam por terminologias novas, acepções novas de palavras velhas, agrupamentos coletícios de palavras comuns, que traem o constante drama humano da luta pela expressão. Nessa esfera transcendente, ainda mais que na arte literária, é que o duelo entre as ambições da inteligência e as limitadas capacidades da linguagem atinge o seu maior ardor. Aonde não chegam os sentidos, entregues a si ou apoiados pelo apetrechamento técnico, voa a palavra alada pela abstração mais audaciosa, que lhe pede tudo que ela tem para dar, como invólucro rico de conteúdos e recordações de experiência, e chega a convertê-la noutra linguagem de maior mobilidade, mas então esotéricamente isoladora: a matemática. A propósito de isolamento: Francis Montgomery crê que só doze homens poderão seguir o raciocínio da metafísica einsteniana (Ver E. Goblot, *Einstein et la Métaphysique*, in *Revue Philosophique*, Paris, 1922, pág. 121). Dissociar o pensamento da palavra e depois do signo matemático será mais difícil que decompor o átomo. Mas também, quando a linguagem abstrata da matemática prevalece sobre a

linguagem articulada e auditiva da palavra, a função separadora ou hermetizadora dos sinais lingüísticos abafa o seu poder comunicativo.

O desdém freqüente dos homens de laboratório pela palavra, quando se metem a filósofos, só provém de se não fixarem nesta inevitável realidade da condição humana: a aliança entre a palavra e o pensamento, e a presença iniludível de uma fase discursiva em todo o trabalho da observação e da reflexão, ainda o trabalho mais recolhidamente taciturno. No laboratório, êles poderiam numerar os seus aparelhos ou designá-los por sinais convencionais; o que não poderiam nunca, sem a cooperação da palavra, sem a sua travação lógica e o seu desdobramento em raciocínio, seria arquivar as aquisições novas, reveladas por êsses aparelhos. A mais mecânica das técnicas obriga à criação de palavras e ao estabelecimento de relações vocabulares e acepções novas. O vocabulário técnico não comportará a variedade individual e as modalidades refinadas da linguagem filosófica, mas é ainda mais abundante e recapitula, em certa medida, nos dias de hoje, fenômenos primitivos da origem das línguas: coisas novas a determinar o aparecimento de palavras novas; composição e derivação; onomatopéias; e a emigração das coisas com os nomes adquiridos nos lugares de origem.

E quando chega a hora da especulação sôbre os dados da observação e da experiência, com ou sem aparelhagem, é com palavras novas ou acepções novas que se faz outra construção dialética, palavras já desligadas do conteúdo primitivo do seu étimo e aliviadas do seu lastro experiencial como na vida é com cédulas de valor fiduciário ou convencional que se faz a circulação das coisas, não já com ouro, que é o étimo experimental da nota bancária, nem com as próprias coisas. A mobilidade que a nota trouxe à circulação da riqueza equivale de algum modo à flexibilidade construtiva que a palavra desligada já das coisas ou da sua reserva ouro trouxe ao pensamento.

Não pode haver pensamento filosófico nítido e humano — e a filosofia é a humanização do Universo — sem a nitidez das palavras. Daqui a necessidade constante de definir a linguagem de cada filósofo (3). A terminologia das ciências e dos ofícios, e o calão das

(3) — Juntando as minhas notas e as que me proporcionaram os meus amigos da Biblioteca do Congresso, de Washington, pude organizar uma bibliografia dos vocabulários filosóficos das línguas ao meu alcance: 64 espécies.

classes são mais acessíveis, porque designam fenômenos e fatos suscetíveis de observação ilimitadamente repetível, coisas concretas, ferramentas e instrumentos, casos e manifestações que nos rodeiam a tóda a hora. Mas a linguagem filosófica é mais difícil, porque designa ou tenta fixar fenômenos requintados da atividade intelectual pura, métodos de reflexão, pontos de vista novos que alteram a perspectiva universal, observações fulgentes como os cambiantes do sol-pôr, pressentimentos íntimos da consciência e audaciosas construções apriorísticas, em que o arquiteto delinea o estilo e tem de fabricar muitos dos seus materiais. Mais difícil ainda a identificação total do leitor com a terminologia individualíssima do escritor ou do poeta ou do criador de ficções para expressar uma singular ou pessoal intuição, com o seu “estilo”, segundo se diz correntemente, porque então estamos em presença do verdadeiro drama da palavra: dizer por palavras comuns a intuição genial, fazer entrar o individual no genérico, dizer o indizível (V. *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, 1941, págs. 202-207). Pode-se organizar um vocabulário filosófico individual, o de Santo Agostinho, o de Leibniz, ou o de Bergson ou o de Husserl, mas não se pode organizar um léxico da estilização da vida que um poeta ou romancista nos apresenta, porque o pensador, ainda que só com o seu espírito e suas individuais agudezas, observa o geral no geral e expressa-se ou busca expressar-se na generalidade (e se o não faz, é poeta lírico e não filósofo), ao passo que o artista literário observa o singular em si mesmo e nos outros ou advinha-o intuitivamente, com misteriosas receptividades telepáticas, forceja por extrair de si o irracional, o alógico e o indizível, e expressá-lo na linguagem comum sentida por êle de maneira pessoal. O escritor tudo diria, se pudesse modelar uma essência pura, mas tem de vazar o seu individualíssimo sentir e compreender na palavra que os outros usam a cada hora, com tôdas as fricções limitadoras da realidade — pouco mais ou menos o que os obstáculos da abóbada palatal fazem à emissão da voz, pouco mais ou menos a coloração e a refração desfiguradoras de uma vidraça sôbre uma paisagem. E se chegássemos a organizar um léxico das acepções privativas de cada poeta, tal léxico serviria apenas para ler êsse poeta, enquanto o léxico de um só filósofo ajuda a extrair as fórmulas gerais da sua obra, a traduzir o in-

vidual no humano, de acôrdo com a primacial intenção das suas descobertas de rumos novos.

Apesar da aparente dispersão destas considerações de generalidade preliminar, alguns pontos de referências emergem à tona delas, idéias nucleares, que estão a pedir um desenvolvimento mais concreto ou o apoio de um aparato mais técnico ou demonstrativo, até onde sejam possíveis essa técnica e essa demonstração. Assim, nesta digressão geral, o arrazoado anterior é mais uma apologia da palavra do que uma prova da sua importância substancial na construção do pensamento, como elemento estético clarificador, e na arte literária, como plasma registrador das aquisições cognitivas de cada obra. Os pontos salientes em meio dêste mar de generalidades seriam os seguintes:

- a) a origem da linguagem e a origem do fato literário, como formas do conhecimento;
- b) a presença constante da palavra na história da especulação filosófica;
- c) a entrada da palavra, como peça fundamental, em todos os processos de elaboração do conhecimento;
- d) aliança da palavra com a intuição para construir o mundo emotivo da ficção ou da arte literária e proporcionar dados novos sôbre o homem;
- e) um conceito novo da arte literária que envolve a renovação da crítica e a constituição de uma criteriologia para unificar os juízos estéticos.

Vê-se nesta enumeração que os cinco pontos assinalam direções convergentes para um pequeno sistema de idéias. Mas as possibilidades do desenvolvimento de cada um dos temas é que são, recordo-o de novo, extremamente várias, desde a hipótese imaginosa às provas positivas. Isso se verificará nos capítulos subseqüentes (4).

[L P, págs. 27-44]

(4) — Há outras causas a limitar as possibilidades de desenvolvimento dêstes temas: a deficiência das bibliotecas públicas sôbre a cultura moderna, a escassez de traduções de obras capitais sôbre êsses temas e a ineficácia da preparação lingüística, ministradas pelas escolas médias, que não permite a leitura fácil de tais obras nas línguas originais. São causas simplesmente circunstanciais, mas grandemente atrasadoras da vida intelectual.

II — *Origens do Fato Literário*

Quando examinamos atentamente uma grande máquina, concluímos que, por mais complexa que ela seja, resulta da hábil combinação de muitas máquinas simples. Também a obra literária mais rica é um conjunto de artifícios ou processos artísticos simples. Êsses são inventariados na estilística, na poética e na retórica. A estilística é a teoria geral do uso artístico da língua; a poética é a técnica da submissão dos processos estilísticos ao metro e ao ritmo; e a retórica é a técnica da submissão dos mesmos processos estilísticos às exigências táticas da palavra falada, da palavra sentida em comum, acompanhada de fenômenos de permuta espiritual entre o artista e os seus ouvintes. A inspiração do artista sublima ou requinta êsses processos, no seu uso espontâneo ou refletido, mas apenas acha combinações novas de elementos muito simples. De modo que o fato literário primitivo será a criação espontânea dos processos elementares. E a arte literária terá nascido quando o homem se surpreendeu dessas novas invenções que lhe produziam efeito emotivo sobre os outros, como o desenho rupestre nasceu com as primeiras retas e curvas insculpidas na parede da caverna, com intenção imitativa, logo decifrada pelos espectadores, como a mecânica nasceu com a descoberta da alavanca e do plano inclinado, e seus recursos de auxiliares do trabalho.

Na zona alta da literatura culta, escrita e assinada, não é fácil aproximarmo-nos flagrantemente dêsses fenômenos primitivos da criação. Que podemos ver aí? Que tal ou tal escritor improvisa facilmente uma ode ou um ensaio sob a emoção de sucessos emocionais ou que traz oculta em lenta gestação uma obra de longo fôlego, à qual dia a dia, em horas solitárias, vai modelando na palavra escrita; que segue estas ou aqueles normas de trabalho e se ajuda com a música, com tais ou tais leituras e com o convívio de espíritos irmãos, trabalhados pelas mesmas inquietações; finalmente que a obra surgirá um dia e sobre ela cairão os leitores curiosos, os aristarcos e os zoilos, e que o seu núcleo de emoções e de idéias terá a sua repercussão, fiel ou desfiguradora, fugaz ou perseverante, chocará o gosto público ou o vencerá e conduzirá por novas rotas — se não mergulhar nas trevas poeirentas dos alfarrabistas. Quando

em Madri percorria a Feira de S. Mateus, montes de literatura morta arruados como os jazigos, as covas e as valas comuns num cemitério (porque também ali havia mortos de primeira, segunda e terceira classe...), sentia a mesma advertência da ilusão e brevidade de grande parte do trabalho literário.

Tôdas as histórias literárias e todos os livros de reportagem ligeira da vida intelectual abundam nestas notícias dos fatos, hábitos e processos que soem acompanhar o nascimento da obra de arte literária.

Mas o livro é só o invólucro mortal. A chama do espírito que nêle crepita, insinua-se perenemente pela vida, tanto quanto dela se inspira, porque as criações da arte literária, uma vez partidas da mente do poeta, como Palas do crânio de Zeus, põem-se a viver conosco, a advertir-nos, a contrariar-nos ou guiar-nos, cada personagem a continuar sua biografia, como figura de uma tela que descesse de entre a moldura da parede e compassasse a sua marcha pela nossa, sombra amiga logo familiar, sem anacronismo e sem sur-prêsa.

Podemos ver ainda que todos fazemos literatura a cada instante ou porque perfilhemos as experiências emocionais contidas na obra de arte e as adotemos como armas novas e mais aperfeiçoadas para uma compreensão da vida e dos homens, ou porque pensemos e falemos literariamente, usando de modo espontâneo os tais processos elementares, condensados pela estilística.

O esforço literário está presente em todo o ato de falar, porque as injunções da vida penetram impiedosamente a linguagem e dominam emotiva e interessadamente o seu rigor lógico. Já me referi à escola filológica idealista, iniciada há uns quarenta anos por Karl Vossler (5), que vê na linguagem um constante esforço criador para expressar intuições individuais e que por isso quer que a lingüística se torne um ramo da estética e da psicologia, sòmente com um material novo de observação: as adaptações do idioma à vida individual do homem ou de uma nação. Também Charles Bally, suíço e de outra proveniência, procura nas leis do espírito humano a explicação dos fatos lingüísticos. E como a vida não é lógica, é só

(5) — O A. referiu-se a Vossler a págs. 51-53 do capítulo III — *Problemas de Origens: o Fato Lingüístico* de L E, págs. 45-70. (NO).

imperativamente realista ou utilitária, a língua também não é lógica, só procura ser vital e ativa, expressar a dor e o prazer, os juízos de valor, teleológicos e nada intelectuais, que dirigem um homem para um fim. Daqui provém o constante caráter afetivo da linguagem, com suas contradições do sentido lógico, os seus exageros, as suas metáforas, as suas simulações e dissimulações, as suas perífrases e os seus eufemismos, e a sua identificação com expedientes de gesto, entoação e fisionomia. No ato de falar a inteligência é um meio e não um fim (6).

Tudo isto, porém, está fora do alcance do meu ponto de vista crítico-literário. Só a linguagem escrita interessa ao meu escopo, a língua como arte da expressão das inquietações e problemas de consciência do homem civilizado, branco e adulto, como ficção ou supra-realidade perduradora, ainda que elaborada com tão débil material que só existe nos cérebros que o tecem.

A presença dessa ficção entre as realidades quotidianas sugeriu a um ilustre crítico dramático da Grã-Bretanha estas perguntas enfáticas: “Se nunca tivesse existido algum teatro, o curso da história do mundo teria sido muito diferente do que foi? Se êsse conjunto de atividades, que chamamos teatro, nunca tivesse existido, o mundo teria sido melhor ou pior por essa falta? Corresponde o teatro a alguma necessidade fundamental do espírito humano ou seríamos nós mais felizes sem êle?” (V. Hermon Ould, *The Art of the Play*, Londres, 1938, pág. 1).

A resposta, fácil de adivinhar, pode dar-nos a nós, profissionais das letras ou levistas do seu culto, uma grande idéia do nosso officio — tão generalizado e tão consubstancial da vida é a arte literária que a envolve globalmente, como a umidade da atmosfera, como a luz do Sol!

De fato, nas sociedades modernas, a literatura tomou o lugar da filosofia e da religião, porque a grande massa dos leitores apres-

(6) — A história da primeira declaração de idéias de Vossler, suas fontes e seus embates — tudo isso está relatado pelos Professôres Amado Alonso e Raimundo Lida no seu prefácio à tradução castelhana e edição argentina da *Filosofia del Lenguaje*, do mesmo Vossler, Buenos Aires, 1943; e as idéias de Charles Bally estão expostas na sua obra de recopilación de escritos dispersos, *Le Langage et la Vie*, Genève, 1918, traduzida para castelhamo por Amado Alonso, Buenos Aires, 1941, 247 págs.

sados pede aos seus autores diletos mais que simples emoção desinteressada e fugaz, semelhante ao prazer do fumo, pede uma direção moral, uma receita de vida para aplicação eficiente, pouco mais ou menos o que os enfêrmos esperam das abusões da elegante farmácia moderna. Matthew Arnold afirma: “Cada vez mais, o gênero humano descobrirá que tem de voltar à poesia, para interpretar a vida em seu proveito, para se consolar, para se manter. Sem poesia, a sua ciência parecer-lhe-á incompleta; e a maior parte do que são agora para êle a religião e a filosofia será substituída pela poesia” (Cit. por Martin Turnell, *Poetry and Crisis*, Londres, 1938, pág. 4). I. A. Richards resume francamente: “A poesia é capaz de nos salvar” (Ibidem, pág. 5).

Esta sêde moderna de poesia ou arte literária, esta confiança nela é o pólo oposto à expulsão dos poetas que Platão aconselhava, ao delinear a sua cidade ideal, e dista infinitamente da disciplina metafísico-religiosa da Idade Média e suas sobrevivências, tôda construída fora dos valores poéticos. Quando Bacon escreveu esta sentença, iniciou um longo processo de reabilitação da poesia: “A utilidade desta *história fingida* (isto é: da poesia) foi dar uma sombra de satisfação ao espírito do homem naqueles pontos em que a natureza das coisas lha negava”.

A reabilitação chegou ao fim: a *história fingida* ou a supra-realidade de origem literária ou construída com palavras enche-nos a vida, como na mente do homem medievo ou bíblico o mundo sobrenatural se justapunha à pobre existência diária. Razão têm as igrejas várias e os pensadores doentes daquele morbo da crítica, de que falei nas linhas de abertura, razão têm para procurar assinalar balizas de princípios por entre as ondas desta flutuação emotiva. Os guias disputam-se a posse do homem multitudinário de hoje, perplexo entre caminhos mais variados que os da pobre alma do auto vicentino. E daqui adivinho já quais serão os impugnadores mais acres destas pobres reflexões.

Estas coisas, porém, formam um rosário de aspectos ou gradações de aspectos do fenômeno literário, desde a criação individual do autor à influência social da obra, aspectos e gradações que são problemas próprios da história literária. E nada de concreto nos dizem sôbre o nascimento ou as origens do fato literário.

Para dêsse nos acercamos, temos de sair da zona superior da cultura e mergulhar no oceano profundo do povo anônimo, para longe do encrespamento superficial dos ventos da história. Devemos descer à infra-história, de que falava Unamuno. Só na zona da “cultura popular” poderemos esperar assistir ao ato de nascimento do fato literário.

Não há nenhuma contradição neste dizer: “cultura popular”. Militar uma cultura e ser povo anônimo não são atitudes ou conceitos que se repilam. Para que possamos substituir a extensa definição proposta pelos focloristas, bastará que nos entendamos quanto ao sentido das palavras componentes dessa designação. “Cultura” é tudo que enche a cabeça de um homem ou de uma geração, como valor vivo e necessário para a sua arrumação social, para a sua instalação sôbre a Terra e para o seu comportamento em meio das dúvidas de cada hora: técnicas utilitárias e noções, idéias e juízos de valor, hábitos e tradições, idolatrias e abusões, normas éticas e jurídicas, práticas de misteres aliadas à arte e à poesia, fugas para o mundo das quimeras. E “povo” é a massa dominada ainda por muitas representações mentais do tipo das que Lévy-Bruhl descreve ou por “supervivências” contraditórias da civilização contemporânea, como queriam os antropólogos ingleses, massa que se furta à influência da escola, do livro e do jornal, que defende ciosamente os seus hábitos e tradições automaticamente estratificadas, em que o lógico e o pré-lógico se acotovelam sem antagonismos. O povo assimila as práticas externas do conforto mecânico, o caminho de ferro, o automóvel, o telefone, o rádio, a farmacopéia, mas cegamente, como atos de feitiçaria e sem que lhe afete o acervo central da sua cultura ou do seu folclore, que lhe guarda a interpretação e o valor verdadeiro da vida. Nas novidades técnicas popularizadas o que êle mais admira é o seu aparente caráter milagroso, carros que andam sem cavalos, caixinhas que falam para longe, as manivelas mágicas, não o porfiado trabalho da inteligência. Quando o milagre é explicado, a admiração cessa (7).

(7) — Conta Unamuno: “Em certa ocasião pronunciava-se uma conferência de astronomia num cassino popular. Os ouvintes, homens sem cultura científica, empregados do comércio e de casas industriais, operários manuais alguns, saíram admirados de ouvir os milhões de léguas, que o conferencista, quero dizer a Ciência, lhes disse que havia desde o Sol a Sirius. *Mas como é que se tinha podido medir isso?* — diziam entre eles, acres-

A diferença essencial entre a cultura da zona superior ou do escolar e a popular está em que a primeira se alimenta da escola e da ciência pura convertida em valor prático e se renova incessantemente, ao passo que a segunda formou-se de maneira espontânea por sofrimentos vagarosos da realidade ambiente e se cristalizou em tradições e hábitos multisseculares, imitativamente transmitidos. Movimento renovador com um esforço de coerente ordenação; e estagnação na incoerência — eis o que separa os dois principais planos da cultura coletiva.

Com êste conteúdo, não condensa cômodamente esta designação “cultura popular” tudo que no termo “folclore” incluem os especialistas e não salienta melhor o caráter pragmático, utilitário ou guiador dessa cultura popular? (8)

centando: *Milagres da Ciência!* — No dia seguinte, um ingênuo tratou de lhes explicar como se faz a medição; e ao ver que, ainda que mais complicado, é pelo mesmo processo que mede um agrimensor uma terra ou se mede a altura de uma montanha, sentiram um profundo desprezo pela Ciência”. (Págs. 95-96 da *Agonia do Cristianismo*, São Paulo, Brasil, 1941, tradução autorizada e prefácio de Fidelino de Figueiredo).

- (8) — Em Portugal o termo *folclore* — grafia já adotada em lugar da inglesa, *Folk-Lore* — foi aclimatado por F. Adolfo Coelho em 1875 em escrito saído na *Revista Ocidental*, de Oliveira Martins e Antero de Quental, Lisboa, vol. II, pág. 329. Teve, porém, de sofrer a competição da palavra *etnografia*, muito antiga, ainda que de acepção variável, e da nova, proposta por Z. Consiglieri Pedroso, *mitografia*, na revista *O Positivismo*, Lisboa, 1880, pág. 438. Em 1933, na sua obra *Etnografia Portuguesa*, Lisboa, vol. I, J. Leite de Vasconcelos situa o *folclore* num elenco geral de ciências do povo, a *etnologia*. A saber: I — Etnogenia; II — Etnografia: a) território e povo; b) folclore; c) ergografia; III — Etnologia Geral. Arqueologia era a etnografia do passado distante (pág. 12). Quanto ao alcance especial do capítulo *folclore*, o professor português deixa-o um pouco flutuante: “Parece que *Folclore*, considerado objetiva ou teoricamente, deve sobretudo abranger matérias de superstições, literatura (xácaras, canções, adivinhas, rimas infantis, ensalmos, contos e lendas), música, folgança, jogos, festas, isto é, o que anda na voz e na prática do do povo, e mais comumente se designa pela citada expressão de *tradições populares* (pág. 6). E esta fôra a designação preferida pelo mesmo autor numa sua história desses estudos, compreendida nos *Ensaios Etnográficos*, Lisboa-Esposende, 1911, 2a. ed., 1903, 1906 e 1910, 4 vols. Muito mais precisa é a definição do professor argentino Augusto Raul Cortazar, para quem o estudo do *folclore* abrange “tôdas as manifestações coletivas, com valor funcional na vida do povo, que as pratica em forma empírica e tradicional” (pág. 25 do seu *Bosquejo de una Introducción al Folklore*, Tucumán, 1942).

Encontro um conceito muito próximo do meu em Luigi Sorrento: “Inevavelmente existe uma cultura popular, isto é, um saber que é vivo e tenaz alimento do espírito do povo e exprime a interpretação que êste dá aos problemas da vida, pelo que a poesia popular, mais objetiva que

Pois é aprofundando a análise do folclore ou da cultura popular que nos aproximamos do fenômeno literário elementar. Mas foi preciso aguardar um século para que as formas várias dessa devoção demófila chegassem a êste capítulo novo da curiosidade crítica.

Para os românticos, iniciadores do entusiasmo folclórico por inclinação do seu gôsto nacionalista e popularista, as tradições populares tinham apenas um atrativo estético. Cansados dos valores clássicos, recebiam das belezas ingênuas da literatura popular sensações novas. A frescura dos motivos e tipos apenas esboçados sensibilizava-os mais que o acabamento frio da beleza acadêmica. Como descobririam a paisagem-ambiente, quando o sentimento da natureza despertou, descobririam a alma do povo e o seu tesouro artístico. Na familiaridade dêsse povo, mar adormecido milenariamente na guarda avara de suas riquezas, retemperavam os românticos a sua fibra nacional e encontravam uma inestancável fonte de motivos literários para a inspiração. Assim o proclamaram os porta-estandartes alemães, Herder, os irmãos Grimm, os irmãos Schlegel; e nessa forma desperta a devoção popularista na Península Ibérica, em 1828, com Almeida Garrett e Agustin Durán.

Seguiu-se a fase científica. Batizada já em 1846 por William John Thoms (*Athenaeum*, 22 de Agôsto), tal devoção é agora a ciência do *Folk-Lore* e visa a obter subsídios antropológicos sôbre os povos coletivamente considerados, suas migrações e mútuas influências, sua mentalidade e sua fôrça criadora. Divergiram as tendências e os métodos, as nomenclaturas e os programas, e formaram-se as escolas. Entretanto os materiais foram-se acumulando. E cada estudioso era senhor de os utilizar para o seu especial ponto de vista. À tendência utilitarista dos românticos, deslumbrados com o viveiro de

subjéctiva, tem motivos e imagens peculiares suas, que representam interesses e ideais não sômente do espírito singular do poeta, mas também de uma espiritualidade mais vasta e comum, donde a capacidade da mesma literatura para ser apreendida e divulgada, repetida e remanejada pelo povo". (V. *Helicon*, pág. 98 do 2.^o vol.). Parece-me que ainda muito próximo dêsse foi o conceito de Hermann Urtel, na sua preciosa obra póstuma, *Beiträge zur portugiesischen Volkskunde*, Hamburgo, 1928, 82 págs. e 4 quadros, que é a primeira organização sintética da mentalidade popular portuguesa, sôbre a base do folclore. A morte do autor deixou a obra incompleta. Aos folcloristas portugueses ficaria bem o impulso de a traduzir e completar, como homenagem à memória do ilustre lusitanizante alemão.

emoções e idéias, de temas e argumentos da literatura narrativa popular, sucedeu a tendência erudita que mostrou como ao longo dos séculos a alta literatura, ainda a de mais individual inspiração, se enriqueceu com fenômenos de osmose folclórica. Quando os materiais acumulados eram já inacessíveis à duração da vida dos investigadores, o Prof. Stith Thompson, de Bloomington, meteu ombros à tarefa beneditina de inventariar e metodizar êsses materiais, segundo uma classificação de motivos, a de Antti Aarne. Infelizmente êsse ingente e escrupuloso esforço apenas se aplicou ao capital de narrativas: conto popular, mito, balada, fábula, romance medieval, “fabliau”, anedota, “exemplum” e tradição local. Excluiu, portanto, as superstições, os costumes, as crenças religiosas, as adivinhas e os provérbios, se não ocorriam no contexto da narrativa. Inventariou a literatura narrativa popular de mais de uma dúzia de povos europeus, em vinte e duas classes de temas, que vão do mais alado sobrenatural ao mais chão realismo. Esqueceu, porém, o patrimônio dos povos ibéricos e ibero-americanos, onde não escasseavam as coleções documentares. A lista das suas fontes e o seu vasto índice alfabético são mudos a respeito de tais povos, que várias vêzes exemplificaram mestria verdadeira na arte de contar, já criando temas narrativos seus, já adaptando os que do Oriente lhes vinham (9). E a influência ascensiva dêsses temas sôbre a literatura culta foi bem grande e patente. Ainda recentemente a recordou a Profa. Maria Rosa Lida, a propósito do conto hispano-americano (10). Com os dados proporcionados por esta investigadora não somente se esclarecem muitos problemas de fontes das obras literárias do primeiro plano, mas também se explica o primordial caráter popularista da literatura espanhola, já pôsto em relêvo por Menéndez Pidal. Forma um contraste incessante com a

(9) — A obra do Prof. Stith Thompson é a seguinte: *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana, Estados Unidos, 1932-1936, 6 vols. publicados a expensas da Universidade de Indiana e da Academia Finlandesa de Ciências. A sugestão dessa grande obra se deve a do Prof. Dominic P. Rotunda, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Bloomington, 1942, XXXII + 216 págs. A classificação de Antti Aarne foi apresentada no estudo *Verzeichnis der Märchentypen*, in *Communications*, n.º 3, Helsinki, 1910, e revista pelo Prof. Stith Thompson em *The Types of the Folk-Tales*, in *Communications*, n.º 74, Helsinki, 1928. Extraio estas notícias do próprio *Motif-Index* do Prof. Thompson.

(10) — V. *El Cuento Popular Hispano-Americano y la Literatura*, Buenos Aires, 1941, 86 págs.

inclinação lírica e aristocrática da portuguêsã. Aquela é uma literatura sempre “concebida cara al pueblo” (*Ibidem*, pág. 5). Lope de Vega foi tão amado pelo povo, porque entre êle e o seu público havia a ligação subterrânea do *Romancero* (11).

Aproveitando aquêles materiais folclóricos e sondando-os profundamente, André Jolles iniciou em 1930, com a sua obra *Einfache Formen*, uma nova ordem de investigações: o estudo das mais simples formas literárias conhecidas, a fim de se acercar de fenômenos de gênese da arte literária ou dos primeiros expedientes para se cristalizar ou arquivar em palavras uma observação elementar e nova do homem sôbre o homem ou sôbre a natureza assimilada ao interesse humano, e para esmaltar com beleza emotiva a todos sensível essa observação nova, por meio de uma estrutura formal também nova. Robert Petsch, em 1938, com sua obra, *Spruchdichtung des Volkes*, prosseguiu nesse estudo do que chama “gestos da palavra”, *Sprachgebärde*.

Apesar do caráter da designação, estamos já muito longe dos “conceitos manuais” de Cushing. Trata-se agora de analisar a aliteração mnemônica, o provérbio, a adivinha e a copla popular a fim de chegar à presença de fenômenos muito recuados na escala da técnica estilística; conseguir ver a fusão, com a palavra, de dados novos da psicologia intuitiva, superficialmente behaviourista, e da meteorologia nas suas relações com a agricultura e a vida humana. Para sobreviver, êsses dados têm de se fundir em fórmulas verbais, sintéticas e expletivas. São atos de nascimento da palavra promotora e modeladora de pensamento, ainda que já desfigurados pela extensa tradição oral com sua colaboração coletiva. A criação de metáforas será um dêsses fenômenos elementares. Todos se recordarão como a metáfora está presente na nossa vida quotidiana, ainda nos atos e na linguagem mais comuns, e em qualquer expressão de desígnio literário. Principiou por expressar a comparação como um dos métodos para perceber a realidade ambiente, fazendo entrar

(11) — Alguns contrastes essenciais entre as literaturas espanhola e portuguêsã estão apontados em *Pirene (Ponto de Vista para uma Introdução à História Comparada das Literaturas Portuguêsã e Espanhola)*, Lisboa, 1935; reimpresso em São Paulo, Brasil, 1943, como 2a. parte do livro *Espanha — Uma Filosofia da sua História e da sua Literatura*, Companhia Editora Nacional, n.º 9 da *Biblioteca do Espírito Moderno*.

o desconhecido no perímetro do já conhecido, mesmo que de um mundo muito diverso; foi logo expediente compensador da pobreza da linguagem, fundado nas analogias aparentes; chegou a ser argumento demonstrativo nos místicos e ascetas, que forçavam o mundo sobrenatural a entrar nos moldes do natural; tornou-se adorno estilístico abusivamente empregado pelos poetas cultistas, que já não queriam revelar, mas encobrir, e peça essencial de toda a construção literária, como chamamento de mundos vários, como ligação da heterogeneidade fenomenista para dentro da unidade da nossa simpatia; e foi promovida por Bergson a dileto caminho para chegar à intuição metafísica.

Creio a metáfora o fenômeno literário mais simples, talvez anterior ao expediente da ordenação sintática, porque a metáfora identifica-se com um processo também elementar do conhecimento de exclusivo caráter sensorial, ao passo que na ordenação variável das palavras, segundo o seu valor expressivo e a intenção emotiva ou interesseira de quem fala, há já subtilezas de governo da sensibilidade dos outros e penetração das intimidades da própria alma. A metáfora cedo apareceu acompanhada das rimas vazias de sentido, intencionalmente forjadas como expedientes normais de propósito mnemônico, por exemplo nas frases deste tipo: Fulano, Sicrano e Beltrano; Seca e Meca; alhos e bugalhos, para exprimir a variedade das pessoas, dos lugares e das coisas.

O adágio é já uma forma adiantada, porque registra a constância de repetição de um fenômeno, petrifica um tipo de asserção sintética e utiliza a rima de palavras artificiais:

*Março, marçagão,
Manhã inverno, tarde verão.*

Às vezes a recorrência de velhos fenômenos sociais proporciona-nos o grato espetáculo da presença de coisas, só memoradas pela história. É uma consequência do caráter multitudinário da vida moderna: desce a mentalidade e volta-se ao pecorismo. Os métodos da publicidade, dirigindo-se ao que de infantil subsiste no espírito coletivo, recorrem a esses processos literários primitivos: os adágios rimados, as sentenças lapidares. Estas, porém, não sobrevivem, porque não têm nenhuma base estável de experiência secular e contra-

provada. São anúncios ocasionalmente forjados para disfarçar uma mentira e não para arquivar uma verdade nova.

Nem seria necessário invadir a zona bastarda da publicidade: a própria poesia ultramodernista, com seu curto fôlego criador ou seu esforço íntimo de depuração, reconduz-nos ao intuicionismo elementar da literatura folclórica, no método, não na matéria, quando nos faz apenas, ante a natureza e a vida, uma reportagem de rasgos fugidios ou de cintilações: um cambiante de côr, irradiação crepuscular, uma associação de melancolias e reminiscências com o núcleo aglutinador da metáfora:

DE PROFUNDIS

*Na terra do Desespêro,
eu sou um fantasma, aos ais!
— À Vida?!... — já lhe não quero...
E o Céu é longe de mais!*

(Antônio de Sousa, *Caminhos*, 1933.)

CANCIÓN

*Todo el otoño, rosa,
es esa sola hoja tuya
que cae.*

*Niña, todo el dolor
es esa sola gota tuya
de sangre.*

(Juan Ramón Jiménez, in *Lecciones de Literatura Española*, Roberto F. Giusti, Buenos Aires, 1938).

VIE DES TRANCHÉES

*On est lá
Dans l'attente de son sort
Telles sur l'arbre en automne
Les feuilles.*

(Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un Homme*, traduit de l'italien, Paris, 1939, pág. 60).

Paralelamente a esta poesia, “que tende para o *essenziale*” (Giuseppe C. Rossi, *Esbôço da Moderna Poesia Italiana*, Coimbra, 1942, pág. 13, sep. de *Biblos*), a prosa moderna também lá nos leva. O espanhol Azorín dá-nos um exemplo de curiosidade infinita pelas pequenezes despercebidas de outras sensibilidades que vêem o mundo pela rama. Foi êsse pendor que Jean Cassou apelidou de “*génie de l’insignificance*”. Naturalmente, esta prosa do pequeno e do essencial carece da precisão impressiva da poesia.

Ao contrário do adágio — que revela coisas e que nos adverte sôbre elas em forma de regras de vida — a adivinha popular forceja por encobrir engenhosamente uma observação nova, típica ou pitoresca pelas evocações de analogias a que se presta, mas engodando a curiosidade com os atrativos do enigma. Dá-se já um desdobramento dialogal entre autor e público, usam-se os artifícios novelescos futuros para empolgar a atenção do ouvinte e o associar na procura da decifração, que é como uma antecipação do desfecho do argumento do conto; empregam-se em larga escala os processos da comparação, a um tempo reveladora e desnorteadora, baseada em verdadeiras e falsas analogias; abusa-se das homofonias; criam-se ainda as tais palavras mnemônicas; é ajuda-se a conservação dêsetudo com a música da rima. O ponto de partida é uma flagrante observação, mas o escopo é intrigar com a hábil ocultação dela:

*Pucarinhos, pucaretas,
Ó que lindos ramilhetes!
Nem cozidos, nem assados,
Nem comidos com colher,
Não adivinhas êste ano,
Nem p'r'ó outro que vier.
Só se to eu disser.*

(Pág. 273 de *Os Meus Amores*, Trindade Coelho, Lisboa, 1922, 5a. ed.).

*Passava, mas não passou,
Porque passou quem passava;*

*Se não passasse quem passou,
Passava quem não passou.*

(V. Augusto C. Pires de Lima, *O Livro das Adivinhas*, Pôrto, 1943, pág. 120).

Salvador Madariaga, ao caracterizar a individualidade da literatura espanhola, trouxe a um relêvo de primeiro plano o seu rico adagiário, no qual vê uma essência dramática: o adágio seria uma espécie de comédia-relâmpago. Para mim, a adivinha popular tem essência novelesca. Todo o romancista moderno, que se deixa corromper por êsse dom natural de empolgar a atenção do leitor, como fazem muitos dos autores do período intervalar às duas Grandes Guerras, é um criador de adivinhas, nas quais só hipertrofia os processos elementares do povo.

Chegando à trova, encontramos a verdadeira sublimação da metáfora e o primeiro exemplo do estilo poético a promover a contemplação e o devaneio. Normalmente, o fato que se quer arquivar sob a tepidez perpétua da emoção estética, é do mundo moral e dêste mais o sentimento do amor, todos os sofrimentos que o acompanham, as melancolias que inevitavelmente condicionam a vida, e o sentimento da morte, o temor dela e as suas misteriosas atrações abissais, e ainda a dura condição do servo da gleba, amarrado a ela por um trabalho sem esperança. Mas a metáfora que vai dar ao fato ou dado novo o almejado esplendor artístico, erguendo-o à imediata e comovida compreensão de todos, provém dos mais variados mundos: da religião, da natureza pinturesca ou utilitária e da ingênua contemplação do firmamento. A estrutura ordinária da copla ou a mais fiel a êste conteúdo dual é a da nítida justaposição de dois dísticos em rima cruzada. Umás vêzes a comparação precede o fato e outras segue-o, conforme o poeta anônimo parte da realidade para o sonho ou do sonho para a realidade:

*O mundo é uma vinha,
Cada cêpa uma questão;
Vem a morte faz vindima,
Não procura geração.*

(V. Alves Redol, *Glória, uma Aldeia do Ribatejo*, Barcelos, 1938, pág. 139).

*Tôda a moça que é bonita
Não houvera de nascer;
E' como a pêra madura,
Todos a querem comer.*

(*Livros de Portugal*, n.º 3, Rio de Janeiro, 1942, pág. 127).

Mais avançado é o processo em que o fato é a metáfora surgem enlaçados, logo no primeiro dístico, e o segundo é o seu desenvolvimento demonstrativo. O fôlego poético estaciona na brevidade da copla, mas a sua capacidade dialética e dissertiva cresceu; a trova é então uma demonstração concentrada, com seus laivos de intenção didática:

*Como alcatruzes da nora,
São as vaidades do mundo;
Os que enchem vão acima,
Os que vazam vão ao fundo.*

(*Ibidem*, pág. 126).

A poesia popular, neste grau já elevado da sua evolução, contém os gérmenes de tôda a arte literária: a atitude espiritual da contemplação; a simples intuição como processo; a associação emotiva do interêsse útil ou da experiência pessoal; a indissolúvel aliança dos seus dados com a palavra nalguns dos seus recursos essenciais, mas longe ainda da mobilidade e da riqueza da abtração.

Bom será não esquecer, ao analisar uma copla popular, que ela é só um aspecto de um pequeno conjunto: a copla compõe-se de letra e música, e é esta que não raro completa o sentido íntimo daquela, visto que a frase musical tem mais recursos expressivos. Até na zona superior do canto lírico se sente como empobrece cada parte, ao separar-se do que nasceu com ela e para ela.

Quando o material recolhido trasborda da forma poética, nasce a prosa, que é primitivamente, a meu juízo, um simples desequilíbrio entre o pensamento e a palavra poética, a libertação daquele das limitações e exigências desta, no tipo e nas modalidades em que a podem manejar os poetas anônimos. O conto popular ou folclórico seria, pois, a presença difusa de um rico tema a gravitar errabunda-

mente, à procura de forma — que só atinge quando a osmose ascensional o faz chegar à arte do primeiro plano, à zona superior da cultura. A análise das formas simples da literatura folclórica ajudar-nos-ia, como se vê, a estabelecer fronteiras entre a poesia e a prosa — problema, a que também nos conduz a indisciplina dos modernistas. O predomínio moderno da prosa sôbre a poesia confirma històricamente a minha concepção dela, como trasbordamento da matéria sôbre a forma. Não se procura, porém, sòmente a origem històrica dessa bifurcação dos meios expressivos do homem pela palavra literária; diligencia-se definir a essência da poesia para se lhe opor a não-poesia, pois a essência da poesia pode sobreviver, diluída ou concentrada, no que se convencionou chamar de prosa, quando faltam o metro e o ritmo. Duas noções que também aguardam uma clarificação completa: “metro” e “ritmo”. Oskar Walzel, Leonhard Beriger, Ladislau Galdi e Ernst Georg Wolff, em trabalhos recentes, abrem horizontes amplos a êste setor da ciência da literatura.

Para Galdi, que prescinde inteiramente do imperativo etimológico das palavras e do uso corrente dos dois têrmos que se propõe definir ou, melhor, a que se atribui acepção nova, o “metro” é uma prefiguração intectual, um movimento psíquico anterior e superior a tôdas as realizações práticas ou orais; tem uma tradição, com sua regularidade ou periodicidade. E o “ritmo” é a exteriorização dêsse movimento psíquico, ao qual tem de obedecer, como obedece às peculiaridades fonológicas de cada língua. E uma destas peculiaridades poderia muito bem ser o tipo das suas unidades melódicas — “a porção menor de discurso com sentido próprio e com forma musical determinada”, segundo as define T. Navarro Tomás (12).

E podia ser também, e melhor, o tipo de metro espontâneamente predominante em cada idioma, recolhido na prosa dos grandes escritores e no linguajar quotidiano, como se fazia na fase da “índole” das línguas — modo de dizer de certo impressionismo da psicologia lingüística, do século XIX. Entre nós representa-a muito bem A. F. de Castilho, quando no volume XVI da sua *Livraria Clássica* e no I do seu *Tratado de Metrificação Portuguesa* demons-

(12) — V. *El Grupo Fónico como Unidad Melódica*, in *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1939, vol. I, págs. 4-19, e breve comentário em *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, 1941, págs. 196-201.

trou estatisticamente que “o metro mais natural em língua portuguesa parece ser o de oito sílabas...”. O que é necessário não esquecer é que “metro” deve equivaler aqui ao “ritmo” de Galdi.

E’ na realização do metro que intervém o poeta, com sua intenção individual, nem sempre tão confessada como a dos músicos pelas rubricas marginais da pauta musical. Possível será que das investigações de Galdi sôbre o conteúdo psicológico do metro e a estrutura técnica do ritmo venham a sair dados e argumentos novos a favor da base também psicológica dos gêneros literários e da porção de absoluto nêles contida, como canais inevitáveis e limitados na sua variação, para a comunicação entre o artista e o público (V. *Últimas Aventuras*, págs. 215-224).

Mas isto é já penetrar a essência do poético. E o que forma o tema dêste capítulo é apenas assinalar um campo novo de estudos para procurar assistir ao ato de nascimento da arte literária: a literatura popular, nas suas formas primitivas. Um campo muito mais prometedo que o preferido por M. René Guastalla (V. *Le Mythe et le Livre*, Paris, 1940, 219 págs.). Êste crítico delineou em tórno do problema das origens do fato literário uma luta de símbolos, que é um quadro da história, pelo menos uma amplificação daquele duelo descrito por Victor Hugo no capítulo *Ceci tuera cela*, de *Notre Dame de Paris*: o escrito (para Guastalla a verdadeira literatura é sempre escrita) seria um criador de mitos individualistas ou “contramitos” pelo seu obrigado caráter de oposição aos mitos coletivos da Cidade e do Estado. Êsse anarquismo teria nascido na Grécia, com Tucídides e Safo como precursores e Eurípides como pleno realizador. Ali começara a luta entre o mito oficial e o livro ou entre a coletividade e o indivíduo. Achar a fórmula moderna de uma conciliação seria a tarefa da poesia, pelo muito de coletivo ou de antiliterário que encerram os seus ritmos.

Os caminhos e os pontos de chegada que descreve e aponta Guastalla são muito diversos. Tal diversidade explica-se pelo ponto de partida: para Guastalla, literatura é “o resultado do esforço, que faz o indivíduo para se exprimir num ato, cuja matéria pouco importa, mas que o compromete numa responsabilidade total para consigo mesmo” (pág. 41); “a forma torna-se essencial: nasceu a literatura” (pág. 126). Mas a afirmação individualista e a preo-

cupação formal aparecem-nos sempre que o homem quer dizer o que sente e o que pensa, até no oceano profundo da literatura folclórica, até na alta especulação.

[L P, págs. 71-101]

III — *Criteriologia Literária*

Nos últimos tempos tem-se desenvolvido um capítulo novo dos estudos filosóficos ou, mais exatamente, da lógica ou, melhor ainda, da epistemologia. Foi preciso criar uma palavra nova que o designasse. E a palavra surgiu no ambiente universitário de Lovaina, Bélgica — lembra Lalande, mestre de lexicografia filosófica. Foi a designação *criteriologia*: estudo dos vários critérios da verdade ou “do sinal extrínseco ou do caráter intrínseco que permite reconhecer a verdade e distingui-la, com segurança, do êrro”.

Em Portugal, suponho que tenha sido o nobre professor F. Newton de Macedo quem pela primeira vez a pôs a circular (V. *Aspectos do Problema Psicológico — I: Criteriologia*, Lisboa, 1919, 89 págs.). A acepção dêste pensador é, porém, muito diversa: significa introdução metodológica e crítica das noções fundamentais da psicologia. Depois, a palavra entrou no ensino médio com a acepção mais moderna de Lógica Crítica.

Enquanto o critério da verdade foi apenas o senso comum ou o consenso univesal, não houve necessidade nem possibilidade de um exame comparado de critérios vários. Plutarco, nas suas viagens, não achou nenhum povo sem a idéia de Deus. Declarando-o, esboçou um dos argumentos apologéticos da teologia e o primeiro critério da verdade: o consenso universal.

Quando o pensamento filosófico ergueu as suas grandes sínteses e alguma delas foi transmitida pelo ensino como conquista definitiva, surgiu outro critério único: o da autoridade, que vigorou nos longos séculos medievais; mas quando os progressos da experiência e da especulação levaram os pensadores a rever as velhas idéias e a propor novos e variados critérios da verdade, surgiu essa necessidade crítica do exame comparativo. E nasceu a *criteriologia*: primeiro a coisa, depois a palavra ou o rótulo.

O vulgo ainda hoje confia muito no senso comum ou no consenso universal, sobretudo para a solução dos problemas morais de cada dia, os quais só visam a defender posições, interesses e comodidades pacíficas. Fazer como fazem os outros, dentro do pequeno universo da sua terra e da sua classe — é o critério mais elementar da verdade.

Também nos setores tradicionalistas da opinião pública vigora ainda o critério da autoridade. Tem mesmo recrudescido a sua força no domínio da ação política; e, pela geral obediência a êle, tem baixado à forma elementar do consenso universal, embora de uma universalidade muito breve no tempo e no espaço.

Exemplos:

Qual o critério da verdade para a ação política e para o juízo político sob um regímen de força? A autoridade da pessoa ou da classe detentora do poder. Se o regímen é de inspiração militar, a autoridade toma a forma da disciplina castrense e os desvios da opinião livre equivalem a infrações do regulamento dessa disciplina e a rebeldias passíveis de punição. Se o regímen é de inspiração teocrática, a autoridade toma a forma de obediência às interpretações oficiais da vontade de Deus: discordar é incorrer em heterodoxia; se êle é de inspiração patriótica passadista, a autoridade é a definição do dogma gregário do “interesse nacional”, expressão diletta da *Action Française*; e se êle é de inspiração proletária e se funda no domínio de uma classe sobre outra, a autoridade vem-lhe do interesse da classe dominante, com tôdas as suas conseqüências extremas.

Temos assim conteúdos diversos no critério, mas uma só forma para os encerrar: a autoridade como indício da presença da verdade, embora uma verdade comezinha, circunstancial e de uma época restrita, e só referente à coisa pública.

Não me refiro nestes exemplos às coações autoritárias sobre as pessoas, refiro-me só à doutrina implícita na vigência ou no funcionamento desses regímenes, os quais não deixam de ter certo caráter plebiscitário ou demagógico, pelo apoio turbulento de que vivem ou que procuram, e não deixam também de, sempre que podem, definir o seu pensamento ou o seu antipensamento. Benedetto Croce fala de “antiideais” e anticivilização”; poder-se-ia também falar de

antipensamento ou pensamento invertido sofisticadamente, visto que a reta direção da inteligência é uma só.

Há duas diferenças profundas entre os velhos despotismos da história e os despotismos contemporâneos: a preocupação que êstes mostram de se legitimarem com o consentimento universal e a sua veleidade doutrinária. O déspota será legítimo, se estiver identificado com a vontade nacional; e será, por isso, também a fonte autorizada de tôda a verdade. Alguma coisa se ganhou em tão longa carreira de séculos: esta homenagem da tirania à soberania nacional e à inteligência. . .

O critério da autoridade está ainda presente noutros setores, onde deveria ser desadorado: nos da liberdade. Num regímen liberal parlamentar, com predomínio de uma maioria partidária, o critério da verdade em política é a fôrça ou a autoridade do interêsse partidário. E nas zonas mais amplas da opinião, o critério é quase sempre a autoridade de um "leader" ou condutor dessa opinião. Da primeira vez que residi nos Estados Unidos, notei que em certas esferas sociais tôda a gente dizia a mesma coisa e da mesma forma acêrca dos problemas capitais do dia. Verifiquei depois que a fonte dessa uniformidade era um artigo de Artur Brisbane, publicado cada manhã na enorme cadeia jornalística de Hearst. Estava em presença da democrática instituição anglo-saxônica do "leader", num dos seus mais flagrantes exemplos. Assim resolvem os inglêses e os norte-americanos a geral menoridade crítica do povo, obrigado a pronunciar-se diàriamente sôbre os sucessos públicos.

Às vêzes encontram-se em sociedade pessoas de várias procedências e formações. Discutem a Grande Guerra, a segunda. . . , a política do seu país, os rumos do mundo. Cada qual obedece, com boa fé ou com entusiasmo partidário, a seu critério da verdade, segundo o setor do seu gôsto político. E não se entendem. Só não se azedam, porque a boa educação os inibe de más palavras. Impossível conciliá-los numa plataforma de verdade objetiva, sem fazer uma prévia análise dêsses critérios. Mas essa análise é absolutamente impraticável numa discussão social. E não produziria grande efeito, porque a maioria das pessoas não tem interêsses ideais, tem idéias para defender interêsses reais. Calo-me, concentro-me com melancolia a pensar na carência de espírito filosófico entre o pes-

soal dirigente do mundo e entre as classes médias, que formam o setor decisivo da opinião política, e na ingenuidade utópica de quem pensasse em resolver os problemas da desordem entre os homens pela difusão das jerarquias axiológicas. Todavia...

Como se enrijam os músculos e se adquirem destrezas novas por meio de exercícios hábilmente conduzidos, como se transmitem muitos hábitos mentais, não seria possível enrijar e desenvolver por meio da educação o verdadeiro sentido lógico e consolidar uma base metafísica de valores? Kant recordava que a lógica, enquanto prope-dêutica, não era mais que o vestibulo das ciências. A esta sua concepção da hierarquia filosófica poderia corresponder uma ordenação pedagógica dos estudos no ensino médio. E uma vez obtida essa hipertrofia e essa adaptação do sentido lógico à vida quotidiana, poderiam elas prevalecer sobre as solicitações dos interesses e do espírito de partido, sobre o envilecimento do instinto pragmático, no convívio de tóda a hora? A pedagogia deveria tentar esta magnífica aventura, com vista a esclarecer um novo problema, discutido há pouco por um pensador argentino: os limites da educação. Nada dignifica mais o homem do que um seguro conhecimento do que é e do que pode (13).

A orientação criteriológica é tão necessária nas altas esferas do pensamento quanto nas zonas agitadas, altas e médias da vida de tódas as horas. A metafísica é inseparável da vida. Relembro outro dizer do mestre imortal de Königsberg: “A metafísica... não tem a dita de haver podido entrar no seguro caminho de uma ciência; esta, que é das ciências a mais antiga e de tal natureza que, ainda sumindo-se as restantes nas trevas de uma destruidora barbárie, jamais deixaria de existir!” (Pág. 129 da tradução espanhola de José del Perojo da *Crítica da Razão Pura*, reimpressão de Buenos Aires, 1934).

Uma esperança e um consôlo pensá-lo nestes dias, em que realmente chegou “uma destruidora barbárie”, que para Kant, nos fins do século XVIII, era coisa incrível!

(13) — V. Prof. Juan P. Ramos, *Los Límites de la Educación*, Buenos Aires, 1941, 216 págs. — Com prazer achei este mesmo sentir da dignificação do homem pelo conhecimento das suas próprias limitações, nas linhas finais do livro de Edmundo Curvelo, *Introdução à Lógica*, Lisboa, 1943.

Ainda agora, após tantos séculos de história, o homem tem grandes hesitações ao querer separar a verdade e o erro. Às vezes também não os quer distinguir muito claramente. Os antigos é que não duvidavam, por um momento, de que o homem fôsse capaz, por uma direta intuição, de atingir um conhecimento exato das coisas. Bergson e Husserl, todos os fenomenologistas regressaram a essa presunção, apesar da reforma de Kant. Como não tomar conhecimento de Copérnico e voltar, em cosmografia, a Ptolomeu...

Há certa candura de inexperiência nesta presunção. E essa presunção ergue-se por detrás da teoria das idéias inatas e do critério da verdade, propugnado por Spinoza e Descartes: a evidência. Spencer preferia que fôsse a negativa inconcebível o sinal da verdade: seria verdadeiro o que se não pudesse conceber pela inversão lógica. Era como apreciar a beleza das casimiras pelo avêso... William James defendeu a utilidade das conseqüências como sinal da verdade, estilizando em filosofia o critério mais baixo, ainda mais falacioso que o do consenso universal.

Outros pensadores, mais modernamente, renunciam ao caminho especulativo e pedem só à experiência a indicação do critério da verdade: o que entrou no espírito pelos sentidos e exprime o resultado, constante e sem nenhuma exceção, de experiências sucessivas, realizadas com tôdas as cautelas científicas, pode confiadamente ser tido por verdadeiro ou, pelo menos, verossímil, pois as coisas se passam como se a hipótese explicativa fôsse verdadeira. Mas o homem reflete sôbre muitas coisas que não são suscetíveis de experimentação; e a própria experimentação é também sujeita a dúvidas por suas muitas limitações, quanto ao objeto e quanto ao método, e ainda pela generalização apressada que faz o experimentador após um número de repetições e confrontações, muito insignificante, quando comparado com o infinito fluir da fenomenalidade universal. Os frutos das experiências possíveis aos recursos humanos permitem a organização de uma segura técnica de utilidades, mas não bastam para o levantamento de um edifício metafísico sólido. Podemos considerar a terra plana ou aplanável e paralelas as verticais das paredes de um arranha-céus, mas ousaríamos desprezar êsses erros na construção de uma cosmologia?

Por esta amostra já se vê como o problema fundamental da criteriologia é intrincado e como assume transcendental importância para aquêle que vise a uma firme orientação crítica para seleccionar com rigor os materiais da sua construção filosófica. Obrigará ainda a uma especialidade anexa, de carácter prático ou de aplicação: uma nova casuística — para a qual temos hoje uma larguíssima e perigosa experiência do sofisma, como nem suspeitavam os antigos intuicionistas. . . Não sòmente a moderna técnica da propaganda e do manejo da psicologia coletiva tornou possível o envenenamento espiritual da multidão e chegou a inverter o sentido lógico e a obliterar nos homens médios a capacidade para distinguir o critério da verdade. Há outra circunstância agravante, revelada pela biologia moderna: não é possível transmitir hereditariamente o que se adquiriu em cada vida individual. A civilização, coisa flutuante, forma só um conjunto de idéias, hábitos mentais e destrezas manuais, como nuvem à mercê dos ventos da mentira e do sofisma.

Nalguns países e nalguns casos, a tal ponto chegaram a intoxicação moral e a falsificação dos critérios de juízo que verdade é aquilo que consiste na inversão da evidência: será justa a idéia, será nobre o homem, será autêntico o valor que mais contradisser a axiologia vigente.

Os mais antigos critérios da verdade são ainda os mais difundidos. Assim se conclui do breve recordatório anterior. E a política é o domínio dileto do velho critério da autoridade, até mesmo nos regímenes liberais, que fàcilmente degeneram em oligarquias partidárias, e ainda nas mais francas democracias, onde a geral escassez de espírito crítico do vulgo não pode prescindir de guias ou condutores. Ora a base da influência ou do acatamento de um guia ou “leader” é a autoridade pessoal, pelo carácter ou pela inteligência.

Assim mesmo sucede na educação e na ciência, onde a voz de um mestre é escutada e seguida confiadamente, porque tem autoridade. E bem sabemos todos quanto se abusa ainda hoje da autoridade social na organização mais ou menos feudal, plutocrática e burocrática da vida.

Essa autoridade, porém, legítima ou abusiva, nas democracias tem de ser precedida de um longo prólogo de formação crítica; não é nunca o uso de um simples empréstimo da fôrça do Estado. O

que há de fecundo no honrado criticismo transmite-se através da autoridade de um “leader”. E’ uma situação paralela à que defendi a respeito do ensino do latim, nos países ibero-americanos, que não são filhos de Roma, são seus netos: tôdas as virtudes peculiares do latim podem ser transmitidas por professôres da língua materna, preparados sòlidamente, êsses sim, com os seus estudos humanísticos (V. *A Angústia do Latim*, in *Diário de S. Paulo*, 9 de novembro de 1938) (14).

*

* *

Assim se devem passar as coisas também em literatura. Se um crítico ou historiador literário é acatado nos seus juízos, é porque tem autoridade. Mas a sua autoridade há de provir-lhe do manejo de um superior critério da verdade, norteado por valores universais. A crítica tem também seus problemas de discriminação da verdade, os quais no caso especial da arte literária são problemas de juízo do valor estético ou medidas da beleza. E para tais problemas torna-se necessário um padrão ou sinal ou critério.

Sempre o historiador da literatura — e ainda mais o crítico militante ou imediato da produção sua contemporânea — chega à altura de julgar. Perguntará então: qual o mérito ou o valor da obra estudada ou só lida? qual a sua quantia de beleza? merece o esquecimento ou deve ser conservada na memória da nossa admiração?

Quando analisa obras já consagradas por um secular plebiscito de leitores, a operação inverte-se: tem de explicar êsse longo reinado com razões objetivas. Por que será o *Hamlet* uma obra-prima do teatro universal? Confirma a alta crítica e confirmam as análises da ciência da literatura a reputação do *Fausto*? Portanto, num e noutro caso, ou para descobrir valores novos ou para confirmar valores velhos, levanta-se sempre o problema: qual o critério da beleza em arte literária?

Por muito que se dogmatize sôbre métodos objetivos na crítica literária, jamais se pode prescindir da qualidade das obras. Mas

(14) — F. de F. voltou a êsse tema no ensaio I *Um Paralelo Impossível (O Latim e a Música na Educação)* de *Música e Pensamento*, 2a. ed., Lisboa, s. d. [1958], págs. 37-65. (NO).

é mais fácil demonstrar os motivos por que é má ou medíocre uma obra literária, do que explicar as razões da superioridade de outra obra. Só para interpretar a sensação de plenitude emotiva e intelectual, que nos deixa no espírito uma obra superior, quanto tempo é às vezes necessário! Todo o tempo gasto para a ler integralmente, anos e até séculos. A espontânea intuição do gênio do artista pusera ali tanta coisa que dêsse conteúdo seria a consciência dêle a primeira a surpreender-se, tanta coisa que é preciso longo tempo e aturada reflexão para a desdobrar. Só acabamos de ler a obra — se é possível a leitura integral de uma grande obra (V. “Técnica e Arte da Leitura”, in *Últimas Aventuras*, págs. 196-201) — quando a soma das experiências de várias gerações fôr igual à massa de espontâneas intuições do gênio do poeta.

Vários tratadistas de teoria e método da crítica têm proposto soluções para êste problema capital ou medidas objetivas de valor. A fidelidade às regras dos gêneros clássicos foi o critério seguido nos séculos XVI a XVIII, enquanto se teve a beleza por um ideal absoluto e a imitação dos antigos como o caminho único para chegar a ela. Mas desde que se infiltram no âmbito da crítica duas idéias perturbadoras — a presença do caráter nacional das literaturas, o qual chega a definir-se adentro da homogeneidade clássica, e o reconhecimento do progresso da criação literária principiado pelos irmãos Perrault e acabado por Mme de Staël — desde então o critério de juízo ou avaliação tinha de variar. E surgiram diversos. Naturalmente a fidelidade a êsse espírito nacional, que lutava com a atmosfera necropolar do classicismo, foi o primeiro. Veio depois o poder maior ou menor para conquistar os leitores pela paixão e seus enovelados problemas. Ou não se estivesse já em pleno romantismo! E muitos outros se seguiram: a aquisição de alguma novidade formal ou sentimental; a expressão de um permanente caráter psicológico do homem, acima das flutuações do gôsto (e êste era já uma reação de absoluto contra o relativismo e o nacionalismo anteriores); a expressão da característica primordial ou essencial de cada literatura (já estamos no alvor dos estudos de psicologia dos povos); um superior propósito de moralização; a aliança ou a convergência dêstes dois últimos, ou seja a boa influência ética dentro do quadro nacional; a subordinação à teologia vigente em cada país,

ao “espírito protetor”, diria Buckle; a defesa do indivíduo; as preocupações de ação social útil (chegamos ao fim do século XIX, ao positivismo popularizado); o equilíbrio estrutural interno ou o perfeito acabamento artístico; o aplauso da opinião ou o consenso geral ou o dom de empolgar a atenção das grandes massas. Já chegamos ao intervalo das duas Grandes Guerras com os grandes êxitos dos romances e biografias romanceadas dos autores, que se dirigiam à plebe da inteligência, “al pueblo de la literatura”, como dizia Andrênio. Os alvitres continuam: a invenção nova na arte de compor, o achado sagaz ou a pequena “variação brusca” em linguagem de biologia ou antitradicionalismo ou antiacademicismo, inspirado pela rebeldia modernista; a função vulgarizadora da instrução ou a preocupação didática; e ainda a identificação da obra com a alma popular, portanto o caráter folclórico da sua inspiração. E não acabaria a enumeração dos critérios de beleza para juízo da crítica, principalmente se considerasse os matizes intermédios, que traduziam gostos momentâneos, modas caprichosas das classes predominantes, a aristocracia, a burguesia, os *parvenus* das revoluções...

Também propus um critério de avaliação ou apreciação (V. *Aristarcos*, págs. 141-142 da 2a. ed.); e de maneira dispersiva venho a recapitulá-lo neste ensaio. Sendo a arte literária uma forma do conhecimento em compreensão por meio dos dados da intuição, uma forma de conhecimento do homem individual e do homem social e das suas relações com o cenário do universo, conhecimento expresso em ficção emotiva ou em criação de uma supra-realidade verbal, será superiormente verdadeira ou bela ou valiosa aquela obra que mais dados intuitivos novos nos ministre, na mais emotiva, mais simples e ao mesmo tempo mais revelante expressão imaginosa ou ficcionista. Pesem-se bem estas palavras, porque em cada uma se enuncia um ponto de vista ou se proporciona material de uma concepção. E sendo assim, há sempre um duplo aspecto na obra de arte literária ou em qualquer ficção construída com palavras: a revelação contida nela a respeito do homem e seus problemas; e a tradução esplêndida ou avultadora pelo relêvo preferencial e pela emoção das palavras que tecem essa “história fingida”, no velho dizer de Francis Bacon.

E aqui está um longo rol de critérios de apreciação literária, cada um dos quais vigorou por algum tempo e deu a luz guiadora a muitas campanhas críticas de imprensa e a grandes edifícios de erudição histórica. Tôda uma linhagem de grandes críticos e de mais modestos metodologistas deixou seus depoimentos sôbre êsse árduo problema do *terminus* da crítica literária. Francesa foi, durante muito tempo, a contribuição principal. O interêsse de tôdas as histórias da crítica literária, nos vários países, está na sucessão e na aplicação dêsses vários critérios de juízo (15).

Porém, nestes dois últimos decênios, a curiosidade por êste nó cego da crítica deslocou-se para a Europa Central (16). Suponho que foi Emil Ermatinger quem renovou essa discussão, antepondo-lhe um problema prévio: achar os caracteres elementares da obra poética. Para êle e para os seus discípulos, “literário” é sinônimo de “poético”; e “poético” é uma essência artística de certo caráter, que se contém nas obras ritmadas mètricamente ou não. Entrei um pouco nesse mundo novo pela leitura da obra de Leonhard Beriger, de Zürich, *Die Literarische Wertung*, Halle, 1938. E’ efetivamente um mundo novo, o mundo de uma família espiritual estranha para um latino, que veja na França a pátria eleita da crítica. Os precursores e mestres, que Beriger e, portanto, Ermatinger e todos os seus discípulos ortodoxos acatam e continuam, são diferentes dos nossos, são todos alemães bem conhecidos e mal conhecidos, com um único latino incorporado nesse cortejo: Benedetto Croce. Para entender o drama das palavras, as suas ações sôbre nós e as nossas reações sôbre elas, êsses especialistas criaram uma terminologia nova, que nos demanda um trabalho primeiro de adaptação àquelas estiradas designações alemãs, feitas da justaposição de conceitos contraditórios, impensáveis em português e talvez em latino. Ao drama das palavras, que pretendemos entender, sobrepõe-se o nevoeiro das próprias palavras

(15) — São muito judiciosas as norma negativas, recomendadas no seu heptálogo crítico pelo Prof. Gino Saviotti em sua simpática *Pequena História da Estética*, Coimbra, 1943, págs. 70-71; tem implícitos vários critérios de juízo.

(16) — V. os trabalhos *R N C L e P*, adiante transcritos, em que o A. pôs novamente em relêvo a especial contribuição da Europa Central, através de dois dos seus nomes mais representativos — Hankiss e Ermatinger —, no campo da ciência da literatura. (NO).

intermediárias (17). Tôda a coragem teorética dos alemães se patenteia ali.

O problema da avaliação e, portanto, do critério de juízo é o problema central dessa escola, que nasceu da obra de Ermatinger, sôbre os conceitos fundamentais do juízo na história literária: *Grundgedenke der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte*. Hankiss retomou-o em obra para mim inacessível, porque está em húngaro; e Leonhard Beriger, o meu introdutor nesse mundo, a êle volta com vistas novas de grande alcance. E' na sua obra, *Die Literarische Wertung (Ein Spektrum der Kritik)*, que se patenteia a grandeza e a dificuldade do problema, que bole com temas da filosofia da arte e interrogações da consciência humana. Êste seu livro, mais do que um livro de especialista da alta crítica, é um livro de pensamento geral, à margem de um escrúpulo ético de crítico: como fazer no seu ofício?

Beriger vê na obra poética um organismo com indissolúvel unidade, a unidade que lhe vem do jato seqüente da inspiração e da fusão entre a idéia e o símbolo, que formam o seu núcleo bipartido. A condição essencial da unidade orgânica confirma-se com a impossibilidade de concluir obras que o poeta deixou inacabadas e com a divergência entre as partes compostas a longa distância. Não se repete aquela vibração genésica ou criadora. E isso é verdadeiro para obras poéticas e não poéticas, no sentido restrito ou técnico desta palavra: a *Vênus de Milo*; o *Tristão*, de Gottfried; a *Sinfonia em Si Menor*, de Schubert; as *Capelas Imperfeitas*, da Batalha; as duas partes do *Quijote*, de Cervantes; as do *Fausto*, de Goethe; o *Requiem*, de Mozart. As expressões “idéia ” e “símbolo” têm sua história na filosofia da arte, alemã, e Beriger bem as lembra, mas conserva-se muito fiel à velha definição de A. W. Schlegel (V. *Berliner Vorlesung über schöne Literatur und Kunst*, 1883, vol. I, pág. 90): “Poetar, no mais amplo sentido daquele poético fundamental a tôdas as artes, nada mais é do que um eterno simbolizar; ou nós procuramos um invólucro externo para alguma coisa espiritual ou nós adaptamos uma forma exterior a uma intimidade invisível”. A obra de arte revela-nos sempre, simboliza-nos sempre um significado numa

(17) — E a propósito vem lembrar que o Prof. János Hankiss tomou a iniciativa da organização de um *Dicionário das Noções de História Literária*. V. *Helicon*, I, págs. 187-188.

travação orgânica indissolúvel. “Idéia” e “símbolo” são, segundo Beriger, os conceitos fundamentais da essência poética — e agora aparta-se de Schlegel — as divergências fundamentais entre a poesia e as outras artes. A essência do símbolo é a unidade, a identidade da idéia com a forma ou a figura (*Gestalt*), do sentido com a ação, da verdade com a imagem. O conceito de símbolo é intransportável para as artes figurativas e para a música, sem sacrifício do seu valor ou da sua força cognoscente (*Erkenntniswert*). Fala-se também do caráter simbólico das artes plásticas, falou dêle o próprio Schlegel naquela definição, mas o símbolo das outras artes reside no objeto, ao passo que na poesia reside no modo de o representar: “Poesia e filosofia saem da mesma raiz: o problema do sentido da vida” (pág. 25). E cada obra poética verdadeira encerra alguma resposta sôbre aspectos dêsse problema. A filosofia põe e resolve problemas com conceitos; a poesia põe e resolve problemas com imagens, com representações simbólicas, cheias de sentido. Tôdas as grandes obras dos gregos, de Shakespeare, dos altos poetas nos respondem a alguma pergunta ansiosa. O conceito de símbolo ministra a Beriger o metro crítico ou o critério de juízo. E êste critério, sujeito a uma análise espectral, decompõe-se em vários exames preliminares para entender e sentir a perfeita unidade da obra, vista nos seus elementos estéticos, invenção, linguagem, simbologia, atmosfera e gênero; e nos seus elementos extra-estéticos ou extra-artísticos, a visão do mundo, a personalidade ou o “ethos”, a religião, o espírito nacional, mantendo porém sempre viva a unidade orgânica e a grandeza irracional da obra, através das múltiplas maneiras de a contemplar.

Com tôda a sua acrobacia terminológica, Beriger e os seus confrades da escola de Ermatinger, entre êles o seu novo discípulo, Ernst Georg Wolff (*Aesthetik der Dichtkunst*, Zürich, 1944, VII-671 págs.), seguem um caminho novo: investigar ou tentar isolar a essência da poesia. Mas não o fazem por análise textual ou estilística, semelhante à busca de um elemento químico em laboratório. Fora dessa escola, pouco mais se tinha feito do que as confissões impressionistas e subjetivíssimas de poetas-críticos, por exemplo, Paul Valéry, e de romancistas-críticos, por exemplo André Gide e Georges Duhamel. Os discípulos de Ermatinger foram mais longe, travando êsse animado e brilhante diálogo com a poesia, para lhe arrancar o seu segredo. Se se

conseguisse isolar o seu *quid divinum*, achado estava o critério de juízo: a obra seria tanto mais verdadeira ou tanto mais valiosa quanto maior fôsse a porção dessa essência, que nela se contivesse. Como se apreciam os minérios: pela percentagem do metal puro encerrada na ganga impura. E será possível isolar o princípio poético essencial? O processo dialético ou o diálogo com a obra de arte foi o método seguido por Beriger. Talvez dissesse melhor que o diálogo foi travado com a impressão que dela recebemos, para chegar a decompor e definir os conceitos que tal impressão estética nos sugere. Uma espécie de impressionismo novo, empapado de alto espírito filosófico. Foi o mesmo caminho seguido por Heidegger a respeito de Friedrich Hölderlin, segundo nos mostra o lúcido resumo do Prof. Delfim Santos (“Heidegger e Hölderlin ou a Essência da Poesia”, in *Rev. de Portugal*, 1938).

Receio que para a maioria dos leitores êstes exercícios brilhantes sejam modos de encantamento, mas não convençam; expressam o raro caso de um leitor em profundidade que recebe o toque mágico da obra para sair a uma nova aventura criadora de idéias, agora só de idéias, já não de símbolos emotivos. E o próprio Beriger nos põe de sobre-aviso contra tôda a aplicação rígida do seu sistema de apreciação, que parece mais dirigido a uma obra ideal que aos casos concretos que se oferecem ao crítico e ao leitor de todos os dias. Às vêzes êste diálogo só nos adentra mais pelos meandros da impotência amarga da palavra, e acrescenta pequenos mistérios ao grande mistério. Mantém-nos, porém, numa zona muito alta de pensamento, ainda influência benfazeja da obra poética.

Ao contrário, reduz-nos o vôo e concentra-nos o campo de observação a moderna análise dos expedientes verbais, espontâneos e propositados, usados pelo poeta. Então caímos na presença de outro tipo de impressionismo: a interpretação do tecnicismo fonético e sintático do poeta. Faz pensar no engano de quem procurasse o segredo da pintura na preparação das tintas e na preferência dos pintores por tal ou tal matiz de colorido. A invenção do claro-escuro não nos dá o segredo mágico da obra de Leonardo. Corre-se risco de apoucar a crítica em aprendizagem escolar da arte da leitura literária. E’ o que nos faz pensar aquêlo velho exemplo de análise estilística de uma fábula de La Fontaine, que nos dá Vossler em *A Linguagem como Cria-*

ção e Evolução, com risco de converter a filologia em história literária ou vice-versa. Êle mesmo viu o perigo do encontro de jurisdições (V. "Historia de la Lengua y Historia de la Literatura, in *Filosofía del Lenguaje*, Buenos Aires, 1943, págs. 47-61).

As mesmas reservas nos suscita o recente esforço, sem dúvida muito penetrantemente sincero, de Robert Salmon no seu estudo, "El Problema Central de la Crítica Literaria" (V. *Universidad Nacional de Cuyo, Anales del Instituto de Lingüística*, vol. I, págs. 80-118, Mendoza, 1942). Êste professor propõe uma nova classificação dos elementos constitutivos da obra poética, o estudo das modalidades possíveis da sua associação e comparação. E' ainda um caso de análise estilística, posta agora ao serviço da nova alquimia, que procura a essência poética. Mas sucede-nos sempre como a quem quebrasse um frasco de perfume, derramasse a essência e a quisesse depois apreender na sua evasão pela atmosfera. Essa mesma evasão do que se guardava no frasco despedaçado será a poesia, diz Léon Felipe, com involuntário humorismo:

*Deshaced ese verso,
quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia,
y hasta la idea misma...
Aventad las palabras...
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía.*

(*Versos y Oraciones del Caminante*, Madrid-New York, 1920-1930, cit. por Guillermo Díaz-Plaja, *La Poesía Lírica Española*, pág. 388).

Uma das grandes dificuldades dêsses estudos nasce das diferenças de sensibilidade musical dos investigadores e dos leitores. Em 1916, quando ainda não existia aparelhagem fonológica aperfeiçoada, o Prof. William M. Patterson fêz pesquisas experimentais sôbre essas diferenças no sentido do ritmo. E encontrou pessoas que introduziam nos textos um ritmo de tempos fortes e de intervalos, muito vivo e bem definido, às vêzes inexistente nos próprios textos, e outras pessoas que de grau em grau caíam na mais passiva indiferença. Como executar

música sem ouvido musical (V. *The Rhythm of Prose*, New York, 1916, XXIII + 193 págs.).

E aqui está uma longa enfiada de critérios da verdade em arte literária, lista incompleta, mas bastante para fazer ver a dificuldade do problema e a variedade das soluções propostas. Seria bem-vinda uma obra de recapitulação, seleção das páginas dos grandes críticos e dos teóricos sobre este motivo, coisa análoga à que o Prof. Rodrigo de Sá Nogueira compôs a respeito da sílaba: páginas e trechos com a doutrina essencial de cada teoria e cada opinião (V. *O Problema da Sílaba*, Lisboa, 1942, 112 págs.).

Esta divergência está a denunciar perplexidades e a sugerir a necessidade de se abrir um capítulo novo na ciência da literatura: a criteriologia.

As soluções ou as propostas de critérios de valor para a história e para a crítica literária, no fundo, são alvitres de critérios da verdade, porque a beleza não passará duma vestimenta de esplendidez expressiva da verdade. Então deve a criteriologia literária articular-se à criteriologia geral. Sobre êsses alvitres divergentes ainda não recaiu uma análise metódica e comparativa, porque os estudos sobre os problemas gerais da literatura ou sobre a sua filosofia, que sucedem aos da sua metodologia, mal acabam de se constituir em especialidade. Os congressos internacionais de história literária moderna (1931, 1935 e 1939) e o grupo de *Helicon*, Debrecen, Hungria, fizeram dar bons passos a êsses estudos, já hoje muito distantes dos lugares comuns dos compêndios escolares, das simples preocupações de metodologia histórica e até da literatura comparada — a qual no tempo de Posnett e Texte foi uma grande conquista.

No primeiro desses Congressos logo surgiu e foi oficialmente reconhecida esta designação de “filosofia da literatura”, que para alguns leitores será ainda um pouco afoita. Empregou-a o Prof. Theodor Thienemann, da Universidade de Pécs, Hungria, na sua comunicação, “Versuch einer Literaturphilosophie” (V. págs. 23-30 do vol. 4.º, parte I, do *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, Washington — Paris, 1932). Já não há nada novo sob o sol!

Mas sobreveio a guerra com seu cortejo de crimes e misérias. E os meios científicos dispersaram-se ou extinguiram-se. Trabalho custa hoje recolher e defender uma ou outra das fagulhas disseminadas pelo furacão.

Este problema do juízo crítico e do seu fundamento criteriológico lembra-me outro, da sociologia, muito aceso nos tempos da minha mocidade: qual o fator primordial na formação das sociedades? Suponho que tal problema se haja esclarecido grandemente, quando o transpuseram do domínio da psicologia humana para o da sociologia zoológica e da sociologia botânica.

Também o problema do juízo estético só se iluminará de clarezas novas, quando se constitua uma criteriologia da história literária em estreitas relações de dependência com a criteriologia filosófica. Quero dizer: naqueles centros ou seminários ou institutos de ciência da literatura, que são indispensáveis instrumentos auxiliares do exercício superior dessa disciplina, há de abrir-se um departamento novo de estudos sobre os critérios da beleza em arte literária, para os analisar à luz das idéias da epistemologia e os transformar em critérios da verdade, e para os provar experimentalmente. E esta experimentação é ou deve ser tanto a prática especializada desses estudos quanto a experiência espontânea e coletiva da ressonância das obras pelo tempo fora ou nos meios sucessivos formados pelos leitores. As reações livres do público, imediato ou mediato, ministram consideráveis elementos de instrução. Mas também são elas que produzem uma das maiores dificuldades do problema. Cada obra tem seu crescimento próprio, só atinge a sua plenitude após uma longa carreira histórica. E' nesta, representada pela colaboração emotiva e interpretativa do público leitor, que se desdobra todo o seu conteúdo de riqueza e possibilidades sugestivas; só nela a obra se põe verdadeiramente à prova. As notas novas achadas pelo escritor têm de ser provadas pela tal caixa de ressonância. A sensação estética equivale a um descobrimento de coisas novas traduzidas numa expressão universal (o pequeno universo dos que falam a mesma língua), amplificadas a um relêvo dominador por meio de uma ficção que emenda a vida ou de uma supra-realidade, isto é, alguma coisa mais forte que a realidade, porque susta o movimento da vida para que a penetremos um pouco. A arte contenta em certa medida a

nossa concepção estética da existência. Somos mortais e não queremos morrer, só pensamos no egoísmo dos nossos pequenos interesses ou dos nossos impossíveis ideais. Queremos deter a vida nos seus grandes momentos de ventura ou de emoção profunda, mas ela flui sempre, mais imperceptível e mais inexorável que o movimento dos ponteiros de um relógio de bôlso. A arte procura prender aquêlê singular e aquêlê indizível da existência, que já o adolescente Rilke adivinhava: “Vejo-me deitado na minha caminha, sem dormir, presentindo confusamente que assim seria a vida: cheia de coisas estranhas, destinadas a um só e que se não podem dizer” (*Cuadernos de Malte Laurids Briggs*, ed. de Buenos Aires, 1941, págs. 104-5).

Tudo isto leva tempo para se descobrir. E' necessário o “test” longo e complicado da repercussão da obra nos meios sucessivos. O crítico imediato (18), aquêlê que julga a obra ao nascer dela, seria assim apenas um leitor mais apetrechado de saber profissional, mas em caso nenhum poderia antecipar a carreira ou a biografia da obra. Qual o crítico, por mais perspicaz, que em 1605 poderia adivinhar a carreira deslumbradora do *Quijote* e antecipar-se ao juízo da posteridade? Qual dêles pode hoje, com a experiência herdada e com o aparelhamento científico de que dispõe, discriminar entre a multidão de obras novas a que permanecerá na memória dos homens e crescerá e rejuvenecerá através dos tempos, como fonte de jatos intermitentes para dessedentar a fadiga humana, para nos libertar de nós mesmos?

Seja qual fôr o critério de juízo, deverá êle inteirar-se da fôrça ascensional da arte literária, que em seus lampejos cria liberdade, vale por ato de libertação. Esquecer isso equivaleria a julgar uma obra de educação sem procurar a sua influência educativa. O poeta liberta-se das próprias emoções e idéias pela criação e, para no-las dar, forceja por libertar-se das coações do idioma de todos; e ao soltar-no-las, liberta-nos, porque nos enriquece os domínios do espírito. Um novo feixe de luz corta e dissipa a bruma de alguma região desconhecida de nossa vida e nos amplia o perímetro dos movimentos. Poesia — liberdade criadora, perpétuo adejo de uma superior fôrça de ascensão da sensibilidade. Não há poesia da involução ou do retrocesso. As épocas literárias obedientes ao despotismo são coisas pobres

(18) — A designação é do Prof. Zygmunt L. Zaleski, in *Helicon*, vol. II, págs. 181-183, “Un Genre Littéraire à définir: la Critique Immédiate”.

e rastejantes, como se as inspirasse Calibã: a literatura antiiluminista ou de combate à *Aufklärung*, no século XVIII; as literaturas dos dois Napoleões e da Santa Aliança, no século XIX; e as literaturas partidárias da Itália e da Alemanha contemporâneas.

Se a servidão pudesse criar uma poesia sua, vibrante daquela força ascensional que dá a alma da arte, nesse mesmo instante se transformava em liberdade, o que é contra a natureza da própria coisa, o que é um absurdo impensável.

Bastam à arte literária outras prisões, as da língua e da terra. Os idiomas são verbos de famílias de homens que vivem num e noutra ponta da Terra. A arte literária há de ser, por isso, como atividade de comunicação, localizada e territorial ou enraizada na gleba sobre que se fala e se vive o idioma que a expressa. Literaturas desenraizadas de um território ou emigradas são literaturas de vida efêmera, que vivem só enquanto duram as aderências da leiva que transportaram. Isso, experimentalmente, no-lo provam as literaturas dos refugiados das duas Grandes Guerras, que depressa definham, mesmo a russa, servida pelo pessoal melhor do velho regímen, mesmo a espanhola que se retirou a um ambiente de família, o das repúblicas hispano-americanas. Lembram-se da angústia de Eça de Queirós, quando exilado na Grã-Bretanha tinha de fazer o seu romance da vida portuguêsã?

Estas condições fazem-me pôr em dúvida que seja possível adotar um critério de juízo tão geral que se desentenda do meio do nascimento da obra de arte: terra e língua ou nacionalidade. Cada vez mais se propende para a construção de uma história geral ou universal da literatura, composta dos valores humanos ou universais de cada literatura nacional, como a história universal se compõe dos momentos de atuação universal de cada povo. Um critério de avaliação também universal poderia preparar o caminho, pensar-se-á. Mas também se deve pensar nesta obrigada condição da arte literária: levar as suas contribuições para o patrimônio comum, sempre através do filtro de um espírito nacional.

Kant, e antes dêle Hume, aplicaram à análise dos juízos estéticos a sua metafísica do conhecimento. Se para êles julgar era subordinar o particular a uma finalidade geral, só quando o juízo estético descobrisse elementos universais ou de razão na coisa bela, poderia as-

pirar a ser válido por conter “verdades de razão” ou ser um juízo sintético *a priori*. Para a crítica literária de hoje, que na consideração do problema põe a experiência de mais século e meio, o juízo sobre a obra de arte deve ser um juízo sintético *a posteriori*, porque a sensação da beleza provém do júbilo da revelação nova, talvez contingente, que nos ajuda a compreender melhor (não a saber) uma coisa sempre enigmática, mas que não podemos desistir de decifrar. E o critério geral há de sair da comparação dos critérios particulares, experimentalmente provados.

Em todo o caso algumas conseqüências destas idéias estão já patentes:

a) qualquer proposta de critério de juízo deve considerar a cooperação do público, porque as obras literárias existem em função do autor ou criador e do público seu recriador — com o que se restauram algumas velhas idéias metodológicas de Henri Lichtenberger sobre a concepção plebiscitária da crítica (19) e se roboram importantes observações novas de Hankiss sobre o “meio” (20).

b) reabilita-se a forma, que adquire prestígios novos, como condição substancial da arte literária e da elaboração do pensamento e do conhecimento literário, como técnica estilística até às minúcias mais íntimas, até à zona pré-lógica dos idiomas;

c) estabelece-se uma fronteira muito nítida de valorização entre as obras verdadeiramente reveladoras e as obras medianas de simples indústria da emoção ou do talento para empolgar a atenção — com o que melhor se compreenderá a posição de espírito do crítico romeno, Prof. Dragomirescu, ao investir contra “a falsa anatomia e a falsa fisiologia da obra de talento” (21). Já no primeiro

(19) — V. *Revue Germanique*, Paris, Janeiro de 1905 e *Crítica Literária como Ciência*, págs. 43-44 da 3a. edição, Lisboa, 1920

(20) — V. Prof. J. Hankiss, “Les Problèmes du Milieu”, in *Helicon*, vol. III, págs. 13-26.

(21) — Michel Dragomirescu, *La Science de la Littérature*, Paris, 1938, pág. 173 do 4.º volume. — Já tem menor importância a definição, e de certo modo a reabilitação, do ensaio como forma literária mista, se não híbrida, metade literatura e metade filosofia, hibridismo ou justaposição correspondente a uma inevitável tendência do espírito do homem médio. O ensaio seria assim a soma de dois meios caminhos. Não sei se com isto se responde ao desdém do poeta Mário Puccini, meu prezado companheiro

Congresso de História Literária, Budapeste, 1931, este crítico romeno defendeu essa idéia, em certa medida equivalente à concepção da história como entronização das obras-primas. E suscitou acalorada discussão (V. *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, vol. 4.º, 1a. parte, Washington — Paris, 1932, págs. 43-50).

O primeiro dos corolários enunciados pode envolver o convencimento, muito legítimo, de que o freqüente modo judicativo de crítica, a “crítica imediata”, de Zaleski, seja impossível. A obra literária nasce como afirmação de individualismo criador, mas só se completa com as reações do meio. Ela forma um ângulo diedro ou um díptico. Ora o segundo plano do ângulo ou o segundo painel do díptico só o tempo o delinea, se aquela primitiva afirmação de individualismo criador fêz algum achado duradouro. A verdadeira ciência da literatura deveria ter a forma histórica, ciência dos fatos consumados e não contingente profetismo.

O segundo dêsses corolários — o que alude à reabilitação da forma — é cheio de ilações e aplicações derivadas, que podem chegar à vida e à educação. Nem valeria a pena pensar coisas, que não encerrassem vida e a ela não se dirigissem. Estabelecendo, de acôrdo com as idéias anteriores, a identidade entre “o bem pensado” e “o bem dito” ou “o bem expresso”, leva-se para a vida de tôda a hora o drama da luta pela expressão, o duelo sem fim entre as categorias lógicas e as categorias gramaticais. E chega-se à educação e remoça-se

de Buenos Aires, que escreveu contra essa forma literária em *Scrittori di ieri e d'oggi*, Napoli, s. d., págs. 121-125. Ou agravar-se-á a situação do que se quer defender?

Dois meios caminhos de direção diversa não chegam para fazer um caminho completo. E' verdade. Mas o caso percebe-se melhor, se deixarmos o campo das metáforas para examinar o campo da realidade histórica. E esta mostra-nos que muitas coisas grandes se fizeram no mundo por meio do ensaio, desde Montaigne, ou pela atitude ensaísta, composta de confiança em cada um de nós, para seguir as dúvidas pessoais e de timidez ou modéstia, para só propor soluções provisórias. O ensaísmo está na raiz da filosofia moderna, desde que esta deixou de ser audaz construção de sistemas. E a realidade histórica mostra-nos ainda que no mundo também se fêz muita coisa grande só até meio — tudo que era mais concebível que realizável. Há mesmo uma estética do inacabado, uma sensibilidade especial que se compraz nas sugestões do “imperfeito”. E isto agora já ia longe demais, porque nos obrigaria a investir com a errada doutrina da arte como técnica do “perfeito” ou “bem feito”, que rebaixa a arte em “habilidade” ou “destreza profissional”.

aí o ensino da estilística, tornando-o fecundo instrumento auxiliar da psicologia, da lógica e da literatura. Mais exatamente: legitimamos a presença de uma coisa que já lá estava, porque é inseparável da consciência humana uma das suas glórias e das suas servidões.

Chegamos ao fim. Seja qual fôr o critério proposto, êle deve submeter-se a um exame comparativo e a uma prova convincente. E a criteriologia filosófica, dando-se a êsse trabalho, só multiplicará os seus meios de eficiência com a incorporação desta matéria nova que lhe alarga os horizontes e multiplica os seus contactos, levantando um similar problema nas outras artes e articulando a si um problema fundamental da ciência do fenômeno literário ou da perpétua luta pela expressão na mente humana. Da criteriologia geral o problema sobe à epistemologia, visto que o problema do critério do juízo se confunde com a discriminação da própria verdade. Sòmente, agora esta verdade há de procurar-se em campo mais vasto: através de outras formas do conhecimento, também fora da ciência pura.

Podemos esperar ou crer que se caminha ou que se visa a caminhar para um ideal: a definição de um critério único da verdade — embora com seus vários avatares: a verdade, que a ciência pura entremostra, conciliando o limitado da nossa experiência e o inevitável cunho que lhe imprime a razão apriorística; a verdade utilizável em técnica, também uma forma de contraprova; e a verdade humana ou de compreensão do homem, que a arte revela e esmalta e envolve em halos resplandecentes, com que nos tece essas vaporosas e todavia indestrutíveis ficções, que tanto desfiguram o mundo e a vida como lhes evidenciam e clarificam certas feições. Alguma razão permanente ou objetiva estará no fundo dêsse mistério da emoção estética duradoura, dois versos de um poeta, dois compassos de um músico, um sorriso ou o céu numa tela, que nos desenham sempre a mesma paisagem espiritual, que nos removem as fibras mais íntimas do coração, que nos deixam ecos promotores e reveladores. Como descobrir êsse conteúdo absoluto da obra de arte que não morre, nem perde o seu magnético feitiço? Como formular o critério guiador?

Êste ideal da unificação dos critérios da verdade e do juízo em arte, em tôdas as artes, por meio da eliminação de alguns dêles e da final incorporação num só que resista às mais amplas aplicações

e verificações, daria o passo decisivo no esforço de articular à filosofia a crítica literária ou a ciência da literatura ou o estudo metódico desse constante fenômeno da consciência humana, que é a luta pela expressão verbal das novas conquistas intuitivas. Só então se ostentaria a tôda a luz a dignidade da crítica — posição ou atitude geral da inteligência, como pleiteei nas palavras vestibulares deste ensaio.

Podemos também duvidar de que, nas atuais circunstâncias da mente humana, se atinja esse ideal. Mas bem merecem da deusa razão os que assinalarem um caminho ou método mais retíneo para esse rumo. Conhecer não é só conquistar um dado novo sobre o homem, sobre o universo e sobre as relações entre esse mundo mínimo e esse mundo máximo; é também promover uma adaptação mental à realidade que se explicou cientificamente, se interpretou filosoficamente e se reconstruiu artisticamente.

Esta orientação criteriológica tornar-se-ia um rumo revelador na interpretação do fenômeno artístico. Em vez de porfiar na análise da impressão estética e do recebimento da obra em nosso espírito, base de tôda a contingência do trabalho crítico, se não zona misteriosamente impenetrável; em vez de procurar discernir os meios técnicos de cada arte e os reflexos psico-físicos da emoção estética; em vez de quintessenciar a obra em éteres que se nos esvaem sempre — ponderar o conteúdo absoluto da criação que passou a larga prova do tempo e da ressonância desfiguradora de sucessivos meios.

Se essa empresa da unificação filosófica dos critérios da verdade e da beleza é impossível, as diligências não são perdidas, porque teremos atingido os limites da crítica. Já estamos preparados, neste “século dos limites” (22), para achar caminhos balizados e vedados para sempre. Mesmo assim, estaremos de ganho: conheceremos melhor os domínios da inteligência, quando tocarmos as suas fronteiras em tôdas as direções.

Mas se renunciarmos à luta, se nos conformarmos em ver na arte apenas uma evasão descontentadiça da nossa pobre vida ou uma

(22) — Com o título de *O Século dos Limites* figura um capítulo no ensaio de F. de F., *Do Limite da Personalidade* (V. *Últimas Aventuras*, págs. 9-57) e com o neologismo *termatologia* designa o A. “o conjunto dessas investigações sobre o limite da personalidade nos homens e nos povos” — uma achega à psicologia de base experimental para compreender certos rumos atuais da educação e da política. (NO).

indústria da emoção; se nada novo ela nos descobre a respeito de nós e do mundo que nos rodeia e subjuga; se não consola a miséria, se não guia a justiça e não consolida a dignidade do homem; se não é possível achar um sinal ou sucessivos sinais de reconhecimento de alguma coisa perene nas quimeras do poeta e nesta nossa avidez de esfumadas ficções, — então devemos todos crer, artistas e críticos, grandes e pequenos, nossos distantes avós e cada um de nós, que perdemos séculos e séculos de esforço e dor (23).

[L E, págs. 153-193]

Como talvez recorde, o estudo do fenômeno literário nos seus aspectos teóricos foi uma idéia fixa em mim, desde a *Crítica Literária como Ciência*, de 1912 — que já fôra precedida por uma introdução histórica, de 1910, sobre a *Crítica Literária em Portugal (Da Renascença à Atualidade)*. Um inventário bibliográfico dos meus escritos sobre êsse tema provaria sobejamente a fixidez dessa curiosidade incontentável. Outrora considerei-a sinal de juventude, porque é geralmente a gente moça que mais propende para os estudos teóricos. Mas os anos foram passando e os livros e os artigos, publicados em Portugal e fora de Portugal, foram-se sucedendo, até certa época debatendo problemas de metodologia da crítica e da história ou da ciência da literatura, depois atacando mais diretamente a investigação da essência do fenômeno literário. E' que havia, por detrás dessa quase obsessão, alguma coisa da angústia mental de pesquisa do absoluto, pelo menos, sêde da realidade objetiva, pessoal e superior à contingência das interpretações, dos limitados alcances de métodos e gostos, de concepções e prejuízos de ambientes e escolas.

Em 1939, proferindo em São Paulo quatro conferências sobre as origens da bibliografia geral e especial e sobre a metodologia da crítica, logo reunidas no volume *Aristarcos*, articulava a atividade

(23) — O precedente capítulo saiu em tradução inglêsa na revista *Books Abroad*, Norman, Universidade de Oklahoma, e ocasionou uma réplica do Prof. Manuel Olgúin, do Departamento de Filosofia da Universidade da Califórnia: *Is a Literary Criteriology Possible?* (Ibidem, XVII, n.º 3). — Com o título de *La Lucha por la Expresión. Prolegómenos para una Filosofía de la Literatura* (Buenos Aires, 1947, 152 págs.) foi essa obra incorporada na *Colección Austral*, vol. 692. A tradução é de P. Blanco Suárez. (NO).

crítica a uma atitude ou direção do espírito humano e apontava o aspecto cognoscente do fenômeno literário. O artista da criação literária expressava numa “história fingida”, como chãmente designava F. Bacon, a sua visão da realidade humana, a maneira como conhecia a condição humana, o cenário da sua atuação e da sua contemplação, e como julgava tudo isso. O artista literário não pratica ou não milita métodos experimentais, nem visa a compreender outro mundo senão o humano, com seus problemas de convívio e suas relações contemplativas com o universo. Compreender, não saber — pois entre estas duas formas de domínio da realidade há diferenças profundas. *Compreende-se* com a projeção voluntariosa e angustiosa de todo o nosso ser, *compreende-se* de maneira precária ou provisória e sempre retocável, apenas a nossa presença e o nosso comportamento sobre a Terra. E *sabe-se* por métodos de observação e experiência, e só com o exercício da inteligência pura, mas *sabe-se* ou quer *saber-se* tudo que se oferece à nossa pesquisa, todo o universo e o homem íntegro, tudo que se revela em fatos e se repete em leis. Da compreensão deduz-se uma hierarquia de valores morais, estéticos e políticos — os quais se fundem na instintiva essência psicológica do gosto peculiar de cada época da cultura. Tomo cultura por êsse conjunto de influências afeiçoadoras do caráter ou por sistema de ideais condutores. A cultura constitui a determinante mais saliente da fisionomia social da personalidade e não se mantém forçosamente em paralelismo com o desenvolvimento científico; afigura-se antes por seu caráter estético, irraciocinado e contagioso como o círculo de raio maior da moda. Esta dura meses contados e cada vaga de cultura dura um têrço de século — que é normalmente o intervalo que separa duas gerações (24). Do *saber* ou da *ciência*

(24) — Por mais de uma vez, ao longo dos textos transcritos, refere-se o A. a *gosto*, a *geração* e a *cultura*. Parece-me, pois, a propósito citar de F. de F. as obras em que conceitua essas palavras e associa nas duas primeiras dessas obras o conceito de *gosto* ao de *geração*: *Motivos de Novo Estilo* [2a. ed.], Coimbra, s. d. [1944], págs. 61-77 (capítulo *Do Conceito de Geração*); *D L*, págs. 167-73 (capítulo *Ponto de Vista Psicológico*); *Cultura Intervalar*, Coimbra, s. d. [1944], págs. 35-37. Ainda com referência a *geração*: Antero, São Paulo, 1942, págs. 43-48. Sobre conceito de *cultura*: *Menoridade da Inteligência*, Coimbra, 1933, págs. 43-63 (capítulo *Noção de Cultura*); *Últimas Aventuras*, págs. 380-388; *Cultura Intervalar*,

extrai-se uma capitalização de dados positivos para o delineamento da imagem do mundo, cada vez menos relativa ou contingente, recebe-se um poder novo, o da previsão e deduz-se também uma técnica de utilidades, com que nos habilitamos a intervir no govêrno da fenomenalidade.

A arte literária é um eficiente instrumento de compreensão do homem, como organização moral, na sua solidão, no seu convívio e no seu arrostar do universo. E uma obra literária bem lograda é aquela que junta à sua fôrça ou capacidade emocionante a revelação ou o descobrimento de algum dado novo, forçosamente de caráter intuitivo, sôbre a natureza humana e os seus problemas — sejam os permanentes, sejam os transitórios ou peculiares de cada época, segundo a hierarquia de valores reinante. Portanto, para mim, a emoção estética é tanto mais profunda e extensa quanto mais reveladora fôr. No seu íntimo há um núcleo de verdade, como resistente caroço de fruto polpudo. Entenda-se: verdade humana, contingente, relativa, embora aspirando a uma validade duradoura.

Desta concepção extrai-se um critério de avaliação — aquele velho problema da ciência da literatura, quer no aspecto histórico, quer no aspecto crítico. E êsse critério — o novo dado intuitivo para a compreensão do homem — pode envolver o também velho problema filosófico do juízo estético, uma das grandes discussões de Kant. Estas idéias ajudarão talvez a entender por que muitas grandes obras sobrevivem ao descrédito da sua armação estética central: o seu argumento era uma tecedura mentirosa de verdades perenes, expressas com sumo relêvo. Por exemplo, nos *Lusíadas*: o sonho do rei D. Manuel, com a aparição dos rios índicos personificados; a constante intervenção dos deuses, a ilha namorada, os discursos numerosos, é tudo falso. Como a emoção estética se não atinge por belas palavras apenas, algum núcleo de verdade subsistirá e explicará a perduração do poema no aprêço da opinião mundial. Essa verdade é o relêvo supremo com que expressa o súbito e inebriante crescimento do homem renascentista a estatura heróica, de proporções tais que suscitou nos portugêses uma consciente rivalidade com

págs. 23-42 (capítulo *Noção de Cultura Intervalar*; *D L*, págs. 88-91; *Um Colecionador de Angústias* [2a. ed.], Lisboa, s. d. [1953], págs. 109-127 (capítulo *Falsificação da Cultura*); *Diálogo ao Espelho*, págs. 130-152 (*Terceira Carta: Desintegração da Cultura*). (NO).

os Antigos. Aqui, neste retângulozito do extremo ocidente, haviam-se criado valores vitais, não já poéticos, valores vitais que ultrapassavam os dos velhos gregos e romanos. Quero dizer: o que forma o lastro da epopéia é a sua tese sôbre a personalidade humana (V. *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, 1950; *Ainda a Épica Portuguesa*, in *Estudos de Literatura*, 5a. série, ibidem, 1951; e *Variações sôbre o Espírito Épico*, ibidem, 1954).

Mas se a presença de algum quinhão verdadeiro para o progresso da compreensão do homem (V. *O Saber e o Compreender in Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, 1941) é o critério ou o sinal do valor estético de uma obra literária, a literatura ou, melhor, o seu juízo cai sob a alçada da criteriologia filosófica e a crítica ou a ciência da literatura articula-se à epistemologia, capítulo da teoria do conhecimento em tôdas as suas formas, as rigorosas ou científicas e as aproximativas ou da compreensão.

Disse êste meu pensar, que não demandava uma penetrante perspicácia, mas era o ponto de chegada de uma longa e experimentada reflexão, num capítulo da *Luta pela Expressão*, em 1944. Foi como entrar por seara alheia. Logo o Prof. Manuel Olguín, do Departamento de Filosofia da Universidade da Califórnia, havendo lido uma tradução inglesa, saiu a terreiro com um artigo de impugnação: *Is a Literary Criteriology Possible?*, publicado no volume XVII, n.º 3, de *Books Abroad*. Não é possível, expõe aquele professor no seu lúcido artigo, estabelecer juízos de valor por meio de raciocínios científicos ou filosóficos e, portanto, não é também possível fundar uma criteriologia literária que nos ministre um critério de beleza universalmente necessário.

O ilustre professor tem razão, mas não contra mim, tem-na contra as idéias que me presume ou que deixei me atribuisse por me haver explicado em maneira muito incompleta. Por isso me pareceu mais oportuno, em vez de responder às suas objeções, precisar concretamente as minhas idéias, num esforço de autocrítica. Faça-o neste condensado indículo e ainda com treze anos de atraso. Um século esperou a investida do bispo Cirilo Franco contra a música do seu tempo a resposta de D. João IV de Portugal; e outros cem anos decorreram entre a diatribe anticamoniana do Padre José Agostinho de Macedo e a sábia réplica de Ramos Coelho. Êstes dilatados plei-

tos de idéias são menos controvérsias pessoais que episódios da lenta evolução dos estudos especiais perante um público também especial e fiel na sua continuidade.

Pois, de acôrdo com as minhas idéias, creio que uma criteriologia é não sòmente possível, mas está ao alcance de qualquer pesquisador dêste campo. Todo aquêle que metòdicamente recolher os critérios propostos pelos grandes críticos para sinais de beleza e medidas de valor estético das obras e que desentranhar êsses critérios das obras daqueles que os não declararam, e que depois os comparar analíticamente nas suas raízes, no seu alcance e na sua universalidade aproximativa, faz criteriologia literária, privativa de uma arte, mas com objetividade e com vôo filosófico. E aquêle que, de acôrdo comigo, se fixar num centro de verdade ou num punhado de intuições flagrantes de vida e realidade para o tomar como critério da superior aliança da emoção com um fundo perenemente revelador, levanta problemas de crítica do conhecimento, de que a epistemologia se não pode desinteressar.

Se a arte literária fôr — e para mim o é, para não se limitar a indústria da emoção inútil — se a arte literária fôr uma forma de conhecimento intuitivo expresso em ficção emocional, é óbvio que sòbre êsse quinhão de conhecimento revelado há de recair um exame crítico, não para apurar seguranças de métodos e rigorosas observâncias das condições normais da pesquisa, mas para aferir a verdade oferecida. O escritor, poeta ou romancista, obedeceu à sua inspiração, ao seu poder de observador do ambiente, à sua sensibilidade profunda e à sua intuição divinatória, a tudo que forma a *fúria* dos Antigos e não é metodizável. Não tem que dar contas dos processos por que fêz os seus achados, tanto mais que no seu espírito artístico se fundem o descobrimento e a expressão, por vêzes com uma fôrça de espontaneidade que roça pela inconsciência. Um exame epistemológico há de confinar-se nos dados novos que traz para a compreensão do homem e dos seus problemas, ignorando a magia da criação pura.

Não se trata, porém, da aplicação automática de algum instrumental, como o estetoscópio dos médicos ou as tábuas de logarítmos dos matemáticos. E' necessária uma preparação do material, que se

pretende sujeitar ao exame epistemológico — preparação que recorda a das lâminas para o microscópio. Melhor será exemplificar.

Nos romances de Ferdinand Fabre, Anatole, Leopoldo Alas e Eça de Queirós reconstituem-se ambientes eclesiásticos. No primeiro êsse tema foi uma especialização; por isso nos deu uma obra mestra como *L'Abbé Tigrane*. Nos outros o tema ocupa parte pequena no conjunto novelesco: *Histoire Contemporaine*, *La Regenta* e *O Crime do Padre Amaro*. Poderia ainda mencionar Zola, Blasco Ibañez, Huysmans, Manuel Ribeiro e Antero de Figueiredo, se me não parecesse que a tendência demonstrativa em apologia ou combate predomina em suas obras sôbre a penetração analítica e o propósito cognitivo. George Eliot, Gabriel Miró e Ramón Pérez de Ayala poderiam também proporcionar materiais para a nossa exemplificação. Da leitura profunda de tais romances extrai-se uma determinada concepção da vida íntima nos meios eclesiásticos, a qual no ânimo de quem souber ler vem a prevalecer sôbre os argumentos concretos dos vários livros, cujas ações decorrem entre personagens muito diversas, em lugares e épocas muito distintos. Uma coisa é a informação noticiosa e singular do argumento, e muito outra é a informação geral ou sumária, em que as várias impressões da leitura se fundem. Esta informação geral consiste no descobrimento das alterações e aderências que traz à normal condição humana o estado sacerdotal. Em vez do interêsse de curiosidade pelos sucessos, intrigas, maquinações, maquiavelismos, lutas, duplicidades da ambição, um conceito genérico de psicologia social ou de classe. Isto, porque tem origem puramente literária, é que pode ser conhecimento literário. Torna-se necessário não o confundir com um tipo afim, o conhecimento histórico. Já me esforcei por opor os dois tipos de compreensão em *Conhecimento Histórico e Conhecimento Literário*, pequeno ensaio teórico inserto no *Jornal de Filologia*, de São Paulo, e na *Revista do Norte*, do Pôrto, e recolhido por fim em *Um Homem na sua Humanidade*, como apêndice de ilustração a um seu passo, que alude também ao aspecto cognitivo do fenômeno estético. O que não fiz aí foi pôr em relêvo esta imprescindível norma da preparação. O que se submete à análise epistemológica não é a obra literária no seu íntegro complexo, mas a sua essência original, tal como rescende da chamarada emotiva e do mundo episódico em sua singularidade. Essa essência foi extraí-

da criticamente, isto é, segundo um critério ou sinal, que a criteriologia nos ensinou como o de raio com alcance maior, porque transformava o particular em geral, o circunstancial e privado em humano.

Os exemplos podiam-se multiplicar ao infinito, com grupos de obras de analogias ou parentescos temáticos, e com obras isoladas de todos os gêneros e tôdas as literaturas. A aplicação dêste critério de valor, que discrimina no conjunto emocional da obra literária um núcleo de verdade ou uma mensagem anunciadora, bem poderá equivaler a uma transformação na arte de ler. E um romance, que na aparência se assemelha a um processo judicial de interesse privado e restritíssimo, pode assumir as proporções de um manifesto revolucionário sôbre costumes, idéias, concepções da existência em convívio.

O Prof. M. Olgúin defende com ardor a austeridade do seu reduto filosófico, fechando a entrada nêle aos arbitrários produtos da imaginação artística. Mas esquece que uma história da filosofia se parece com uma história da literatura como se podem parecer duas primas coirmãs pela comunidade dos avós: a fantasia e o arbítrio, o sentido poético e a intuição. Só diferem profundamente pela variedade riquíssima da história literária e pela monotonia cansativa da história filosófica. O primeiro autor, em que encontrei apontada com franqueza esta monotonia das histórias da filosofia foi o grande crítico argentino, Robert F. Giusti, em seu livro de 1919, *Enrique Federico Amiel en su Diario Intimo*. Essa monotonia provém da repetição das idéias e o parentesco provém do divórcio constante da razão científica nas construções ontológicas.

No conjunto das disciplinas filosóficas a lógica será a menos filosófica e a mais científica. Já emprega linguagem matemática. Mas será lícito que o seu departamento de criteriologia geral se desinteresse das criteriologias especiais, uma das quais tem de ser inevitavelmente a literária em resultado da variedade de critérios alvitrados? E o seu departamento de epistemologia, se chega a constituir-se com segurança, não pode também desconhecer esta forma de conhecimento que lhe oferece a arte literária.

Tal concepção tem um sentido oposto ao da estilística moderna. Enquanto esta pulveriza as obras em análises sem fim, aquela condensa ou concentra-as no tal suco de conhecimento em compreensão.

Poder-se-á estranhar algumas vêzes a magreza do proveito extraído, mas nesse caso é necessário recordar a opulência formal que o envolveu e a efervescência da emoção de beleza que lhe deu esplendor. Muito contrária será a estranheza do largo rodeio que a estilística percorre para atomizar as obras e descobrir coisas sabidas, dissolvendo êsse conjunto de forma e conteúdo, como se desfaria um quadro na análise química das tintas. Nenhum segredo do mistério literário se decifra com tal atomização, nenhuma conclusão normativa se extrai nem para a criação, nem para o ensino, que se não possuísse já, sem se ter subalternizado em tais prolixidades a tarefa crítica. Nem a noção de estilo se pode confinar no arranjo das palavras, porque antes da criação literária houve uma estilização da cultura e da vida no gosto de uma época, dentro da qual o artista milita a sua reação pessoal no seu peculiar tipo de expressão (25).

Esta moderna estilística aparta-se muito, pelo seu particularismo apurador de singularidades individuais, da velha ou clássica. Esta constituía um capítulo da retórica ou formava uma lógica da expressão verbal ou lógica afetiva. Agora, liberta de aspirações de condensação genérica ou humana, a nova estilística oferece trabalho infinito para quantos vêem na arte poética só uma arte de sonoridades emotivas e procuram através dos estilos individuais o segredo da emoção estética. Os estudos acumulados já permitiram a organização de um inventário quantioso, o do Prof. Hatzfeld: *A Critical Bibliography of the New Stylistics* — 1900-1952.

(25) — A respeito da noção psicológica de estilo, v. *E*, págs. 86-95 ou págs. 257-262 do *Ideário Crítico*. (NO).

(26) — Refere-se o A. à obra de Ernesto Guerra Da Cal — *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. I. Elementos Básicos*, [Coimbra], 1954, IX + 391 págs. Publicada por Ordem da Universidade na série "Acta Universitatis Coimbrigensis". Com êsse mesmo "espírito construtivo", a que alude F. de F., publicaram-se no Brasil os três seguintes trabalhos, os dois primeiros aplicados também a um único autor: *Linguagem e Estilo de Eça de Queirós* (in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lisboa-Rio, s. d. [1945], págs. 59-107) de Aurélio Buarque de Holanda; *À margem do Estilo de Cruz e Sousa* ([Rio de Janeiro], 1946, 48 págs. Publicação do S. D. do M. E. S. Coleção Brasileira de Divulgação. Série VI. Literatura. N.º 1) de Antônio de Pádua; *Subconsciência e Afetividade na Língua Portuguesa* (Rio, 1954, 205 págs. Publicação do Centro de Estudos de Língua Portuguesa. Edição da "Organização Simões") de Jesus Belo Galvão. (NO).

Um dos mais impressionantes desses estudos será o do Prof. Ernesto da Cal sobre Eça de Queirós, que mesmo incompleto já denota espírito construtivo (26). Mas o anelo mais imperativo de regresso à generalidade, mesmo à lei científica, patenteia-o o Prof. Dámaso Alonso, que delineou uma espécie de álgebra do estilo para condensar matematicamente as repetições e correlações das palavras chaves dos poemas: *Teoría de los Conjuntos Semejantes (en la Expresión Literaria)*, in *Clavileño*, n.º 7. E Pierre Guiraud, no seu manual metodológico, estende e complica de modo tal a tarefa estilística na sua função e no seu alcance que chega a erigi-la a concepção geral da civilização, a qual se decomporia em estilos, como um vitral gótico se reparte por inúmeros vidrinhos, cada qual de seu tamanho e côr.

Evidentemente há hoje um andago estilístico ou moda contagiosa. Os alvitres para erguer a simples estilometria a ciência da literatura não convencem. Muitas outras álgebras se podem construir, como trabalhos de paciência sem resultados positivos ou reveladores. E a de Dámaso Alonso é aplicável a tôdas as obras, ainda as mais mediócras, àquelas que não suscitam nenhuma emoção estética — a emoção que se pretende explicar. Normalmente, a estilística aplica-se apenas aos meios de expressão, que formam parte das determinantes do fenômeno estético, mas não considera a recepção da obra de arte como um organismo de conteúdo susceptível de variadas repercussões — como se em psicologia se quisesse definir a sensação só pela presença do estímulo, sem olhar ao paciente.

Como não me rendo à teoria estilística, assim não se renderão à minha concepção prurida de filosofia os adeptos da estilística. Onde estará a verdade? E poderemos atingi-la algum dia? Sei apenas para qual dessas interpretações aproximativas vão as minhas preferências.

[C L, págs. 156-168]

IV — Rumos Novos da Ciência 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 fatos e de técnicas de prometedor 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 anedótico singular da vida dos autores, da história externa das obras, pesquisa e recolha de tudo que precedeu a criação. E uma curiosidade aplicável indiferentemente ao ótimo 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 neurose 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. Umhas e outras se completavam, mas tôdas se detinham no limiar do incognoscível, guardado por aqueles dois cérebros. . .

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 dos 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 Interna-

cional de História Literária Moderna, cujo primeiro presidente foi o Prof. Fernand Baldensperger, secretariado pelos Profs. Paul Van Tieghem e Johann Hankiss.

O objetivo 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 entreinfluências 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 diletta. Esse estudo foi o do Prof. Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Berna, 1949.

Este caminho novo determinava logo a eliminação de muitas pequenezes eruditas e evitava a dispersão de esforços sôbre coisas sem alcance geral. Daí nasceu a campanha do crítico romeno, 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 — Budapeste, 1931, sôbre os métodos da história literária, à luz destas idéias;

II — Amsterdã, 1935, sôbre os períodos da história literária européia, depois da Renascença e já sôbre 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 europeia 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 tôda 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 tôda 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 tôda 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 atividades da Comissão Internacional de História Literária Moderna, foi como que a ponte que uniu os dois hemisférios dêsse mundo. A sua revista *Helicon* era órgão da Comissão e publicou atas 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 tórno da *Revue de Littérature Comparée* se foi constituindo a *Bibliothèque de Littérature Comparée*. E' nesta coleção que figura o volume do Prof. Félix Walter, *L'Influence de la Littérature Portugaise en Angleterre à l'Epoque 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, pág. 508). Mas isto foi um parêntesis.

O Prof. Hankiss, muito identificado com as duas direções do movimento de renovação da crítica, publicou em 1936, 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 reação 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 anedótica 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 quinhão fôra proporcionado pela crítica livre do impressionismo do gosto e da intuição psicológica e estética. Chegou-se até a cavar um fôssô 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 sobre 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 umas vezes era disciplina subsidiária e outras vezes coisa dispensável. E' 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. E' 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. E 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 coletânea de estudos metodológicos e epistemológicos sob o título geral de *Estado Actual de los Métodos de la Historia Literaria*. Este 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 acendendo 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 importância 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 sobre 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. Farks 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 sobre a base da irradiação do petrar-

quismo 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 dêsse ponto uma das rubricas do seu programa na Universidade de La Plata (27).

Outra idéia ou outra direção, 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 portugêsa 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 fatos relevantes, ainda que me não sejam de todo estranhos.

O primeiro é a tradução portugêsa 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 fato 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

(27) — Professor e crítico, o A. não ficou indiferente ao problema do conceito de geração. Copio da introdução a *V E E* êste trecho:

“A orientação do ensino e da pesquisa na XXXV Cadeira desta Faculdade, enquanto me coube a responsabilidade da sua regência, assinalou-se por uma franca preferência da discussão dos problemas gerais da literatura à recapitulação miudinha da história literária, biográfica, bibliográfica e judicativa — sobretudo nos cursos de especialização para ouvintes graduados. O último dêsses cursos versou o conceito de geração na história e na literatura, e suas aplicações à crítica. Êste conceito está sendo uma obsessão no mundo da alta crítica. Desejaria poder ainda arquivar as idéias então expostas, constituindo mais um tema, o derradeiro da fase da minha responsabilidade, desta série de publicações da XXXV Cadeira”. (Pág. 9). (NO).

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 caráter didático, 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 objetivar e engrandecer. Pediu asas à filosofia e ensaia os seus primeiros grandes vôos. E o seu último recurso é talvez esta adoção 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. E' 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 poética 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 o absoluto. . .

[R N C L, págs. 147-154]

✱

Com a incorporação do presente volume ao seu patrimônio de publicações, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo procura ressarcir-se do prejuízo, que sofreu, com a perda da colaboração temporária do Prof. J. Hankiss. E pode alegar certa legitimidade para êste aparente pagamento de uma dívida

por suas próprias mãos. Bastará um pequeno recordatório dos fatos.

Há poucos anos, o eminente crítico húngaro, Prof. João Hankiss, da Universidade de Debrecen, recebeu dois convites da América do Sul, bem demonstrativos do respeito que a sua obra inspira nos setores de estudos afins. Um dêles partiu da Argentina, da Universidade de Cuyo, donde se lhe pedia um volume de sistematização das suas idéias para a série de publicações do departamento de estudos franceses. O outro saiu do Brasil, donde se desejava a sua presença no departamento de letras desta Faculdade de Filosofia, como professor visitante, para proferir um ciclo de conferências de alta especialização, no seu peculiar campo de estudos.

Tudo se fêz para que o Prof. Hankiss pudesse visitar o Brasil e participar dos trabalhos da sua primeira universidade, desde a proposta inicial, com que a minha cátedra se honrou, até à aprovação superior das autoridades universitárias, através das tramitações burocráticas regulamentares. Só não foi possível entrar em livre comunicação com o nosso convidado, para pôr em prática o nosso desígnio. Por sua vez, o Prof. Hankiss respondeu pontualmente ao convite argentino, pois remeteu para a Universidade de Cuyo, a tempo e horas, o manuscrito de uma obra inédita, súmula das suas idéias sobre a problemática geral da literatura, redigida em francês, porque os estudantes do departamento de estudos franceses formavam o setor mais imediatamente visado do seu público. Mas a obra, após longa espera, não se pôde publicar, por motivos que desconheço, mas em que de certo entrou algum obstáculo de ordem administrativa.

Não me podendo conformar fàcilmente com a perda de um tão precioso aliado na defesa de certa orientação dos estudos da ciência da literatura, nem com a precariedade da causa do fracasso, e sabendo que haveria grande coincidência entre as idéias, que o eminente professor nos exporia em São Paulo e as que publicaria em Mendoza, apelei para a fidalguia brasileira. Em boa hora o fiz, porque logo o Exmo. Diretor, Prof. Eurípedes Simões de Paula, e o colendo Conselho Técnico-Administrativo da Faculdade permitiram e apoiaram a publicação do manuscrito, que se achava em comêço de esquecimento e perda, com a inevitável decepção para o seu illustre autor. Já que havíamos perdido o proveito e o encanto da presença do grande crítico, recuperássemos ao menos o rasto escrito

das suas idéias, editando a sua obra, como um dos tomos da série de publicações da XXXV Cadeira. Esta a razão do aparecimento do presente volume e esta a origem de uma referência “aux étudiants de français” nas primeiras linhas da introdução. Fica entendido que a obra se destina “aux étudiants des hauts problèmes de la littérature”, a todos os estudiosos que podem ler o francês e não poderiam ler o húngaro, nem para gozar a obra de um Petöfi. . .

Em 1948 permiti-me exortar os críticos e professôres reunidos em Paris, no 4.º Congresso Internacional de História Literária Moderna, que tinha por tema central “a literatura e os problemas políticos e sociais”, a apurar as intuições de psicologia política, individual e coletiva, expressas na literatura ensaística do intervalo das duas Grandes Guerras. Pensava na riqueza de observações acumuladas, com que se facilitaria a compreensão do comportamento do homem, testemunha, obreiro e vítima da crise contemporânea. E em 1950, a propósito das comemorações do centenário da morte de Balzac, ousei sugerir, ainda na mesma orientação, o estudo político-econômico da cidade balzaquiana, estudo que bem poderia ser a última variação crítica de vulto sôbre a *Comédie Humaine*.

Êste dois alvitres, em verdade um pouco audaciosos e não muito fáceis de execução, e até pouco aceitáveis pelas orientações correntes da crítica, baseavam-se numa concepção altamente valorizadora da obra literária: que ela cria uma supra-realidade mais duradoura que a realidade concreta de cada dia; que ela é uma forma do conhecimento e que atinge por suas intuições e plásticas demonstrações verdades absolutas. Penso que há uma capitalização de verdades humanas por via literária, como a há de verdades físicas, astronômicas ou cósmicas por via científica ou experimental. Se se especula sôbre os dados das ciências experimentais e de rigorosa observação, altamente aparelhadas, para os ordenar e para construir uma imagem do universo, também se pode especular sôbre os dados da arte literária acêrca do homem e suas relações sociais e universais, para construir um retrato íntegro dêsse animal trágico e uma filosofia da presença humana sôbre a Terra, possivelmente uma filosofia mais existencial do que essencial.

A presença de verdades universais na entranha das grandes intuições da arte literária é reconhecida, de maneira implícita ou constrangida, até por aqueles que a desadoram e se empenham em banir a palavra das operações de elaboração do pensamento puro. E um deles será, entre os mestres da lógica científica, Marcel Boll, quando protesta contra o papel de propagandistas da verdade que, a seu juízo, se arrogam os escritores. As citações literárias não serão argumentos lógicos, mas, se foram respigadas por grandes leitores de grandes poetas, podem encerrar adivinhações profundas já contraprovadas por séculos de experiência.

Também não é dos poetas a culpa dos enganos dos leitores ingênuos, se confundem amargura e verdade — outra censura que à influência da arte literária faz Lucien Dubech. Protesto e censura pouco oportunos, de resto, porque a influência da literatura só se exerce, plena e salutar, pela assimilação íntegra do mundo interior das grandes obras ou da sua paisagem e ambiência peculiares, não pelo recorte de pequenos lugares seletos; e porque rebusca “d’un air d’amertume” poderá significar preferência doentia de leitor, e não constância de tonalidade e sinal psíquico da arte literária na sua alta zona.

A história das idéias aponta-nos correntes filosóficas, se não sistemas, de origem física, matemática, naturalística e histórica. Por que não conceber uma corrente filosófica de origem literária ou fundada nos fatos reveladores das profundezas da natureza humana, tal como durante séculos e séculos a têm devassado os olhos, a sensibilidade e a imaginação em simpatia adivinhadora dos homens mais identificados com o drama e as angústias da nossa pobre existência? Em última análise, tôda a filosofia escolástica seria uma filosofia literária, porque parte do recebimento, da exegese e da glosa dos dados oferecidos pela literatura judaica sôbre o homem e suas relações com Deus. Tudo mais é teologia, Aristóteles, dedução, prodigioso esforço dialético. Não seria tempo de ordenar aproveitadamente tão opulentos tesouros? O patrimônio da literatura universal não encerrará uma sedimentação de experiência humana bem maior do que a parte histórica, descritiva ou restritamente humana dos velhos textos hebraicos? A doutrina da revelação, que ali se contém, está e é inalterável para a fé, mas a narrativa exemplificadora do comportamento humano, do seu rastejar ora enganoso, ora humilhante, não

terá sido acrescentado em milênios de experiência, nos depoimentos dos melhores espíritos e dos melhores corações, e na criação de toda uma arte e uma técnica da expressão, em constante luta com a pobreza dos seus meios para arquivar e esmaltar em beleza a opulência das suas aquisições?

Em tórno de nós adensa-se e persiste um halo de literatura, uma atmosfera poética de requintes imaginosos e sensíveis, fragrâncias subtis da inteligência e de todos os nossos órgãos de receptividade, halo que tem o mesmo fundo real que os nevoeiros que desfiguram e embelezam a chã natureza. Como temos de viver nesse nevoeiro, porque só no seio dêle somos mais do que animais em combate descaróavel pelas necessidades do pobre vegetar, porque na entranha dessa supra-realidade reinam e correm os valores constituídos por milênios de pensamento e arte poética, por que não inventariar êsses valores e arrumá-los numa carta orgânica, em retrato íntegro do homem, em paisagem humanizada do teatro da sua existência, dos seus anelos melhores e das suas fatalidades inevitáveis? A Terra só é cruel ou maternal, só tem perspectivas de beleza, aromas balsâmicos e fedores letais, côres que nos sorriem ou nos cegam, só deixa de ser um turbilhão sem destino e sem moral, aos olhos interesseiros ou enlevados do homem... E o interêsse e o enlêvo ou todo o esforço de compreensão e adaptação do homem — nada os levanta mais e os expressa melhor que a arte literária.

Modernamente a concepção do estudo metódico ou científico da literatura ampliou-se consideravelmente. A extensão do seu raio de alcance pela crítica comparativa descobriu analogias e solidariedades que não podem explicar-se cabalmente só pelas pequenas causas da comunicação dos temas e das influências hegemônicas ou imitativas. O conceito de geração, alargando-se para além das idéias de Petersen — um grupo coetâneo, sujeito às mesmas ações educativas, com seu guia, com seu júizo crítico unânime sôbre os antecessores, com seu programa de ação e seu côro coletivo de aplausos — vai-se tornando, por cima de fronteiras nacionais e lingüísticas, em ondas ou rolos da mutação histórica. A patente presença de um núcleo de absoluto na estrutura interna dos gêneros literários — que são circunstanciais e relativos para cada época histórica da cultura, mas subordinam tôdas as suas relatividades a um quadro limitado

de variações; o reconhecimento da presença inexcusável do meio social tanto na produção quanto na recepção da obra, que o mais singularmente individualista dos autores não deixa de querer comunicar; e a presença mais franca e decisiva dêsse meio receptor no destino vário da obra. tudo isso está a anunciar a acumulação de resíduos absolutos e perpétuamente válidos na experiência expressa em literatura. E bem pode oferecer a base para a constituição de uma filosofia da literatura, com sua epistemologia e sua criteriologia próprias. Se as ciências arrebataram à tradicional especulação filosófica a análise avaliadora dos seus métodos e das suas conquistas, da sua lógica e dos seus critérios de verdade, pode também a arte literária e poderão também tôdas as outras artes constituir a sua filosofia própria.

O Prof. Hankiss tem feito a sua campanha acêrca da consideração de todos os problemas levantados pela presença do “meio” na história literária, melhor na vida da literatura. Essa é uma poderosa originalidade do seu labor crítico, em livros e revistas de vários países e diversos idiomas, labor que tem um alcance quase enciclopédico, pois não há literatura, nem corrente de idéias de filosofia, psicologia ou estética de que se não encontre algum eco na sua obra. Porém, mais que a vastidão e a solidez do seu saber, me surpreendem a sua agudíssima sensibilidade artística e o seu faro crítico, certo e pronto descobridor das revelações poéticas mais requintadas que nas obras se encerram. Seria de grande ensinamento estudar-se a sua maneira de ler, que será muito diferente da do catador de peculiaridades técnicas do “estilo”, segundo ensinam os tratadistas da crítica estilística, e se apartará também muito da maneira egoística por mim preconizada: reter de cada obra apenas o que possa corresponder a uma curiosidade ou necessidade espiritual do momento, recolher materiais alheios para a construção da própria personalidade livre — livre e ingrata, como o é o fumador que, tôdas as vezes que acende um cigarro, se esquece de dedicar um pensamento ao descobridor do fogo e ao importador do prazer do fumo. . .

Suponho que ninguém ainda vagamundeou com maior segurança por êsses territórios ideais da criação literária, do que êste crítico insigne e gratíssimo que na sua memória conserva bem viva a topografia e o caráter arquitetônico de cada meio ideal pelos poetas cria-

do e de cada palácio de idéias e emoções que nêle se ergue, numa perfeita discriminação de prioridades e autorias... Se a vocação crítica consiste, segundo tenho afirmado, no dom fundamental da espontânea intuição para chegar à idéia, como o artista chega à forma plástica e à emoção, êste é um dos grandes críticos do mundo e, pelo que nesse campo tem feito, um dos obreiros maiores dos novos prestígios da ciência da literatura e do grande porvir de dignidade que a espera, lado a lado das outras disciplinas do espírito. E esta obra, que a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo ora lança a público, será um sólido alicerce de uma verdadeira filosofia literária da existência humana.

Ela teve um pródromo fecundo, que foi o manifesto de 1936, *Défense et Illustration de la Littérature* — ponto de partida de novas rumações minhas sôbre temas diletos e difíceis (V. *Últimas Aventuras*, págs. 139-240) e, em consequência, também ponto de partida de uma simpatia, que tem muito de irmandade de idéias e aspirações intelectuais... Muitas das idéias capitais desta obra estão já anunciadas nas comovidas páginas daquele seu arrazoado em prol da cultura literária, corajosamente lançado aos ventos hostis da embriaguez técnica e mecânica.

O poder da sua simpatia testemunhou-se-me ainda de modo eloquentemente penhorante: converteu-se à lusofilia, reconhecendo o valor de uma grande literatura de um pequeno povo. E deu-nos já os frutos primeiros dessa nova direção da sua curiosidade multímota: um estudo sôbre o camonismo de base garrettiana do grande escritor húngaro, Barão Sigismundo de Kemény (28), e um apanhado de flagrantemente notas sôbre a presença de Portugal na obra de Florian.

Nesta obra, que estou prefaciando, as duas literaturas de língua portuguêsã não são muito mencionadas, porque a elaboração dela é anterior a esta entrada do autor no mundo camoniano. Tudo tem de

(28) — A respeito do Barão Sigismundo Kemény (1814-1875) Paulo Rónai proporcionou sugestivas informações no seu trabalho *La Fortune Intellectuelle de Camões en Hongrie*, in *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo VII, N.ºs 1 e 2, Lisboa, 1940-1941, págs. 135-173. V. em especial as págs. 142-155. Paulo Rónai tratou novamente do Barão Kemény no artigo *Camões Personagem de uma Autobiografia*, in *Como aprendi o Português, e outras Aventuras*, Rio de Janeiro, 1956, págs. 226-233. Publicação do Instituto Nacional do Livro. Biblioteca de Divulgação Cultural. VIII. (NO).

esperar a sua germinação plena. Sementeira tardia não dá frutos temporãos. Também temo que os dois hemisférios da língua portuguêsã se alvorocem pouco em discutir e perfilhar as idéias do Prof. Hankiss. A obra escrita em francês, mas pensada em húngaro, é por vêzes obscura; e a sua composição escrupulosa, de limitação em limitação, de retificação em retificação, obrigou a dividir a seqüência expositiva das idéias pelo texto e pelas notas — muitas das quais deveriam subir ao corpo da obra por conterem matéria essencial. Mas há mais do que isso: é que as próprias idéias têm sabor exótico, soltam aromas de outros climas e outra idade, muito afastados da obsessão historicista de Portugal e do impressionismo jornalístico do Brasil. A excelência de muitos trabalhos monográficos portuguêses não evita o risco peculiar do método histórico: fazer perder o sentido das proporções e da hierarquia dos valores, e embotar o espírito crítico, muitas vêzes ali identificado com a hábil dialética adaptadora da realidade a moldes preconcebidos. Também a presença de boas monografias bibliográficas brasileiras anuncia a aproximação do reinado ou da vigência soberana do método histórico, mas não deixa esperar acolhimento imediato para a nova orientação filosófica dêste setor de estudos.

Quem pensar no êxito imediato deve trocar o sacerdócio do pensamento por outra profissão. O papel do semeador de idéias é lançá-las ao vento, com gesto pródigo, cuidando mais da oportunidade saudável da sua libertação dessas idéias, já maduras, que da acolhida do meio que as há de fazer germinar na hora própria da fecundação. E' como a deiscência natural, que se há de fazer na estação dada, seja qual fôr o terreno sôbre que se abrem os frutos. Até êsse período de espera pela fecundação das idéias é, muitas vêzes, bem vindo porque lhes assegura maior impulso vital e prepara avidez no ambiente.

Finalmente: agradeço ao meu eminente amigo, Dr. János Hankiss, a prontidão da sua aquiescência a esta publicação da sua obra magistral, fruto de uma vida de observação do fenômeno literário em tôdas as latitudes e todos os tempos, e de reflexão sôbre êle para nos condensar as suas aquisições neste punhado de grandes e sugestivas idéias. E peço-lhe também que releve as inevitáveis deficiências desta impressão — inevitáveis apesar da boa vontade de quantos intervie-

ram nela, porque o seu manuscrito, não sendo perfeito, teria necessitado a decisiva revisão do autor.

Assim mesmo, aquêles dos nossos estudantes que sentem sua ansiosa expectativa de coisa nova neste cansado campo, acharão na obra muitas orientações e respostas a problemas seus. E foi nesses estudantes que afetuosamente pensei ao trazer a obra para a sua órbita intelectual.

[P, págs. I-VII]

O autor fêz o que fazem os conversadores incansáveis: despedem-se e não arredam pé, continuando a falar e a falar sem fim. No epílogo do presente livrinho despediu-se dos estudos teóricos da literatura, mas reincidiu na discussão de alguns dos problemas e no desenvolvimento de algumas das idéias que perpassam nas páginas precedentes. Recidiva da “doença da crítica”? Insistência de quem deseja fazer-se ouvir de gente mouca? Talvez as duas coisas. Entretanto os ventos não sopravam a favor de tais estudos. Um momento lhe pareceu que a orientação filosófica ia predominar na investigação do fenômeno literário e externou o seu júbilo num artigo sôbre os novos rumos da ciência da literatura (V. *Estudos de Literatura*, 5a. Série, 1951, Universidade de São Paulo). Mas prontamente a ilusão se desfez. A irradiação da escola de Ermatinger teve pequeno alcance e a guerra dispersou o grupo de *Helicon* — a primeira e até hoje única revista internacional para o estudo dos problemas gerais da literatura. Surgiu a nova estilística, pólo oposto, que determinou já sábias obras, mas nunca poderá atingir o geral ou só lá chegará para as calendas gregas. E difundiu-se o gôsto da literatura comparada, graças à influência animadora de Fernand Baldensperger, Paul Hazard e Van Tieghem, que fizeram germinar as idéias de Posnett e Joseph Texte, estimuladas agora por sentimentos novos de cosmopolitismo e simpatia humana. E essa literatura comparada abafa tôda a curiosidade teorizante ou generalizadora, porque não passa de uma história literária, só muito mais vasta no seu alcance, pois não conhece fronteiras nacionais nem lingüísticas, no seu incansável rastrear de influências mútuas das literaturas e na sua documentação dos convívios pessoais. Campo atrativo, mesmo com interêsse quase novelesco, mas inesgotável e jamais susceptível de sistematização.

Reconstituir fatos passados, só por si, não conduz a idéias gerais e a leis, condições fundamentais do saber. Esse domínio do conhecimento histórico do singular tem hoje focos potentes e prestigiosos: em Paris o grupo da *Revue de Littérature Comparée*; em Chapel Hill, Universidade de Carolina do Norte, Estados Unidos, o grupo do Prof. Werner P. Friederich, continuador entusiasta da ação promotora de Baldensperger naquele país; e em Eugene, Oregon, também Estados Unidos, o grupo da revista *Comparative Literature*, de aristocrática elevação, talvez o mais acessível a curiosidades de generalização e síntese.

Como se a maré do comparatismo não bastasse com sua extensão e profundidade para afogar a tímida influência filosófica da escola de Ermatinger e do grupo de *Helicon*, surgem agora os mestres russos V. V. Vinogradov e R. M. Samarine a ampliá-lo a escala mundial e a exigir que se considere a totalidade humana da criação literária no tempo e no espaço. E recomendam que se reconstitua a interpenetração das literaturas do próximo oriente, do mundo eslavo e do extremo oriente, da civilização árabe, da Índia, da China, do Japão e da Coréia, e também a dos povos ibero-americanos — acusando o comparatismo de hoje, com severidade agreste, de prejuízos europocêntricos (V. *Rev. de Lit. Comparée*, n.º 1 de 1960).

A notícia indireta dêsse advento de poderosas forças ao comparatismo parece ao autor insuficiente para um pronunciamento decisivo. Todavia, ousará confessar que este alargamento do campo da literatura comparada se compreendia logicamente na própria índole do seu método e lhe parece de acôrdo com duas realidades coetâneas iniludíveis: a ampliação da simpatia universal dos homens e a perda da hegemonia européia (V. *Entre Dois Universos*).

Mas com essa orientação cosmopolita do comparatismo desaparecem as últimas esperanças de se chegar a alguma solução dos problemas gerais ou fundamentais da literatura. Tal amplitude estonteante equivale à decomposição estilística dos textos para apreender a essência do fenômeno literário. Dará trabalho para exércitos de eruditos, sustentará cátedras inúmeras e preteixará congressos sucessivos, suas excursões, seus discursos e seus banquetes, mas não contribuirá para o alargamento do verdadeiro saber, porque a sistematização filosófica esperará indefinidamente pela integração do-

cumental dos fatos. Não haveria lei da gravidade se Newton tivesse esperado pela observação da queda de todos os graves existentes na Terra; e os meteorologistas não ousariam a mais pequena previsão, ainda que possuíssem tabelas do estado atmosférico em todos os dias da presença humana sôbre o seu irrequieto planeta.

Fiel ao seu rumo, o autor foi bebendo pelo seu pequeno copo e caprichou em concretizar duas idéias essenciais na sua visão crítica: o aspecto cognoscente da boa literatura e a necessidade urgente de estabelecer uma criteriologia que ajude a busca dos dados que tal aspecto proporciona. Fê-lo em dois pequenos escritos, *Conhecimento Histórico e Conhecimento Literário* e *Sôbre Criteriologia Literária*, que depois de circunvagarem por lugares vários em português e em espanhol, se acolheram, na forma de apêndices, aos livros, *Um Homem na sua Humanidade* o primeiro, e *Díálogo ao Espelho* o segundo.

A urgência, acima aludida, tem a mais excelsa origem. A revolução científica de prodígio, que se desenrola à vista de todos, a transformar as idéias e as normas do convívio humano, envolverá uma depreciação das nossas atividades espirituais sem base experimental e sem objeto revelador de utilidade para a compreensão do homem e seus problemas de consciência. Aos filósofos da literatura, principalmente, caberá a tarefa da reabilitação da arte da palavra pela demonstração dos seus serviços no passado e da sua capacidade para cooperar no mundo novo, cada vez mais amplo, sob o signo da ciência e da tecnologia.

E volta a despedir-se o autor, a despedir-se destes estudos atraentes, agora definitivamente, porque outro poder o impele e submete.

Afinal, como o leitor há de reconhecer, êste livrinho não esboça ambiciosos prolegômenos, só delineia um indículo de impossibilidades. . .

A EDUCAÇÃO E A ARTE LITERÁRIA ENTRE DOIS UNIVERSOS

Objetará V. (1) que ao menos nos meus feudos logrei identificar os barquitos misteriosos do horizonte (2). Pois engana-se. Aí a luta foi mais persistente, se não tão vã. Quando saía dêles, embora consumido pela mesma febre de absoluto, era amator, mas nesses feudos profissionais mais me pungia a impotência para chegar ao fundo da realidade dos fenômenos. Realidade que não passava de uma aparência dela, fenômenos que não passavam de ilusões dentro de uma ilusão.

Desde muito novo, logo ao partir para a minha caminhada, sofri da contingência, do arbítrio e até da relativa subalternidade da crítica literária. Para me suggestionar empreendi essa longa campanha pela sua metodização objetiva, pela sua dignificação em categoria e pela chegada ao âmago essencial do fenômeno literário. E defendi o caráter científico da história e da crítica literária; salientei a sua capacidade criadora; erguia-a a direção ou atitude do espírito, acima de ciência da literatura; diligenciei torná-la rival da arte literária, em que por sua vez vi uma constante luta pela expressão de um tipo de conhecimento intuitivo elaborado em ficção retificadora da realidade. Daí essa dupla trajetória de crítica militante e de reflexão teórica, já posta em relêvo de maneira carinhosa pelo Prof. Mozart Monteiro (3).

Chegando ao fim pergunto: convenci alguém? Pôr os problemas não é resolvê-los, mas será dar evidência à sua presença inevitável e confessar que se sente o seu drama — o drama das limi-

(1) — V. é Michele de Filippis, destinatário das cartas que formam o *Diálogo ao Espelho*. (NO).

(2) — Os barquitos, ou melhor, o barquito volve-se na terceira carta, segundo o A., em símbolo do singular, do relativo, do efêmero e do inacabado. (NO).

(3) — Alude F. de F. a uma longa série de artigos sobre Teoria e Metodologia da Crítica e da História Literária que o Prof. Mozart Monteiro publicou, de 1953 a 1954, em *O Jornal*, do Rio de Janeiro. (NO).

tações. Definir as confrontações dos domínios acessíveis ao conhecimento é já cobrar algum lucro positivo. Saber que se não pode saber e desistir de fantasiar sobre êsses reinos ignotos — já é saber.

E nestes meus antigos feudos, onde mais que em nenhuns outros reina a singularidade inacabada e inacabável, torna-se fácil e freqüente a confusão entre o saber e o lembrar-se. E não raras vêzes aquilo, de que a erudição nos faz lembrar, significou em seu tempo ilusão, êrro ou crime. Recebo de quando em quando livros de grande aparato e técnica perfeita de erudição, que erguem grandes edifícios de falso saber sobre areia — a areia instável de sucessos singulares e extintos, cuja notícia só vem sobrecarregar a memória de superfluidades. E o mais estranho nêles parece-me a abstenção total de qualquer juízo condenatório dêsse êrro, dessa ilusão ou dêsse crime. E assim nem a ação educativa se aproveita nessa erudição acêrca do passado morto.

As bibliotecas estão cheias de livros, que nalgumas se contam por milhões. Êsses livros documentam a luta do homem pelo conhecimento e pela melhoria das suas condições de vida sobre a Terra. Nada que apure se incrusta na sua mente para se transmitir aos descendentes. Cada homem e cada geração recomeça a luta, porque se os insetos, uma vil môsca por exemplo, conservam nos cromosomas tôda a sua técnica de adaptação ao meio ou de luta com êle, o homem nasce em estado de vazio espiritual e tem de se assimilar pela educação, imitativa e escolar, à sua época. Isso levou Jean Rostand a falar de “civilizações animais” e a insinuar melancôlicamente a superioridade delas ante as “civilizações humanas” — que tudo guardam nas bibliotecas, nos arquivos e museus, sem conseguir a menor incorporação definitiva com alteração e melhoria biológica.

Mas o movimento indefinido da luta pelo conhecimento faz caducar muito pronto grande parte dessa documentação guardada nas bibliotecas e nos arquivos, e como em cada século há comumente três vagas de cultura ou três gerações, podemos afirmar que milhares e milhares de livros morrem periòdicamente no silêncio das bibliotecas, verdadeiras necrópoles de saber extinto, de saber que foi provisório e de erudição que logo ao nascer foi ilusão. Um pseudo saber nado-morto! E eu andei longos anos por êsse campo macabro! Nada me parece mais urgente que uma discriminação filosó-

fica ou epistemológica, ou simplesmente educativa entre o verdadeiro saber e o falso saber, acompanhada de uma restauração justiceira dos créditos da ciência pura.

Quando observo as atividades, o conteúdo e a influência do ensino humanístico, distingo nitidamente no seu complexo materiais com que se pode construir uma faculdade de ciências da educação e outra de ciências da linguagem, e resíduos para constituir um centro de estudos decorativos ou de adorno para a vida social de elevado nível. Coisa que dê emprêgo às palavras que vagueiam tumultuosamente. Depois das Grandes Guerras o dinheiro fiduciário era tanto que os governos lançaram amplos empréstimos para o absorver. Ainda assim a fartura era tanta que os negociantes milicianos se multiplicavam com emprêsas de efêmera probabilidade. Também agora a educação predominantemente verbal, sem lastro científico, tem carregado a atmosfera de palavras disponíveis, sôltas da realidade. Vivemos numa idade nominalista. Há dias tive curiosidade em ouvir a propaganda de uma estação rádioemissora política. E verifiquei os perigos do virtuosismo literário ou do jôgo acrobático das palavras separadas da realidade como tentos. Um locutor ou um papagaio lia um comentário de idéias refalsadas, com uma articulação lógica sofismada, mas tudo num primoroso lavor literário que enganava quem não distinguisse a lógica esquemática ou abstrata das palavras-tentos da lógica severa das palavras-valores, autênticas da realidade nelas condensada. E lembrei-me do nosso Unamuno que chamava a essa forma de argumentar *advocacia, advocacia!*

E o pitoresco e ao mesmo tempo desconsolador dêste uso insincero e exclusivamente literário das palavras consiste no fato inegável de que os adversários políticos se caluniam e alteram as coisas em nome dos mesmos princípios. Quero dizer: pensando em tese, têm razão os dois lados, porque ambos conhecem a verdade e se servem dela como bola em campo de jogos — aos pontapés, para lá e para cá. Esquecem que a verdade não a dá sòmente a dialética, mas a retidão da consciência, sem nenhuma advocacia. . .

É também dessa atmosfera nominalista que nascem muitas pseudociências e especializações que não têm mais vida que a da sua terminologia ou das suas designações e multiplicam as formas ilusórias do saber e aumentam a confusão intelectual. Menéndez y Pelayo

exortou a juventude do seu país a trocar as tertúlias dos cafés e as desoras das redações dos jornais pelo silêncio reconstrutivo das bibliotecas e dos arquivos. Empenhava-se na reconstituição polêmica dum passado. Hoje, quem se empenhe na criação dum futuro melhor exortará a juventude a optar pelos observatórios e laboratórios ou, como V. prefere, a buscar o convívio do telescópio, do espectrocópio, do microscópio e das esqações. Perante o espetáculo do mundo devemos reconhecer a falência rotunda da educação que prepara cérebros que são máquinas de falar e máquinas de matar.

[*F. I S*, págs. 125-130]

Quisera não somente exortar aquêlê companheiro (4) de há trinta anos ao estudo da invasão sub-reptícia da consciência pelos reflexos das doenças degenerativas, hábeis em se dissimular como os mosquitos que nos estragam as noites, mas também propor-lhe dúvidas que posteriormente se me levantaram no espírito. E a primeira consiste na suspeita de que os gêneros de ficção não oferecem a vestidura mais apropriada para a apresentação das conquistas novas ou dos dados reveladores da intuição psicológica da literatura. Sob a ramagem de um argumento complicado e nos labirintos da emoção perdem-se êsses elementos noticiosos. A maior parte dos leitores só procura emoção, distrativa e libertadora das realidades charras de cada dia; não chega a dar por êsse núcleo de conhecimento que a obra lhe oferece. E a minoria mais seleta do público ledor acha desproporcionado o esfôrço do autor com a margem das suas revelações. Em quinhentas páginas de um romance, apura-se uma atitude, uma situação, uma frase, um dado flagrante. E se essas quinhentas páginas são de um Marcel Proust, que perseverante coragem não necessita êsse leitor-garimpeiro para transpor a selva episódica, dialogal e digressiva! Aquêlê trabalho preparatório para a análise espistemológica, de que me ocupo em recente escrito sôbre criteriolgia literária, pode equivaler nalguns casos a verdadeira destilação

(4) — O romancista espanhol D. José María de Acosta. Com êste escritor manteve F. de F. uma entrevista ou *charla* literária para o jornal madrieno *El Debate*. V. *Viagem através da Espanha Literária*. (*Apostamentos de 1928*), in *Estudos de Literatura*, Quinta Série, págs. 155-240. A entrevista figura a págs. 215-218. (NO).

ou tratamento químico de toneladas de minério para apurar uns gramazitos de elementos preciosos.

Bem sei que uma grande obra literária não vale só por êsse dado novo, que nos traz para a compreensão do bicho-homem, junto das grandes massas dos leitores, vale como organização estética de um cenário, com sua atmosfera e seu poder emocional, às vêzes até por características acessórias. O aspecto francamente pornográfico de *Lady Charterley's Lover*, de Lawrence, não terá prevalecido sobre a angústia sexual da protagonista, mulher jovem e bela, jungida a um paralítico? E o autor precisaria de uma tão prolixa descrição de intimidades fesceninas para nos chamar a atenção para um caso de injustiça do destino e de êrro e discordância na constituição de um lar?

Depois, o dado revelador que a obra literária nos proporciona, é estritamente singular e individual, ocorreu num fio de sucessos arbitrariamente tecido pelo autor. Diz respeito ao senhor Fulano ou ao senhor Beltrano. E por fundas que sejam as raízes que deite a criação dêsses tipos na realidade, não estarão isentos da escolha preferencial ou tendenciosa do autor. Sempre fugirão ao trabalho de sistematização para prática utilidade humana. Os biologists afirmam que a individualidade humana começa no comportamento dos nossos tecidos e no sentido das suas reações e do seu poder adaptativo. Temos de confessar que os ensinamentos psicológicos e sociais ministrados pela arte literária só valem para o ambiente ou clima estético delineado pelo artista criador.

Trinta anos passaram. O dôbro do que já Tácito chamava grande lapso da vida humana: *grande mortalis aevi spatium*. E com todo o seu perspicaz espírito não suspeitaria da vertigem que um dia atingira o curso desta vida humana, que no seu tempo êle compreendeu como ninguém. Trinta anos constituem a duração média de uma vaga de estilo estético e político ou a vigência de uma geração, sobretudo nesta nossa era transformadora. O ímpeto revolucionário parece invencível porque brota das raízes profundas da infra-história ou, melhor, da intra-história. O êrro de lhe opor políticas de imobilismo produziu o geral mal-estar e a divisão do mundo em dois hemisférios morais, e a constante ameaça de guerra e destruição do gênero humano. Querendo-se fazer gorar as conse-

quências das duas guerras mundiais e da grande revolução científica e técnica, incorre-se no risco de fazer gorar tóda a prodigiosa aventura da biografia do homem, desde que se levantou sôbre as patas traseiras até que lançou satélites artificiais.

Trinta anos passaram. E tudo mudou na convivência social de Madri. Acosta foi relegado pelos historiadores da literatura espanhola para a chusma dos “novelistas eróticos”. E quando a história arquivava os autores, o público leitor esquece-os, afugentado pelo môfo. A outros empurraram-nos os furacões do destino para a morte e para o exílio, a amassar o pão amargo com suor e sangue.

Mas eu não esqueci aquêlo velho tema das nossas conversas, em volta de um péssimo café e de um ótmo cognac porque bulia com uma das minhas obsessões: a penetração da essência do fenômeno da criação literária. Afinal, trinta anos depois, perguntarei a mim mesmo se parece mais difícil chegar ao seio do fenômeno literário do que dominar o coração do átomo.

Polemizando comigo mesmo pergunto-me ainda se tais idéias sôbre o caráter cognitivo da literatura não serão uma instintiva defesa contra o declínio e a conseqüente depreciação da arte literária e de tôdas as artes, nestes dias de glória do pensamento científico, sem par em tóda a sua história. E essa minha pergunta não me chega só pela evocação do meu antigo ofício, surge-me também de uma associação de plano mais alto; lembro-me das filosofias estéticas da história, em que o florescimento das artes é núncio de esplendor da civilização que o produz, sempre em desacôrdo cronológico entre elas e em completa independência do apogeu das ciências. A criação do alto pensamento científico assinala a privilegiada originalidade da civilização européia. Tôdas as outras, que têm enchido o palco da história com a prodigiosa aventura humana, se limitaram à criação de técnicas utilitárias, indispensáveis à perduração da existência, guardando para outros campos a sua fôrça intelectual. A êste sedutor assunto regressarei num capítulo mais avançado e também mais atual.

Mas é-me lícito perguntar, desde já, com ansiedade: para todo o patrimônio moderno do alto saber positivo e da técnica das suas maravilhosas aplicações, que tributo deu no seu especial campo humano a arte literária com a sua turbamulta de autores criadores, de historiadores, críticos e professôres de cátedras espalhadas por inúmer-

ros centros docentes? Meia dúzia de intuições e a narrativa de casos e situações morais, que de há muito tempo se vão repetindo, porque a sua variabilidade é tão limitada quanto permanente se nos afigura a natureza humana. Relanceando a história literária universal, verifica-se a identidade de tôdas as literaturas no seu conteúdo, das mais antigas e das mais modernas. Tôdas versam as curiosidades, dúvidas ansiosas, os temores e as tristezas ante o amor e a morte. Só variam na forma de exposição dêsse perpétuo fundo. Progresso em milênios só o houve no poder de expressão: surgiram os gêneros literários bem diferenciados, aumentou o número das palavras e das suas combinações fraseológicas e, portanto, multiplicou-se a fôrça emotiva dessa arte. Tudo isso constitui um tesouro imenso para o prazer da evasão da realidade pelo caminho da emoção imaginativa, mas ensinou muito pouco sôbre o homem, porque se applicava a mistérios impenetráveis. Nada mais fêz do que pôr em relêvo de comovente beleza casos da presença dêsses mistérios. Porém, para a constituição de uma verdadeira ciência do homem, o tributo do gênio literário, intuitivo ou adivinhador, parece muito pequeno. Tão pouco a respeito do homem quanto o que nos ensinam as teologias das várias confissões a respeito de Deus.

Nós, autores, grandes e pequenos, os criadores de ficções e os criadores de idéias à margem dessas ficções, os que escrevem em idiomas de vasta ressonância e os que se asfixiam em linguagens de de raio curto, como dialetos e falares regionais, temos todos de fazer exame de consciência. As nossas descobertas e invenções pouco adiantaram, porque só trouxeram ao primeiro plano da observação casos, fatos e tipos que tôda a gente via, mostraram à luz da emoção estética realidades eternas, que prosseguiram na sua eternidade misteriosa. Em seu tempo isso pareceu muito, como o achamento de terras novas. Confundiu-se o prazer estético e o saber positivo sôbre o homem. A beleza do *Hamlet* mostrou-nos um caráter e uma situação moral dramática, mas nada nos ensinou sôbre a gênese dêsse tipo humano e sôbre a forma de acudir aos seus sofrimentos morais e aos seus delírios.

A arte literária, se não quer morrer de descrédito junto da nata da inteligência, tem de se adaptar aos novos tempos, renovando os seus temas e os seus meios de expressão, sempre dentro do seu do-

minante caráter que visa à compreensão do homem. E não só isso, também inteirar-se da revolução científica. Querer seguir o caminho atual equivaleria a uma sobrevivência da arte gótica depois dos descobrimentos geográficos e científicos, e da recuperação da experiência dos Antigos. O que sabemos do universo atômico e do universo cósmico pede a reforma do universo moral do homem. E êsse anelo de reformação expressa-se e obtém-se pela via estética, pois as artes funcionam de poços artesianos ou válvulas de escape da energia criadora das civilizações. Tôda a elaboração artística, principalmente a literária ou a da palavra, nasceu nalgum lugar e em certo dia, como obra de homens de um meio e de uma época. Quero dizer com isto: a literatura destina-se a um público determinado, que necessita de ver com o esplendor da beleza os seus problemas e ansiedades, trazidos a um primeiro plano de interpretação. E quero dizer também que a novos tempos coresponde uma nova literatura.

Não ratinho no valor do nosso patrimônio literário, honra e glória da humanidade. Sustento que já lhe sugamos todos os recursos guiadores. E que o afogamos sob avalanches de comentários e exegeses, de história, de crítica filológica e estilística, de interpretação e comparação. Como os Antigos, ao chegar o Romantismo, sofreram sua depreciação, assim os valores literários pós-românticos perderam a sua magia, havendo exercido já tôda a influência nêles comportada, revelando algumas coisas acêrca do homem individual e social, que as ciências antropológicas vieram a aproveitar, por exemplo a criminologia, a sexuologia e a psicologia descritiva. Os poetas parem com dor para exprimir as dores do mundo, do seu mundo, do mundo visto por êles em certo dia e de certo ângulo. Não nos proporcionam calendários perpétuos. A universalidade de algumas dessas dores e o talento e o gênio da expressão podem prorrogar a vida aos seus crios estéticos, mas não fazem parar a criação. A mesma coisa dita por outras palavras contenta mais, porque perde o sabor arcaizante. E às vêzes a arte literária nada mais faz do que isso, como se transferisse vinho velho para vasilhame novo.

A meu juízo, perante a mentalidade nova que se vai definindo na zona social superior, as literaturas têm os seus relógios atrasados e assentes sôbre maquinismos antiquados: esta pela sua obsessão sexual, a do lado pelo seu clericalismo asfixiante, outra pelo seu pas-

sadismo narcisista, aquela pelo seu obstinado burguesismo, aquela outra pela sua constante apologia da vulgaridade e defesa do imobilismo. Tôdas se configuram desacordes da idade nova. O homem, que viu crescer e reformar-se a visão do Cosmos por uma revolução muito mais profunda que a de Copérnico, Kepler, Newton e Galileu, que presenciou o descobrimento do universo atômico, muito mais rico e deslumbrador que as Índias Orientais e Ocidentais, necessita de criar também o seu *ismo* estético ou de expressar em palavras impregnadas de emoção as suas ansiedades e de cooperar na elaboração da nova imagem do mundo, em passo ritmado com o das ciências. E como? Completando-a por um retrato atual do homem — do homem universal, do homem de tôdas as latitudes da Terra, de tôdas as raças, côres, línguas e religiões, de todos os estilos políticos, da eterna condição subjacente a tudo isso, acessórios temporais, locais e circunstanciais, do homem que formigueia, quase pulula sôbre um planeta pequenino, cada vez mai pequeno, mas também cada vez mais vencido na sua hostilidade.

Esse esforço criador de idéias integradoras para a compreensão de homem, por fim chegado a uma idade racional da sua tonta existência, obrigará a arte literária a assumir um caráter ou uma tendência ensaística, mesmo através de variadas formas e gêneros preferidos pela inspiração dos autores. Os gêneros literários em sua multiplicidade um pouco arbitrária condensam-se em número limitadíssimo de estruturas de expressão estética, em obediência ao também limitadíssimo número de caminhos ou processos de comunicação entre os criadores e o público receptor. Já expus estas idéias em escritos teóricos.

O ensaio será o gênero do futuro próximo, o ensaio puro, embora o espírito ensaístico ou o esforço criador de idéias se insinue noutros gêneros literários. Admirável instrumento de análise, o ensaio funciona como alvião perfurador ou sonda em prospecção da realidade viva — aquela realidade que flui e se renova em tôrno de nós, o mundo humano que precisamos de entender, condensando-o em idéias e juízos de valor. O ensaio pode manter boas relações com a ciência, porque os seus elementos de ficção reduzem-se ao mínimo, como expedientes de composição, alegorias e diálogos quando muito. Não cria uma supra-realidade que pretenda substituir ou

emendar a realidade charra de todos os dias. Breve como as comunicações de congressos e os artigos das revistas científicas, diz o essencial do pensamento e da emoção do seu autor. Pessoal como a poesia lírica, vive também pacificamente com a filosofia, à qual deverá a amplificação do seu conteúdo subjetivo e singular a proporções humanas ou gerais. Admite os mais variados tons: o grave até se tornar austero, mesmo dramático, o sorridente, o irônico, humorístico, narrativo, judicativo e cético. Lembra um pequenino instrumento músico adaptável pela destreza do executante às partituras de mais diverso caráter, e sem as desfigurar: a sua constituição plástica torna-o flexível e moldável como cêra líquida. Se na música o poema sinfônico, liberto das normas de composição das formas clássicas me parece o gênero mais adequado para exprimir a inquietude ansiosa dos novos tempos, na literatura o ensaio apresenta-se-me como o gênero do futuro, pelo menos para aquêlê escol de pensamento que prefira compreender a vida e o homem, e chegar a possuir sínteses guiadoras. Claro que sempre subsistirá gente a quem interesse mais espreitar a vida privada e ouvir os berros dos vizinhos do que entender um pouco a aventura humana e deslumbrar-se perante as maravilhas dos dois universos agora patentes a todos. Êsses continuarão a ouvir as óperas mais cansadas ou esteticamente mais absurdas como aglomerados de artes que se entram mutuamente; êsses lerão romances históricos, policiais, de espionagem e de luxúrias corroedoras, porque para êles a literatura não oferece mais do que portas de fuga da própria vida que desistem de compreender um pouco.

Já não posso sugerir estas coisas ao meu contertúlio de Madri, porque decerto me não espera naquele café soturno da Calle de Preciados, na “villa del oso y del madroño” de há mais de trinta anos. Já não posso propor ao romancista nova direção para a sua pesquisa dos estragos da enfermidade, infecciosa ou degenerativa, sôbre a consciência. E nestas linhas contém-se um alvitre, mesmo sua receita contra a infiltração da velhice, a doença degenerativa mais difundida, ainda que sem caráter epidêmico: em vez de contar memórias, como soem fazer os doentes atacados dessa vulgar moléstia, observar com atenção o presente e diligenciar deduzir os possíveis

rumos futuros. Parecerá coisa tão contingente como olhar para uma mulher grávida e profetizar-lhe: é menino! é menina! Mas retarda o avanço da grande inimiga ou, ocultando-nos os seus progressos, deixa-lhe plena liberdade para o assalto final.

[*L P*, págs. 34-43]

NOÇÃO DE CULTURA

Mas que vem a ser cultura? Cultura, no sentido pôsto a correr por Oswald Spengler, é um ciclo vital, que se opõe a civilização — a qual é já um conceito necropolar; é um foco de vida social, que nasceu, se diferenciou tipicamente, evoluiu dentro do seu tipismo, cristalizou e morreu; é um estilo inconfundível de morfologia e ideologia, de formas e de espíritos: a cultura chinesa, a cultura mesopotâmica, a cultura egípcia, a cultura árabe, a cultura ocidental ou euro-americana.

Para a minha análise, porém, a extensão da palavra limita-se muito. Tomo cultura como uma vaga renovadora de interpretações, juízos e gostos, adentro do evoluir duma morfologia típica, duma cultura à maneira de Spengler. Nós, gentes do ocidente, que partimos do mundo romano-judaico para a nossa marcha histórica, no sentido este-oeste, do Mediterrâneo para o Pacífico, constituímos uma cultura única, desarticulada das anteriores e com poucos contactos com o hemisfério oriental, cultura que o mesmo Spengler já crê nas vascas do cristalizar-se em civilização; mas, no seio dêstes dois milênios, tem havido revoadas várias, ondas alterosas e perturbadoras do fluir, que determinaram modificações profundas no ritmo de jusante. São essas bruscas mutações dentro da permanência dum quadro que eu chamo também culturas e que afinal são vagas duma mesma cultura ou mares interiores dum mesmo oceano.

Cultura é assim um ciclo de raio menor, muito menor que a expressão de Spengler, mas bastante mais que sinônimo corrente de instrução, de ciência, de vida intelectual; é alguma coisa ainda muito complexa, muito viva e muito atual também, que as pobres universidades portuguesas não criam, que o Estado nem de nome conhece, embora represente sempre um estádio de cultura, e que os homens de pensamento, entre nós, não logram organizar por falta de eco para o seu apostolado, pelo régimen de menoridade da inteligência. E' evidente que chamo régimen de menoridade da inteligência ao conjunto das condições criadas à atividade intelectual pelos específicos e constantes caracteres da sociedade portuguesa, não a

qualquer sarampo transitório de coações governativas, como as do momento em que escrevo (1).

As universidades portuguesas, apesar das freqüentes reformas regulamentares, não organizam, não representam, não pressupõem sequer a existência duma cultura. Isto assim enunciado parecerá um lugar comum do endêmico descontentamento nacional. Essas universidades lusitânicas significam, no elenco das constituições universitárias, um tipo unilateral ou incompleto, o de preparação profissional, com inteiro sacrifício doutras funções mais elevadas por mais eficientemente norteadoras: a criação de ciência e a organização de cultura. E isto é que já não será um lugar comum.

Nas universidades alemãs domina a preocupação da investigação original; são viveiros de especialistas. Nas inglesas e norte-americanas, o escrúpulo da técnica profissional é igualado pelo desvêlo em organizar, manter, vivificar constantemente uma ideologia de atualidade sôbre todos os problemas, que, a cada momento, se põem a uma consciência, fora do restrito exercício duma profissão. E' esta aliança do aspecto profissional com o aspecto cultural que, sem as tornar perfeitas, eleva as universidades anglo-saxônicas, como escolas de humanidade média e seleção de escóis, acima das alemãs, que têm a ambição excessiva de fazer criadores de ciência de quantos passem pelos seus seminários.

(1) — Era êsse o conjunto de condições criadas à atividade intelectual pelos caracteres específicos e constantes da vida portugêsa que eu desejava pôr em relêvo com a investigação pedida pela proposta seguinte: "Proponho que a Academia das Ciências nomeie uma comissão composta de sócios das duas Classes e de individualidades relevantes do nosso mundo intelectual, que dela não façam parte, para proceder ao estudo das condições do trabalho intelectual no nosso país e propor um conjunto de medidas de proteção à inteligência, que a Academia recomendaria à iniciativa privada e ao Estado. — Lisboa, sala das sessões da Academia das Ciências, 3 de dezembro de 1931". A êsse mesmo conjunto de condições criadas à atividade intelectual, agora sob o particular aspecto de crítica social, se refere no seu estilo esópico Agostinho de Campos com as certas linhas seguintes: "Está claro que há muito pouca gente que tenha a coragem de dizer tôdas as verdades, porque muito pouca tem a coragem de lhe sofrer tôdas as conseqüências, a menor das quais consiste em pôr o homem veraz e sincero à margem da sociedade, reduzi-lo praticamente a cidadão de 4a. ou 5a. ordem, incapacitá-lo, como elemento ativo e desejável, para qualquer ação militante na administração e na política". *Comércio do Pôrto*, 13-12-931.

Enquanto as primeiras formam um caráter inglês ou americano, criam e renovam um determinado clima espiritual, norteado por um idearium, as segundas são alfobres de investigadores. Umam melhoram o gênero humano, outras aumentam o acervo do saber. Mas qualquer decifração nova dum mistério da natureza só é fecunda, só é valor humano, quando se transplantou do laboratório e do cérebro do seu descobridor para o caudal coletivo, tornada hábito novo, técnica nova, juízo ou idéia geral — elemento de cultura. A ciência esclarece alguns; a cultura visa a conduzir todos.

Porque cultura é o conjunto de ideais condutores, o sistema de juízos e valores, de opções e preferências, que orientam uma época; é a imagem que cada homem civilizado se forma do mundo e do passado da sua espécie, e o plano de atuação futura que se reserva. Lamprech cansou-se a repetir que a história, vista em profundidade, seria um simples descrever ou reconstituir o perfil volúvel de Psique. Pois cultura é o perfil de Psique, o perfil típico para cada época; é o clima de idéias e de valores em que os homens vivem e que os uniformiza em cada marcha da sua experiência.

A tôdas as épocas de renovação, na história, corresponde uma cultura típica, uma integração ou síntese das ciências dispersas, das interpretações da filosofia e das lições da experiência; a cultura provém de tudo isto, mas sôbre tudo isto reage a seu turno, como vida orientada e criadora. A falta duma cultura é a dispersão, a vacilação sem bússola, o anonimato penumbroso e vegetativo, a entrega sem defesa às aventuras.

Os antigos acudiam a essa fundamental necessidade da comunhão espiritual com a prática da filosofia viva, nada esotérica, militantemente exercida na praça pública. Nos séculos medievos, no caos que sucedeu à destruição do mundo heleno-romano, as universidades foram brotando mais para essa tarefa integradora e condutora que para a preparação profissional, coisa então quase desconhecida, e o seu próprio nome é uma reminiscência dessa função totalizadora. Como a hora da criação científica vinha ainda longe, as sobrevivências do enciclopedismo helênico, a experiência lenta e hesitante, e a frutificação glosadora dos germens espirituais do cristianismo foram as grandes fontes da cultura medieva, tôda ela envolta numa coloração de poesia. A Idade Média é uma época constitucional-

mente poética, pela sua espontaneidade, aberta a todos os impulsos e a todos os imprevistos, poética na sua religiosidade impregnada de maravilhoso, de terror e de amor; na sua ciência que convertia a natureza num vasto sistema de símbolos, que procurava a pedra filosofal, o elixir da longa vida e “o espírito do mundo”, e perguntava aos astros o segredo dos destinos humanos; no seu direito; nos seus particularismos pitorescos — em todos êsses laivos de franca imaginação, que nos pintou com mestria a fina sensibilidade de Gaston Paris. Poética ainda na composição do seu espírito — heróico, religioso, aristocrático e democrático — tal como o desfibra o professor Waldemar Vedel.

O Renascimento criou o ensino das humanidades, que eram a organização em valor humano, em cultura viva, das aquisições das ciências especiais, então na sua aurora; e o termo “humanismo” perdurou para designar aquela constituição mental do homem, que sabe aliar ao saber especializado uma curiosidade universal, uma vibrante simpatia e uma sistematização ideológica de soluções para os problemas da consciência. Haverá maior contraste que o do homem culto da Idade Média com o homem culto do Renascimento? Konrad Burdach, que estudou profundamente, à alemã, a origem e o sentido das palavras “Renascença” e “Reforma”, concluiu o que resume nesta pequena fórmula: “A consciência de que da antiga, eterna e inesgotável fonte da vida, de que do estado primitivo da humanidade, do qual o homem se havia afastado muito, devia vir uma nova grandeza, uma valorização mais elevada das coisas, uma transformação — é o que constitui a raiz do movimento de cultura que chamamos Renascimento e Reforma”. (Sitzungsberchte, Academia das Ciências da Prússia, Classe de História, 1910). Êste pouco é tudo. A base da cultura medieva era uma geral amnésia, que se deslumbrava, hora a hora, com os seus achados ingênuos; a base da cultura renascentista é êste otimismo confiado, que nos aponta Burdach. E daqui vem tudo que Burckhardt nos enumerou na sua obra clássica: o homem universal com suas múltiplas genialidades; a paixão da glória; a compreensão da antigüidade; o descobrimento da beleza da paisagem; a argúcia e o motejo; o gôsto das viagens; o retôrno ao paganismo e a tolerância. Daí vem tudo que eu distingo no quinhentismo, o momento mais intenso na sucessão de culturas: o des-

cobrimento da alma humana; o sentido da perspectiva histórica; o espírito de individualidade e seleção; a curiosidade geográfica; o livre exame na ciência e na religião.

[Em Portugal, esta hora tem suas peculiaridades. Longe dos focos criadores da cultura — e nunca a ciência, a filosofia e a política foram mais cultura do que então, — sem cooperar na atividade dêles com relêvo, mas escutando e cumprindo um dos imperativos mais típicos dêsse espírito renascentista, a curiosidade geográfica, Portugal, pouco italianizante, mas muito navegador, teve um quinhentismo de dúplice caráter: vida intensa e original que não chegou a ser literatura (historiografia colonial, roteiros, relatos de naufrágios, itinerários de viagens, exotismos e etnografias) e literatura imitada que não chegou a ser vida (sonetos, églogas, canções, tercetos, poemas e comédias, pastoralismos, italianismos e cortesanismos). Os historiadores da literatura nacional, que apontam o século XVI como o nosso século de ouro, não se têm chocado com a pobreza dessa literatura ou não têm procurado explicá-la. O nosso quinhentismo não é uma época de influência italiana como veículo do gosto clássico, com laivos da influência dos descobrimentos geográficos, é o contrário; é uma floração de literatura tôsca, mas viva, a dos descobrimentos, com laivos de italianismo. Assim se inverte o quadro; passam a segundo plano os poetas imitadores de Homero, Vergílio e Horácio, Dante e Petrarca, e avançam para o primeiro plano os autores dos gêneros próprios do teor típico da vida nacional: a viagem e a conquista. Poderei um dia expor esta visão nova do nosso quinhentismo?] (2).

Durante a era liberal, os países que não criaram instituições adequadas, reservaram essa função integradora de organizar cultura às faculdades de letras. Mas estas pouco a pouco, lamentavelmente, foram-se transformando também em escolas profissionais, seguidas

(2) — Nunca foi possível ao A. desenvolver a idéia nuclear dessa visão do Quinhentismo português, embora nela tenha insistido, por mais de uma vez. V. *Pirene*, págs. 42-43, da ed. port. (pág. 204, da ed. bras.) e *E P*, págs. 10-11.

— Porém, em nota da pág. 341 da *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)*, Rio de Janeiro, [2a. ed.], s. d. [1960], referindo-se, ainda uma vez, a essa visão, dá-nos F. de F. a boa notícia de que pretende completá-la: "Projeto fazê-lo na nova edição, muito ampliada, do estudo sobre *A Épica Portuguesa no Século XVI*". (NO).

de perto nesse pendor utilitário pelas de ciências. Já então eram numerosos e eficientes os meios de pôr idéias em circulação — o livro, a conferência, a revista e o jornal, a que modernamente acresceu o rádio — que êsse trabalho de elaboração da cultura, ao perder o ambiente limitado da escola, viu-se sobejamente compensado pela aquisição dos direitos de cidade, o poder fazer-se ao ar livre, na rua, em voz alta, com a colaboração de todos. A literatura foi neste século romântico a grande obreira da cultura, essa inconfundível cultura romântica, que frente à da Renascença foi menos uma revolução que uma ampliação. Revolucionária sim, no campo político, porque opunha a liberdade ao cesarismo, mas ainda por processo de extensão ou ampliação: o individualismo do homem renascentista estendia-se da estética e da moral à política, criando o cidadão livre, centro do mundo, êle mesmo já um pequeno universo com sua finalidade; o individualismo dos governantes estendia-se aos governados. E é ainda em parábola que se dá o trânsito da cultura do liberalismo para a pós-guerra, porque esta mais não é que irradiação, extensão, acesso da turba acumulada durante a era de paz e abundância do século XIX em frente do balcão distribuidor dos bens do mundo. À aristocracia de sangue e tenência, e à oligarquia eclesiástica das velhas sociedades militares opôs o liberalismo uma burguesia enriquecida pelo trabalho nas novas sociedades industriais e logo capitalistas; a êste terceiro estado, que reinou durante o liberalismo, já se opõe um quarto estado, a turba anônima dos servos da gleba, que, após a primeira guerra de turbas anônimas servidas pela técnica, quer ascender a aburguesar-se também ou quer fazer do seu gosto — o gosto, última essência em que inconscientemente se filtra tudo que de impressionante e forte se tem passado no mundo. Porque os fatos são os livros únicos da turba e as emoções humoradas a sua única reação.

Um dos aspectos dolorosos da crise contemporânea é a dissolução da cultura que orientou a época histórica precedente, da Revolução à Grande Guerra, aquele século glorioso que um dia não distante a crítica considerará como uma idade de ouro, bem superior ao devaneio de Ovídio. Morre a cultura do século XIX, tôda a atitude espiritual do homem, derivada do turbilhão de doutrinas filosóficas, políticas, científicas e artísticas, uma variedade riquíssima

dentro da unidade liberal e romântica, discussão em comunhão, como quer Keyserling, — morre precisamente num momento em que o caráter multitudinário e paradoxal das sociedades mais força condutora exigia.

Perante os bárbaros civilizados, que as facilidades corruptoras do século XIX deixaram brotar do solo, e perante as contradições duma política de nacionalismos hostis numa hora em que pela primeira vez têm realidade a expressão “humanidade” e o anelo pacifista, nada podem a ciência pura e a técnica das aplicações, que é tudo que há; essa cultura é já um sistema de valores nas vascas duma crise e perde, dia a dia, os seus prestígios porque só esgrime com armas de museu.

Quando Charles Maurras fala com desdém da real decadência dos povos meridionais de “mediocre semicultura” e dos alemães “simples candidatos à qualidade de franceses”, distingue implicitamente entre ciência, de que os alemães mantêm o primado, e cultura que o seu chauvinismo personifica na França, e que o seu gosto tradicional identifica com espírito clássico. E quando J. Ortega y Gasset, em páginas bem expressivas, construi um tipo de universidade para a Espanha moderna, atribui-lhe como fulcro orientador a função de criar cultura, de pôr o homem ao nível do seu tempo, reserva mesmo essa função augusta a uma nova Faculdade de Cultura. E chega a delinear o elenco das suas disciplinas essenciais: um ensino físico, para desenhar a imagem do mundo; um ensino biológico, para familiarizar com os temas fundamentais da vida orgânica; um ensino histórico, para mostrar o processo evolutivo da espécie humana; um ensino sociológico, para explicar a estrutura e o funcionamento da vida social; e um ensino filosófico, para compor o plano do universo.

Parágrafo novo no capítulo pedagógico da Utopia? Em todo o caso uma página original, que há de ser histórica, porque é o mais solene reconhecimento dessa primordial função de organizar e difundir cultura — cultura que é na zona superior da individualidade um sistema de juízos e de ideais condutores, e na inteligência coletiva e no subconsciente individual de cada hora, um gosto estético e político quase um paladar. E é isto o que compõe o estilo próprio duma época.

A UNIVERSIDADE E A CULTURA

Não me é dado rever a boa terra paulista onde passei anos tão felizes de convívio e trabalho! E assim não poderei comparecer ainda uma vez ante as autoridades universitárias para receber e agradecer o sêlo de ouro, com que a bondade brasileira fecha o meu labor no seu país. Mas posso fazer-me representar por uma delegação numerosa e luzida: um filho, engenheiro da Universidade Mackenzie, assistido por outros dois filhos, doutores da nossa preclara Universidade e ainda por dois netos que não compreenderão muito bem o significado da cerimônia, mas a guardarão na memória para um dia carinhosamente a interpretar. Por agora a sua presença patenteará um fato de relevância bem maior que a contribuição da minha prosa e das minhas magras idéias: que o Brasil absorveu tôda a minha descendência.

Todavia algumas dessas idéias, com sua magreza e tudo, fizeram seu caminho. E até as de caráter mais opinoso, que poderiam compor uma atitude sôbre as relações intelectuais dos nossos países e o desempenho de uma cátedra, não sòmente foram toleradas pela Universidade e pelo ambiente, mas até premiadas com altas distinções, a mais recente e mais emocionante das quais hoje se efetiva de maneira fidalgamente generosa.

De fato, durante os três lustros que tive a honra de servir nesta Universidade, a XXXV Cadeira, com as débeis fôrças e o curto fôlego da ação do seu titular, foi um campo de experiência. E a alguma conclusão se chegou. Também sôbre um metro quadrado de húmus se pode fazer botânica. Demonstrou-se que era possível, naquele microcosmos, militar um conceito de cooperação intelectual ou científica estreme, isto é, puro das perturbadoras aderências oratórias e sentimentais, e da autolatria passadista que soem acompanhar formas correntes do intercâmbio luso-brasileiro. Êste dirige a sua atenção preferente para montante do rio da história, é contemplação e apologia; a pura cooperação científica mergulha-nos na atualidade e pela elaboração de cultura construi futuro.

No estudo da história literária do meu país procurou-se também ampliar-lhe o raio, considerando as suas raízes ibéricas e a sua irra-

dição (quando a houve) pelo método comparativo, e discernindo-lhe algum superior conteúdo humano, à luz da criteriologia filosófica. Naturalmente, os pontos de apoio ou os contactos procurados não foram as fontes nacionais e locais dessa literatura, mas os focos da alta crítica e da discussão dos problemas gerais. Uma grande obra literária é como um indivíduo autônomo, com a sua carreira própria, já separada do autor e do ambiente que a determinou. E as obras pequenas, as que vivem dêsse enraizamento anedótico, importam ao historiador e já não importam ao crítico e ao filósofo da literatura.

Mas os professôres são inevitavelmente homens e cidadãos de uma época, vibram com os anelos e problemas do seu tempo. E quando êsse tempo é tão carregado de angústia sôbre os destinos da cultura e sôbre as seguranças mínimas da mesma vida humana, então a ciência pura da Universidade espontâneamente se rodeia de um halo de preocupações e de extensão de pensamento pragmático. Também isso ocorreu naquele microcosmos da cátedra da história literária de um pequeno país, ensimesmado na sua pequenez. No labor jornalístico através da grande e generosa imprensa brasileira, e na livre atividade literária, num longo rosário de ensaios, a crise contemporânea da civilização foi um tema obsessionador (1). E

(1) — O “longo rosário de ensaios” inicia-se com as *Notas para um Idearium Português. Política e Literatura* (1a. ed., 1929) e chega até *Entre dois Universos* (1a. ed., 1959), mediando entre ambas as obras — *Motivos de Novo Estilo* (1a. ed., 1930; 2a. ed., 1944), *As Duas Espanhas* (1a. ed., 1932; 4a. ed., 1959), *Iniciação Boêmia* (1a. ed., 1932), *Menoridade da Inteligência* (1a. ed., 1933), *Interpretações* (1a. ed., 1933; 2a. ed., 1944), *O Dever dos Intelectuais* (1a. ed., 1935; 2a. ed., 1936), *Últimas Aventuras* (1a. ed., 1941), *Cultura Intervalar* (1a. ed., 1944) e *O Mêdo da História* (1a. ed., 1955; 2a. ed., 1957). De *As Duas Espanhas* há traduções em espanhol editadas em Santiago de Compostela, Santiago do Chile e México. A 1a. ed. de *O Mêdo da História* veio a lume em Havana; e um dos capítulos desta obra, *A Paz pela Inteligência*, foi traduzido para o inglês com o título de *A Free Press — A World at Peace* e publicado em *Books Abroad*, vol. XXIII, n.º 1, Norman, Estados Unidos, 1949. V. ainda o trabalho *Intuição Política e Ensaísmo* (*in Estudos de Literatura*, Quinta Série, págs. 37-47) que o A. enviou ao IV Congresso Internacional de História Literária Moderna (Paris, 1948) cujo tema geral foi “A literatura moderna e os problemas políticos e sociais”.

A atividade jornalística de F. de F. na imprensa brasileira vem de longe. Mas é a partir de 1938, quando se fixa no Brasil e em São Paulo, que essa atividade se torna constante através, entre outros órgãos, da cadeia dos *Diários Associados*, das *Fôlhas* e de *O Estado de S. Paulo*. (NO).

se o método da análise foi só a sondagem psicológica individual e coletiva, o diagnóstico também não foi muito variado: sempre denunciou o mortífero divórcio entre a ciência e a razão moral.

E assim cheguei aonde queria, para formular um voto com tôdas as veras do meu velho coração: que esta jovem Universidade, já ilustre no mundo científico, fiel às tradições do país e do continente americano, empenhe sempre as suas melhores fôrças no restabelecimento da supremacia da razão moral no complexo da cultura. Lógico é que neste voto pense preferentemente na minha inesquecível Faculdade de Filosofia, porque ela é o centro principal da elaboração de idéias gerais e de juízos de valor. Não chego ao extremo de Albert Schweitzer, que à filosofia atribui tôda a responsabilidade da crise. Apresenta essa explicação, a um tempo simplista e transcendental, em livro primorosamente traduzido e comentado pelo nosso colega Pedro de Almeida Moura. Não é só assim, mas também é assim: aos aspectos econômicos e sociais, acresce um imperativo de reforma moral, em que as universidades podem ter papel relevante, com reintegrar o complexo cultura, que é indissolúvelmente saber e razão ética ou preocupação humanista (2).

Agradeço a VV. Exas., Magnífico Reitor e Ilustres Professôres, a alta distinção com que me honraram. Faço-o com profunda emoção e evocando todo um mundo de tocantes recordações. Mas não me despeço de VV. Exas. Sempre me considerarei vinculado a esta Universidade, enquanto algum alento me permitir o trabalho ou a ilusão dêle, far-me-ei lembrar de VV. Exas. e dos meus antigos, muito prezados e lealdosos colaboradores no serviço docente.

E como os últimos abraços são os mais demorados, para o fim guardei os pensamentos afetuosos que endereço ao eminente profes-

(2) — Acêrca do papel relevante que cabe à Universidade e também às Escolas de Jornalismo no complexo da cultura e na ação política e social, v. *Menoridade da Inteligência*, págs. 102-110 (capítulo V, *A Assimilação da Turba*). E especialmente sôbre a Imprensa e as Escolas de Jornalismo, como fautores de salvaguarda da Paz e de repúdio à Guerra, v. *O Mêdo da História*, 2a. ed., págs. 31-50, 51-61 e 193-204 (capítulo I — *A Paz pela Inteligência*; capítulo II — *Elogio de um Jornalista* e capítulo VII — *A Paz e a Memória*). A respeito da Universidade e da Civilização norte-americana, v. *Diálogo ao Espelho*, págs. 91-100 (*Terceira Carta: Nacionalidade e Humanidade*) e "*America the Beautiful*", in *Interpretações*, Coimbra, 2a. ed., págs. 59-88. (NO).

sor Mário de Sousa Lima, autor da proposta inicial, e ao nosso exemplar Diretor, Professor Eurípedes Simões de Paula, timoneiro de mão segura e bondosa. Disse (3).

[*M U S P*, págs. 173-177]

(3) — *A M U S P* foi lida, em nome do A., por seu filho Engenheiro Jorge Fidelino Lôbo da Costa de Figueiredo no Ato Solene realizado em 29 de Novembro de 1955 em que o egrégio Conselho Universitário concedeu a F. de F. o título de Doutor Honoris Causa da Universidade de São Paulo. (*NO*).

A DOENÇA DA CRÍTICA

Os românticos sofriam da doença da poesia — que é uma inadaptação criadora de fantasmas; e nós sofremos da doença do criticismo — que é uma inadaptação criadora de juízos. Doença, porque nos afasta do ideal de perfeita higidez do espírito, que é conformidade perene, burguesismo otimista, embora seja doença fecunda e embelezadora, como a que nas ostras cria as pérolas.

A doença da poesia levava à boêmia descuidada, suja e faminta, mas podia também erguer o espírito ao lirismo de um Shelley, um Musset, um Chopin, um Schubert, um Garrett. A doença da crítica pode descer à malevolência boateira das esquinas, mas pode igualmente subir, e tem subido, à alta região das idéias e possui seu gênio representativo ou seu deus: Kant.

Os românticos eram filhos dos bons burgueses revolucionários, que tinham acabado de conquistar o poder e instalado os seus negócios, sólida e livremente, burgueses conformados com a era em que viviam, a era do “deixar fazer e deixar passar” e do “enriqueceivos”. Mas eram filhos ingratos, porque a sua sensibilidade desequilibrada ou exigente logo se rebelou contra êsse burguesismo contente dos pais e pôs-se a criar com outra liberdade mais prezada, a da imaginação, sonhos passadistas, heroísmos cavalherescos, amôres fatais, auréolas de ruínas evocadoras ou utópicas reformas para um futuro todo harmonia e ventura.

Nós, homens de hoje, não entramos num mundo novo, como entravam os românticos, afoitamente; saímos de um mundo velho, que todos vemos arder e morrer, mas hesitamos ante uma encruzilhada de caminhos. Sabemos muito bem que somos testemunhas e vítimas da revolução maior da história, desproporcionadamente grande e deslumbradora, perante a nossa experiência e a escassa capacidade da vida individual. Sabemos que tôda a matéria tem de existir em forma e procuramos uma forma nova para a matéria revôlta: economia, estrutura política e social, idéias e valores morais. E fazemos como os românticos: fugimos do presente caótico. Mas a direção da fuga e a ansiedade que a conduz é que variam.

Uns fogem para o futuro ou para futuros possíveis, isto é, aventuram-se por veredas novas nesses ensaios proféticos de definição ou balizagem de rumos, que documentam um grande esforço de compreensão do homem como obreiro da história. Outros retrogradam, a percorrer velhos caminhos abandonados há muito: despotismos ilustrados à século XVIII, intolerâncias religiosas, anti-semitismos, demagogia negra, unificações espirituais à século XVI, economia estatista e corporações de mesterais à século XII, invasões, crimes à sôlta, barbarização à século V. Em qualquer caso, o fundo dessa inconformidade a respeito do presente e a reação que a segue compõem uma atitude julgadora e interpretadora, uma opção criativa de coisa nova. E isso é ato de crítica, implícita ou explícita.

Se tal crítica se limita à conversa do café e ao tópico ligeiro do jornal, é um tempêro picante para a vida quotidiana, que se torna assim “más llevadera”, no dizer espanhol. Mas se ela chega a ser organização de idéias guiadoras, se expressa o tormento da realidade fugidia ou renitente às idéias pelas quais a querem disciplinar ou acorrentar — então essa tendência ou êsse gôsto da crítica ou essa fôrça irresistível da personalidade constitui um verdadeiro drama.

O mal da poesia nada o expressa melhor que a música, porque a música é livre das limitações lógicas da palavra e das limitações plásticas da forma e da côr, que hão de condicionar tôda a ficção literária. Mal posso perceber, por mais que leia as explicações dos técnicos, aquêle expediente de um superlativo de expressão que Beethoven foi buscar à voz humana, no último tempo da sua Nona Sinfonia. Seria porque tal forma de alegria, sendo um exclusivo sentimento humano, só pela voz humana poderia ter cabal expressão? Êste raciocínio era aplicável a tôdas as suas grandes páginas. A música é a linguagem mais apta para traduzir a dor sem limite e sem causa, o desespêro da impotência humana. Por isso, Antero de Quental, nos seus anos de otimismo revolucionário, crendo êste desespêro chegado ao seu têrmo, profetizou também a morte da música. Faltar-lhe-ia a matéria (V. “O Futuro da Música”, in *Prosas*, 2.º vol., págs. 26-46, ed. de Coimbra, 1926).

Seja como fôr, a criação de uma supra-realidade de refúgio e de perfeição ideal, objetivo de tôda a arte, só a alta música a atinge plenamente com a sua misteriosa libertação da palavra e de suas cate-

gorias lógicas. A alma do músico é também uma alma agônica, porque luta com a fatalidade das limitações da expressão humana, como o herói da tragédia grega lutava com a oposição inexorável do destino, mas é um protagonista que pode alcançar a vitória. Para comungar nessa vitória, a palavra tem de se fazer música também, pelo canto: apagam-se então as categorias lógicas do seu conteúdo, e o núcleo de emoções e idéias da letra só subsiste como reminiscência da concepção musical, como calor interno que dá à frase vibrações novas que superem as da música pura.

Tinha razão aquela adorável mulher de Bach: “O céu não será céu, se lá não se tocar música de João Sebastião”. E razão têm os que, mais ambiciosamente, desejem: os músicos no céu não se sentiriam no céu, se lá não recolhem os ecos da música por êles deixada na Terra.

E há ainda quem pense, piedosamente, que dos doentes do vêzo crítico haverá alguns com direito a um lugar no céu, para de lá recolher os ecos das idéias que criaram e soltaram aos ventos, e receber a palma dos mártires que lutaram por transcender a condição humana. Muitos são os caminhos que despertam sêde de imortalidade...

O espírito crítico é uma posição da inteligência e de tôda a personalidade ante o Mundo — pelo menos ante a paisagem humana e ante o contágio da sua pequenez ao Universo. E’ a atitude ou a tendência iniludível de quem assenta os seus apreços e simpatias, preferências e juízos sôbre uma análise dos fundamentos da verdade, uma procura dos resíduos de absoluto em cada pensamento, cada palavra ou cada obra. E’ o esfôrço por pautar a conduta por uma vontade racional e sequiosa de absoluto. O doente da crítica só se determina por motivos superiores do espírito e não aceita na sua esfera espiritual a intromissão dos falsos valores ocasionais, o interêsse, a política, a moda nas idéias e nos costumes, os respeitos humanos, como se diz em linguagem de catequista. O doente da crítica é um próximo parente do asceta. Os seus contemporâneos não são os que diàriamente com êle se acotovelam, mas os que, dispersos pelo espaço e pelo tempo, se consomem no mesmo ardor. Assim se lhe aplica a doutrina de Léon Brunschvicg sôbre as idades da inteligência.

Pode haver analogias mais forçadas que esta, entre o espírito crítico e o espírito ascético. Em *Sangre y Arena*, de Blasco Ibáñez, aparece um bandido, Plumitas, que se crê igual a um “espada” famoso, porque ambos viviam de matar, um a reses, outro a homens, nos dois casos com risco e por ganhar o pão. . . O crítico e o asceta vivem de morrer a cada passo, um pelas idéias que lhe condensam a experiência, outro pela ansiedade de ver a Deus.

Esta crítica ou esta ascese intelectual é uma equivalência do mais estreme idealismo em aspiração ativa: quer ver o Mundo governado por categorias lógicas e arquétipos ideais de perfeição, ante os quais tudo é contingente ou grosseira contrafação. “Críticar”, assim, é discernir o permanente do efêmero e exumar da ganga viscosa a pepita áurea da idéia pura ou auscultar o latejo profundo do espírito em ascensão. Muitas vêzes se atribui a impulsos de altivez orgulhosa ou de honestidade severa o que é mais do que isso, mais que rigidez ética e sobrançeria individualista, porque é ardor de avaliação justa perante êsses ideais arquétipos. O que é para um Kant a básica teoria do conhecimento, é para o crítico de cada hora a análise impiedosa ou o hábito mental que busca a idéia pura ou o valor permanente.

Como o incansável D. João — o de Mozart, não o de Tirso de Molina — no seu mariposeio sentimental através da selva dos corações e dos espíritos femininos, só perseguia a ideal perfeição de Eva e a beleza do mundo traduzido em feminino, assim o homem que sofre da impaciência crítica só procura o empírico das idéias puras. Para êle, na hora do juízo final, o céu deveria ser um embalsamado jardim de Acadêmus, onde Sócrates, Platão e os discípulos fiéis construíam as suas idéias e, vestidos das suas mais belas clâmides, saíam a receber Kant, enrugado e encanecido, para todos juntos seguirem a esteira luminosa dessas idéias, afoitas e voláteis luas de espuma pelos espaços. . .

A cólera contra a injustiça e contra a mentira é a primeira forma nobre do espírito crítico, porque os interêsses criados e os erros convencionais são também as formas mais comuns da falsificação dos tais arquétipos ideais. Porém, essa severidade julgadora tem seu anverso benévolo em tôdas as almas bem temperadas: a piedade pelas vítimas. Foi essa bilateralidade do criticismo que fêz sur-

gir no século XIX a mais veemente crítica social e também a mais piedosa literatura — de que o romance russo, de Gogol até Gorky, havia de ser a obra-prima.

A interpretação judicativa das obras de arte — da literária sobre tôdas, porque é a de mais explícito conteúdo humano — é outra forma já mais elevada, já especializada. Envolve muitos problemas de teoria e filosofia da arte e de metodologia, que podem ofuscar a observadores apressados o tomento do “drama da crítica”. Tem também seu grato anverso: a familiaridade com as obras-primas da intuição humana, o convívio dos maiores valores estéticos, familiaridade e convívio que fazem às almas esquinadas dos críticos o que as águas vivas fazem ao pedrouço: convertem-no em seixo rolado. Todos os grandes críticos são também exemplos superiores de compreensão do homem: Herder, Bielinsky, Sainte-Beuve, Ruskin, Macaulay, Arnold, Taine, Menéndez y Pelayo, De Sanctis, Oliveira Martins, Benedetto Croce... Menciono Oliveira Martins, porque a sua obra é essencialmente uma interpretação e um julgamento de certa família de homens na sua atuação histórica. Mais que um historiador — disseram dêle Menéndez y Pelayo e Unamuno.

Finalmente se chega ao derradeiro e mais elevado grau da crítica, em que ela se desprende das obras de arte e é também inspiração livre e intuição pura, diretamente exercidas sobre o homem, sobre a sua agonia constante num mundo que não entente, mas não pode desistir de entender, como Prometeu não vivia, nem morria. O crítico é então um solitário sobre penhascos batidos de rajadas sibilantes e da arrebentação das ondas em volta.

Ainda agora há um anverso consolador: a indulgência melancólica de quem chega ao fim e topa com os limites do homem. Cabe no âmbito da sua vida de mediocridade — luta pelo pão, pelo abafó e pelo abrigo — e cabe no curto alcance da sua inteligência e da sua vontade trôpega algum dos tais arquétipos de ideal perfeição e de valor absoluto? Não lhe pediremos demais? Mas se pedimos demais, como podemos conceber êsse “demais”, que, já não sendo humano, nenhuma observação, experiência ou recordação da espécie no-lo pode ministrar? Donde provirá essa discordância entre os limites da vontade realizadora e os da concepção? Será um sim-

ples contraste irônico? Ou será apenas uma conversão lógica dos conceitos que a realidade vivida nos cria?

Principia então a descida ou, se preferem, a volta dolorosa, o calcorrear do mesmo caminho, a emendar a vida, a desvivê-la. É em Kant, protagonista supremo do drama, aquela passagem brusca da razão pura à razão prática, do empíreo das idéias para o convívio dos interesses; é no pensamento moderno aquela involução das austeridades do kantismo para as arbitrariedades e transigências do pragmatismo, a confinação resignada do “homo sapiens” no “homo vivens”; e vem a ser, no convívio diário, a censura coletiva que vergasta e malsina quaisquer ensaios de coerência lógica no comportamento.

. . . Mas entender os que não amam as idéias ou não as suspeitam sequer é também tarefa do doente do mal da crítica. Pode ser até o aspecto mais jovial da moléstia. Reconhecer que tantos vivem em perfeita saúde e administrando certeira e os seus interesses imediatos, sem aquilo que é para alguns condição substancial da existência — é um espetáculo maravilhosamente humorístico. E pode ser uma advertência de humildade, uma fresta aberta sobre o grande mundo brumoso da dúvida. Duvidar de tudo que nos rodeia, inexoravelmente, e duvidar da nossa própria dúvida, humanamente — seria uma posição de modéstia, semelhante à indulgência das pessoas íntegras, que, por saberem o duro preço da integridade, compreendem os desfalecimentos dos outros na escalada do seu calvário. Descartes fêz da dúvida o fundamento de uma lógica nova; Renouvier elevou-a a essência da própria autonomia mental do homem; e Buckle promoveu-a a filosofia da história. Pois duvide cada um de nós seu pouco.

Jamais o morbo do criticismo foi tão mal visto como nestes dias de turvação multitudinária da vida social. Para os governantes e governados de hoje o exercício do espírito crítico, em qualquer forma ou grau, é uma quebra perigosa da disciplina e da uniformidade a que tal disciplina conduz. Para o suprimir organizaram-se sistemas de govêrno bem mais eficientes que os combates contra a ignorância, a miséria e a injustiça. Um sociólogo americano leva o seu pragmatismo ao ponto de ver no fervor de coerência lógica, a que naturalmente há-de conduzir o espírito crítico, um indício de falta de saúde

mental (Ralph Linton, *O Homem: Uma Introdução à Antropologia*, trad. port., São Paulo, 1943, pág. 392).

Todavia, nunca essa falta de saúde foi mais oportuna, nem mais fecunda do que nestes dias de ações revulsivas preparatórias de uma nova estruturação do convívio dos homens. As duas grandes guerras mundiais não foram mais do que episódios catastróficos desse longo processo. A posição crítica do espírito — sem falar das suas conquistas culturais e técnicas, bem patentes, nem dos seus desmandos, que em si mesmos acham o seu conveniente antídoto — a posição crítica do espírito, como nobre tendência centrífuga da inteligência, como fermento criador e libertador, como única defesa contra o enquistamento pecorista ou gregário, há-de achar o caminho seguro para desembocar ante horizonte novo.

Caminhamos para uma nova mestiçagem de culturas. O território europeu, ainda hoje o laboratório principal de experiências econômicas e sociais, políticas e intelectuais, será, em breve, teatro de uma competição de predomínio dos estilos que as forças vencedoras representam: a concepção da burguesia média, com vulgaridades mecanizadas e estandardizadas, certa tendência centrífuga para a plutocracia e certa indiferença para a periferia social de abandono e miséria, tipo “yankee”; e a concepção proletária e plebeizante, anti-histórica e fanaticamente utilitária de tipo russo. Só as tradições aristófilas ou hierárquicas da Europa, guiadas pelo espírito crítico livre, poderão depurar através da sua velha experiência esses afluxos de energia nova e, sacudidos os sarros históricos, sugerir algum outro caminho de entusiasmo criador, fora das desigualdades injustas do passado e das novas uniformidades asfixiantes, para além da superstição semibárbara da máquina e da superorganização, e também longe daquela vacuidade de espírito que segue sempre a solução dos problemas comuns da vida. Os doentes do criticismo serão nessa altura os homens mais sãos, por encarnarem a tendência ascensional do espírito. Só por eles o velho mundo poderá exercer ainda aquela função humanizadora das idéias, dos estilos e das modas, que o Prof. Fortunat Strowsky atribuía à França de Montaigne (1).

(1) — V. *La Sagesse Française*, Paris, 1929, 2a. ed., “Se a literatura italiana é a escola da arte e da paixão; se a literatura inglesa é a escola da

Claro, lamentavelmente claro, que não podemos esperar da razão pura os milagres que a santidade fêz no fim do mundo antigo, os milagres de Santo Ambrósio, S. Leão Magno, Santa Genoveva e S. Bento de Núrsia. Só com a fôrça emprestada pela fé, pela paixão e pelo entusiasmo, pode a inteligência operar novos milagres. Também os males são outros, muito outros. Devemos, por isso, descrever dos prestígios e sortilégios da inteligência crítica? De modo nenhum. A existência do homem, desamparado ante fôrças que não sabe de onde vêm e para onde vão, configura-se essencialmente numa constante apreensão problemática.

A doença do criticismo pode ser estilizada em agonia criadora de idéias, segundo o pendor de cada um dos doentes. Assim também se conta de outras anomalias que a vontade sujeitou e requintou. Famoso orador grego, sendo gago, estilizou em pausa rítmica a sua gaguez; com isso deu à sua oratória uma forma nova de cadência enfática. Conheci também um grande ator português que tartamudeava e que, auxiliado pela mobilidade extrema da sua máscara, soube enriquecer a sua arte com êsse defeito, transmudando-o em tipismo de dicção, uma dicção lentamente fraseada, segundo uma curva de valores, não segundo a comum ondulação melódica. E a miopia das mulheres não pode transformar-se numa garridice aliciadora? Passem por nós os olhos lentos, acariciando-nos com as pálpebras longas, espátulas de cetim que amaciam as almas; e vêm alternada e proporcionadamente para fora e para dentro, para o objeto mirado por menor e para o seu reflexo interno, tal-qualmente um operador fotográfico ao mesmo tempo visa a paisagem real e espreita a projeção dela sôbre o fundo da câmara escura, onde se embeleza pelo adoçamento dos planos e dos contrastes.

da metafísica; a literatura francesa, salvo na época da Plêiade e do Romantismo, guardou sempre a preocupação de estudar os homens, de conhecê-los, de pintá-los, explicar os móveis da sua conduta, penetrar no segrêdo das suas condições e humores, e ensiná-los a viver: é a escola da "sagesse". (Pág. 11).

O autor documenta a sua tese com a análise do caráter predominante das obras e das personalidades literárias e filosóficas de Montaigne, de São Francisco de Sales, Descartes, La Rochefoucauld e Pascal, os quais definiram um tipo humano que reinou na Europa durante século e meio.

Esta voluntariosa estilização da doença da crítica recorda, de certo, o esforço heróico da autoformação ascética, mas faz também pensar naquelas pérolas cultivadas, que não são falsas, porque brotam realmente do seio da ostra enfêrma, nem são verdadeiras, porque são provocadas. O perito, fazendo-as atravessar por um feixe luminoso, dirigido pelo endoscópio, sabe distinguir as pérolas espontâneamente verdadeiras e as cultivadas.

Anàlogamente, nestes pródromos ou prolegómenos para uma filosofia da literatura — em que tento estilizar um caso pessoal — a análise do perito nestes árduos temas saberá descobrir nos materiais componentes quais os espontâneos e quais os cultivados. A originalidade pretenderia eu que estivesse na coordenação dos materiais ou no ponto de vista de que são considerados. E essa mesma será muito limitada na sua iniciativa, pois a deliberação de ordenar estas notas, de pessoal ensaísmo umas delas e de pura especulação algumas outras, proveio da leitura de um opúsculo de Nils Bohr, que não sei se entendi muito bem, mas que me deixou grande eco na memória (2).

[L E, págs. 9-25]

(2) — V. *La Théorie Atomique et la Description des Phénomènes. Quatre Articles précédés d'une Introduction*, Paris, 1932, 111 págs., tradução francesa de André Legros e Léon Rosenstein.

APONTAMENTOS
PARA UM
AUTO-RETRATO

Quando queremos saber que idade temos — a qual raro é a que nos fixa o termo de batismo, como o meridiano magnético **diverge do meridiano matemática** — devemos perguntá-lo a um bom fotógrafo, cuja objetiva sempre vê mais fundo que o aço de um espelho.

Também o escritor não se deve contentar dos retratos que lhe pinta a crítica, malévola ou benèvolmente parcial, poucas vèzes equilibrada e muitas com uma visão deformada pela refração através dos espíritos alheios. A crítica é um gênero tão subjetivo como a poesia lírica, digam o que disserem todos os seus teóricos, e essa tal refração através dos espíritos dos outros é o seu mérito e o seu encanto.

A consciência do escritor pode ser também um visor bastante fiel, se o escritor é sincero, daquela difícil e reta sinceridade dos místicos: a sinceridade para consigo mesmo, de espectador sereno que chega a intuir a realidade do seu próprio eu, mais exato que o astrônomo, que ao espreitar a passagem do astro no seu retículo, tem sempre de considerar a sua pessoal equação de êrro.

Abarcando o panorama da minha atividade intelectual — que nunca pôde ter a olímpica tranquilidade que se deve desfrutar no miradouro duma torre de marfim . . . — ocorrem-me três conceitos fundamentais de mestres muito caros ao meu espírito, que assinalam lapidariamente algumas direções da minha ética literária: Sainte-Beuve, Benedetto Croce e Paul Bourget.

O crítico imortal do romantismo deixou um fragmento autobiográfico nos seus *Portraits Littéraires*, que é uma confissão preciosa, verdadeira chave para penetrar no opulento dédalo do seu espírito. Com uma curiosidade universal, pronto a tôdas as metamorfoses, palpitando de simpatia compreensiva, Sainte-Beuve recorda que começou a sua peregrinação intelectual pelo século XVIII mais avançado, por Tracy, Daunou, Lamarck e a fisiologia; depois passou ao grupo doutrinário e psicológico do *Globe*, “*mais en faisant mes réserves et sans y adhérer*”. Em seguida deteve-se com o cenáculo de Victor Hugo e então a sua independência perigou: “*j’ai eu l’air de m’y perdre*”. Logo.

se recobrou e bordejou o saint-simonismo e Lamennais e o catolicismo. Viajando pela Suíça, deixa-se atrair pelo calvinismo e pelo metodismo. Em tôdas estas travessias a sua vontade permanecia livre, mas o seu esforço de penetrar e compreender era sincero como ilimitada era a sua curiosidade. Eram experiências que lhe patenteavam a relatividade dos sistemas e de tôdas as idéias, e que lhe proporcionaram o que êle chamou um longo curso de fisiologia moral.

Brunetièrre opôs algumas limitações à verdade desta confissão, mas não deixou de lhe destacar o seu significado singular para a compreensão do espírito mais ricamente versátil, que tem exercido a crítica, que teve como sistema a carência de todo o sistema, para ver as coisas em si, nimbadas do esplendor do seu próprio ideário, determinante delas ou nelas implícito, nunca através duma doutrina.

Tão glorioso precedente justificará a flutuação, melhor diria a peregrinação e crescente libertação do meu espírito, formado no evolucionismo spenceriano, no determinismo histórico e no racionalismo político. Como às leituras se sobrepôs a lição dos sucessos observados, a minha educação histórica e o meu respeito religioso do indivíduo — a única positiva realidade da vida, que resiste à crítica céptica e à prudência agnóstica, — foram-me conduzindo a um tradicionalismo político e eclesiástico, poetizado como tudo que foi e se confinou no mundo das recordações e saudades. A poesia das ruínas em mim escutou também o seu Volney.

Mas no fundo era como uma estratégia de combatente, que, alvejando sempre o mesmo fito, ora se cose com as paredes, ora se oculta num recanto, depois se arrasta por um sulco do terreno, logo corre ao assalto e em seguida se detém num socalco. O alvo era o mesmo: a tirania sôbre a alma individual, com seu cortejo de intolerâncias, incultura, injustiça, paixões e ódios por solidariedade. Mas quando essa luta se tornava de singular em programa coletivo, quando o franco-atirador era arregimentado e assoldado, as idéias envenenavam-se de fanatismo e violência iguais às do adversário — e eu logo me detinha com a arma fumegante e melancolicamente me separava da horda sectária com um desagrado invencível como aquêlê tédio estético, que nos leva a abandonar a moda, que se generalizou e plebeizou.

Êste culto da dignidade humana, no seu aspecto de formação da personalidade livre, terá aparecido muitas vêzes como um voluptuoso

gôsto da contradição, como rebuscado espírito de minoria, como tendência a venerar e defender todos os vencidos, em tôdas as horas e em todos os combates, e como retilíneo, impolítico, quase inumano caminhar de olhos fitos na Justiça — pura idéia platônica, inata ao homem, anterior a tôda a experiência.

Partindo dum anarquismo juvenil e romântico, logo republicanismo idealista, através dum tradicionalismo estético, moderador da fúria jacobina, costeei um monarquismo inviável, com a vetusta aliança do trono e do altar, “mais en faisant mes réserves et sans y adhérer”.

Verdade, verdade, tudo isso era um tatear lento, contraditório, mas nunca hesitante, nem calculado, sempre decidido, porque a resultante mesmo com êsses desvios e paragentes, era a reta direção para a boa ordem da vida interior, para um conceito de Deus, mais vivido que ideado, debuxado com o sangue quente perdido nessas experiências amargas; era o anseio laborioso do escultor da própria alma, divina matéria prima, que é preciso exumar da ganga impura dos prejuízos e paixões gregárias, das negações das falsas idéias de moda.

E o débil bordão do caminheiro foi a crítica literária, não como especialidade erudita, apropriação avara ou maníaca dum setor de estudo, mas à maneira de Croce, como instrumento de construção interna.

Nunca a rebeldia pela rebeldia, nunca o protesto pelo protesto, mas sim algumas vêzes a pura, inofensiva represália da alegoria, como quem sente a legítima e incontestável propriedade dum domínio e entre os seus altos muros solta os gritos mais dilacerantes, resgatando numa incorruptível sinceridade tôdas as pequenas transigências da vida quotidiana, tôdas as derrotas ante a mísera solidariedade dos interêsses e cobardias, todos os instantes do desalento da solidão. Como o escravo antigo se desferrava no seu fabulário duma equívoca moralidade, uma reta consciência moderna pode fazer da sua pena inconcussa a sua emancipação vingadora.

Êste é o terceiro conceito que evoco, ao buscar ante o espelho da consciência parentescos honrosos: o juízo de Paul Bourget sôbre o fundamento do aristocratismo de Barbey d'Aurevilly e outros escritores, para quem a literatura é uma expressão da vida própria e nada mais, nem a conquista da glória pelas identidades com a multi-

dão, nem o refinamento esotérico para iniciados, só reflexo fiel das suas experiências.

E aqui está um triângulo conceptual a limitar a arquitetura dum carácter literário, como tricromia variegada, que só com três côres fundamentais logra muitos matizes intermédios e efeitos grandes de perspectiva.

A responsabilidade dos meus erros e das minhas imperfeições como escritor e como homem, dividi-la-ia em duas partes: uma que os teólogos não me deixam imputar a Deus, que assim me fêz; outra que não hesito em assacar ao ambiente, em que tenho trabalhado, densa organização das condições mais adversas ao trabalho intelectual e à expansão da personalidade, certo pàteozinho, onde há gente muito pequena, mas que tem sido para mim sempre o centro do mundo. E quando o meu coração agradecido sopesa os dons que daí recebeu — uma história de prodígio, eterno problema para a crítica, uma literatura opulenta e uma língua bela e rica entre as mais belas e mais ricas da babel humana — ruem por terra todos os sistemas, tôda a serenidade reflexionadora se obnubila, e uma grande ternura, cem vêzes mais fecunda, me envolve, me domina, me rejuvenesce. Embraco o escudo, empunho a lança e de novo espero os combates. Sou então mais novo do que me insinua o têrmo de batismo, o espelho, a tal objetiva fiel, a crítica dos outros e a minha consciência literária.

E será sempre assim; até debaixo da terra eu esperarei a divina voz rejuvenescedora, como o granadeiro de Heine o chamamento do Imperador:

*So will ich liegen, und horchen still,
Wie eine Schildwach, im Grabe,
Bis einst ich höre Kanonengebrüll
Und iehernder Rosse Getrabe.*

[A A R, págs. 153-159]

Já é difícil encontrar hoje em Portugal e no Brasil alguém que houvesse tratado pessoalmente ou visto sequer a Carlos Fradique Mendes, muito embora por via literária tôda a gente o lembre.

O seu principal biógrafo conta que êle percorreu todos os continentes, mas não aponta uma página, uma recordação, uma agude-

za ou um paradoxo, que lhe houvesse inspirado a América, ao passo que do seu orientalismo nos revelou muitos e luminosos vestígios.

Um pouco antes — coisa de dois séculos... — também por aqui andou D. Francisco Manuel de Melo, que não deixa de ter seu distante parentesco espiritual com Fradique, e nada nos legou sôbre a América, talvez porque a amargura da sua situação de degradado se sobrepusesse às seduções da virgindade da terra.

No caso de Fradique, a omissão pode ter outra causa: Eça de Queirós desadorava a América e haveria, infielmente, comunicado ao seu retratado essa antipatia constitucional.

Também eu não conheci Fradique, o que me não impediu de lhe dever o que se deve sempre a um bom tio, rico de idéias e sem filhos: exemplos de largueza de vistas, indulgência para as nossas fantasias e até um pouco de cumplicidade, se nelas adivinha algum alto ideal.

Fradique nascera em 1834, um pouco antes de meu pai — que o não amava e sofria de, nas suas relações comigo, tropeçar a cada passo na memória dêle e na sua influência. Quando em 1904 se inaugurou o monumento a Eça de Queirós, principal biógrafo de Fradique, meu pai tomou-me contas da admiração afetuosa, ainda então mais instintiva que refletida, por mim tributada a um tio preclaro, que não conhecera, mas sentia no sangue. Para meu pai, um militar da velha guarda, êle era apenas um homem que censurara a pátria...

Fradique morreu no ano em que eu nasci. Eu cheguei com a canícula, em julho; êle partiu em novembro, com o impiedoso inverno de Paris, que ali se adianta com uma vanguarda de gripes e pleurisias, como no sul a primavera se antecipa com a anunciação das andorinhas a pipilar nos beirais dos telhados, onde as esperam os velhos ninhos. Morreu de orguho ou de estético escrúpulo, de medo da peliça emprestada, como Guilherme Moniz Barreto, o pobre hindu tímido e friorento, que estava sendo o interprete crítico da geração de Fradique. Sair da cálida atmosfera de um interior mundano para o ar cortante de uma noite invernososa, sem mais abrigo para os pulmões que o peitilho de uma camisa de "smoking", é proeza de grandes riscos. E foi-o para ambos: para Moniz Barreto, encolhido e nostálgico dos seus palmares do Mandovy; e para Fradique, forte, espadachim e afeito a climas exóticos.

Passaram os anos. E o momento chegou em que a gente moça procura um modelo para ordenar o seu caráter, os seus gostos e as suas idéias, como procura um espelho para se pentear e fazer a gravata. O figurino dileto da minha geração, enquanto na sua fase indifferenciada da homogeneidade juvenil, foi êsse bom tio Fradique. Mas a sua elegância fidalga e a curiosidade ociosa com que pairava acima dos negrimes da vida, só para lhe sugar o doce mel das idéias, não eram acessíveis a uns pobres estudantes condenados à corvéia do concurso e do emprêgo público, e ao despotismo do diretor geral. Tivemos de fazer alterações ao figurino, de o profanar com adulterações pelintras — como fazem aquelas burguesitas pobretanas que, por entre alfinetes e agulhas, lágrimas e sonhos, traduzem para a sua linha de banalidade a larga envergadura da moda de Paris ou New York e, em vez de deslumbrar em Longchamp ou na Rua 42, vão murmurar e fazer murmurar no clube recreativo do seu bairro.

O vasto curiosear deambulatório, que em Fradique teve por perímetro a Terra tôda, em nós limitou-se naqueles dias a um espiolhar arqueológico de alfamas e mourarias, com tortuosas vielas e pitorescas fadistics. Quando há poucos anos uma grande emprêsa de caminhos de ferro me pediu para a sua propaganda de turismo uma descrição de Lisboa, a coisa saiu-me de uma penada — tão pacientemente metódicas haviam sido aquelas minhas viagens por bairros mouriscos e velharias típicas! Assim substituíamos nós o babilismo, a Índia, o Egito, a China pelo môfo dos museus lisboetas...

Mas voltávamos repetidamente à contemplação do retrato do bom tio Fradique, espadaúdo e ágil, a esgrimir armas e a agitar idéias, com seus olhinhos da côr do tabaco havano, a seguir-nos de um lado a outro. Eça de Queirós tomara-o da natureza, recolhera-o da vida e tanto se identificara com o seu retrato que se apaixonara, novo Pigmalião a adorar a estátua que cinzelara. Tinha razão Stendhal, quando afirmava que em literatura a admiração é “un brevet de ressemblance”. Nós, porém, vivíamos essa vida em segunda mão, uma vida já vivida; formávamos uma geração intermédia, que presenciava o moribundear dêsse áureo século XIX, onde haviam sido possíveis os Fradiques, e o romper pardacento dêste século XX, que

dava a sensação física de um esbarrar em paredes finais, maciças, intransponíveis.

As gerações têm, normalmente, um ideal de tipo humano, modelo vivo da sua concepção da existência culta, o qual em arte literária se expressa. Êste “normalmente” só é, em rigor, verdadeiro do Romantismo para cá, desde que os homens, politicamente livres, tiveram a coragem e o direito de sondar a sua sensibilidade e de retocar com a sua experiência e as suas conquistas a sua visão da vida, e de procurar esculpir carinhosamente a própria alma. Mas também só é verdade até à moderna irrupção de barbárie, até ao momento em que os homens deixaram de sentir a unidade voluntarista da personalidade e se submeteram às circunstâncias soberanas, nas quais a sua alma se esgarça e dissolve por entre os sucessos, como certas inflorescências fragilíssimas ao vento. Desapareceu essa elegante moda do tipo literário; surgiu o manequim de partido.

Nesse curto século, comparável ao XVI pela exaltação da personalidade, algumas figuras imorredouras surgiram na vida e na literatura. Eu não distingo muito bem as duas coisas. No meio delas, tio Fradique ostentava um poder de fascinação invencível. Tarde nos libertamos. Êle foi, nos amores da nossa inteligência, “our date”, como se diz com flagrante simplicidade nos Estados Unidos. “Our date”, “my date” — é um encontro de camaradagem fraternal, é o interêsse vivo e estimulante que um momento doura a vida e lhe descobre perspectivas novas. Tio Fradique era para nós — “gente finissecular”, segundo ouvi dizer na Argentina — o sol quente e poderoso das idéias, a penetração da mais espessa ou mais hostil realidade com a análise percuciente e a sua condensação em idéias, em humaníssimas idéias de compreensão norteadora. Como êle dizia que a arte resumia a natureza pela imaginação, assim êle resumia a vida em idéias. Sob o seu signo, soubemos donde vínhamos e para onde íamos. E adivinhamos também alguns perigos que negrejavam no horizonte, por exemplo a plebeização do saber degenerado em técnica.

Aquêle seu cepticismo benevolente de quem, por conhecer os homens, não ousava pedir-lhes muito, era para alguns de nós uma advertência oportuna, talvez a maior de quantas nos fêz! Quem sabe se aí está a raiz mais profunda das minhas idéias sôbre o limite da

personalidade, raiz esquecida, mas súbitamente revitalizada pelas emoções dos sucessos de hoje!

Este homem céptico e realista percorrera a Terra, embrenhara-se em civilizações exóticas, mergulhara com fé no pego profundo do saber, amara com entusiasmo e sentira tôdas as velhas dores humanas. Só no limiar da política se detinha com enjôo . . .

. . . Porém, quando na minha geração se abriu um bem nítido cisma, foi essa posição céptica e um pouco abúlica o pormenor que para alguns de nós fêz envelhecer o figurino de Carlos Fradique Mendes. Artista, não passava das *Lapidárias*, porque em vão procurava uma forma “como não há”; homem de idéias claras, desdenhava a ação política, onde as idéias se empoeiram; portuguesíssimo, amava Portugal pelo que de pitoresco passadista nêle sobrevivia. As gentes violentas, que então surgiam, não puderam mais com “o devoto de tôdas as Religiões, o partidário de todos os Partidos, o discípulo de tôdas as Filosofias”.

Uma vez mais miramos e remiramos o seu velho retrato e lemos e releemos aquêlo maço de cartas suas, que iam perdendo a magia aliciadora. E partimos. Partimos em grupos murmurantes, a distanciar-nos cada vez mais, a perder-nos de vista, uns aos outros.

Uns quiseram ainda retocar e rejuvenescer o retrato, pensar os pensamentos que Fradique poderia ter pensado e escrever os livros, que êle poderia ter escrito. Dêstes foi Manuel da Silva Gaio, o mais velho de nós, que nos *Torturados*, de 1911, nos deu um Fradique póstumo, que por fim escreve o *Tratado da Vontade*, que certos amigos supunham escondido no cofre de Madame Lobrinska; e com sentimento novo de continuidade paternal redige um breviário ético para um filho que não era seu.

Outros, como Antônio Sardinha, sedentos de ação violenta, investem com o seu renanismo, que têm por emanção fétida do seu testamento, e tornam-se corajosos devotos de uma só religião, mas sem fé, partidários de um só partido, mas sem liberdade, discípulos de uma só filosofia, mas sem vô especulativo. Era o que Unamuno classificava de latas de conserva de carne podre, do matadouro de Joseph de Maistre, servida por Maurras . . . Êstes foram, contudo, os de mais certo instinto da oportunidade histórica.

Houve-os também que morreram de angustiosa irresolução, sem ânimo para voltar ao velho figurino de Fradique e sem imaginação para delinear outro. Dêles foi Luís Cotter, intelectualíssimo e paupérrimo, em quem se cumpriu a lei das três gerações que perfazem o ciclo vital das fortunas: a que a junta; a que a desfruta; e a que dissipa e se arruína. Luís Cotter chegou na hora final. Só encontrou restos, quatro idéias e quatro moedas, com que vegetou alguns anos. Não foi contudo inteiramente sáfara a sua breve labuta. Tornou consciente aquêlo vago sentimento pátrio de Fradique, popularista, humilde, pitoresco, de comezainas e beatério à século XVIII; deu-lhe dignidade intelectual, erigiu-o a filosofia histórica, base de vida viva e de ação política. Luís Cotter fêz uma prudente síntese do esteticismo abúlico de tio Fradique e do historicismo voluntarista de Oliveira Martins, outro bom tio da gente moça do meu tempo.

Dêste Luís Cotter, historiador e monge literário, que tinha a inteligência como uma prática ascética e um caminho direito para Deus, fiz eu o retrato em 1925. Aqui se reproduz êsse retrato, seguido de dois esboços complementares sôbre gente da sua roda.

Olho-os agora, lado a lado, tio e sobrinho, e reconheço como se parecem naquela evasão de cada momento, na sua inata negação política, no seu grande poder de sentir profundamente e em segrêdo, e, sobretudo, no seu sagrado culto das idéias, que punham acima de tudo, porque eram concebidas em cenobítica clausura de consciência e levavam aos pés de Deus. Mais de uma vez ouvi Luís Cotter dizer, com desesperada amargura, que a razão lhe aconselhava um agnosticismo de prudência e humildade, mas que um sentimento profundo lhe incutia a fé numa fonte suprema da vida e da justiça, num Deus infinitamente poderoso, misericordioso e irremediavelmente misterioso.

Os ares de família traem-se nos dois retratos, ainda nas diferenças que mais deviam apartá-los. Fradique foi “um homem que passa, infinitamente curioso e atento”; Luís Cotter foi um homem que passou infinitamente concentrado a erguer fora de si, acima de si, esquecido de si, uma obra de pensamento, impregnada de ansiedades executivas. O tio sofreu da neurose da forma literária perfeita; o sobrinho morreu dêsse esquecimento de si, da neurose da perfeita ação realizadora, da impotência do seu pensamento, um pensamento incontível e erosivo como a água da fonte.

À hora crepuscular das saudades, é-me grato rever êstes retratos de família. Os olhos de Fradique, da côr do tabaco escuro da Havana, dilatam-se, não com aquela apetência amorosa que o seu biógrafo lhes surpreendeu ante mulheres cobiçáveis, mas para acariciar e confessar aquela santa comunhão de idéias, plásticamente expressas, que era a sua maior beatitude. Os de Luís Cotter, escuros e míopes, cerram-se, cada vez mais próximos da cegueira, só concedem meia atenção ao mundo exterior, que êle pretendeu reformar. . .

Êstes escritos ou “nivolas” formam um pequeno documentário para a história da sensibilidade de uma geração. A inconformidade descontentadiça e um agudo sentido crítico eram as suas tendências preferidas. Tendências resvaladiças, que para muitos foram o caminho do pessimismo, da deserção ou da abulia, e despertaram em protesto o narcisismo, o provincianismo, a volúpia da pequenez. Era uma atitude constrangida da inteligência; depressa o instinto vital se cansou e deixou que esta falasse de novo e achasse novos rumos.

Quando considero o conjunto da carreira da minha geração — que para mim é um “antes” e um “depois” da morte de Luís Cotter — acode-me à lembrança aquela brusca passagem do segundo para o terceiro movimento da sétima sinfonia de Beethoven, a dos contrastes flamengos. Está-se a ouvir, longamente, um motivo de tristeza profunda, de maceração moral, como se o próprio Beethoven assistisse às suas exéquias e se comprovesse em ver-se morto e lastimado; súbitamente uma ronda jovial irrompe a cantar pela estrada luminosa, a descobrir caminhos novos e pretextos novos para amar a vida, numa triunfante reação de saúde. Deixá-lo partir quem parte! Cada ano terá sempre sua primavera e cada vida sua mocidade.

Depois dêsses anos indecisos de 1925-1929, os companheiros de Luís Cotter tiveram também sua reação salutar. E o retrato, aqui desenhado, tornou-se um figurino fora da moda, com tôda a melancolia do passado próximo — ainda muito vivo na memória, mas irremediavelmente sepultado sob espêssas sedimentações de experiência libertadora.

De que nos terá libertado essa experiência posterior a Luís Cotter? Da autolatria nacionalista? Do historicismo, que nos põe os.

olhos no *occiput*, inverte o ritmo da existência e só nos deixa ver o caminho já percorrido, como vê a paisagem o viajante que se senta de costas para a locomotiva? Do hispanismo imoderado que pode amortecer uma vital fôrça nossa, a tendência centrífuga ou desiberizante? Da ilusão americana? Do pessimismo crítico sôbre a pátria, onde os homens são iguais aos homens de todo o mundo, quando falta o pão e a cultura média?

Quem o pode dizer é a geração imediata, se alguns achados úteis lobrigar no nosso prontuário de receitas, em vez de sentir aquêl abissal contraste entre os pais e os filhos, outrora descrito por Turgueneff. E se assim fôr, a memória de Luís Cotter granjeará a sua gratidão, porque morrer nos perigos é advertir dos perigos.

[R F, págs. 11-23].

Não me sendo possível, por agora, rever os livros meus, que formam um conspecto crítico da história da literatura nacional, atualizando-os no seu aparato erudito e nos seus juízos e interpretações, preparei para os meus amigos do *Editorial Nôbel*, de Coimbra, uma nova condensação dêsses livros, a exemplo do que fiz em 1927, a pedido da *Editorial Labor* de Barcelona, e em 1940, a pedido da *Editora "A Noite" S. A.*, do Rio de Janeiro.

Entre êstes três resumos há muita coisa comum, pois são feitos pela mesma pessoa e sôbre os mesmos trabalhos próprios; mas há também diferenças consideráveis, porque refletem a continuação de uma experiência e o avanço de uma observação da vida e de uma discussão dos problemas, que nessa história literária multissecular se expressam.

Decorridos trinta e quatro anos sôbre *O Espírito Histórico*, início dêstes meus estudos — jamais realizados em condições favoráveis, nem sequer na quietação de um lar ou na despreocupada intimidade de grandes bibliotecas — é-me grato contemplar o amplo desenvolvimento dêste setor da investigação. Quando comecei, só dois mestres de primeira categoria se assinalavam no meio da geral indiferença: Teófilo Braga, com a sua concepção histórica e sociológica, biográfica e política; e Da. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, com sua orientação filológica e suas preferências medievalistas e quinhentistas. O positivismo limitava a crítica do primeiro, mas a erudição.

germânica ampliou a da segunda e deu-lhe aquela segurança metódica, por todos reconhecida. Cada um destes mestres teve seus discípulos ou constituiu núcleo de plêiades de estudiosos, bem caracterizados na sua orientação metódica e nas suas idéias dominantes.

Quanto a mim, com muita leitura dos mestres franceses da crítica e de Croce, e pioneiro das curiosidades hispanófilas, diligenciarei estabelecer o predomínio da obra de arte literária sobre o seu quadro histórico e social, sobrepor a interpretação crítica às minúcias biográficas dos autores, e ventilar problemas de metodologia da crítica e da filosofia da literatura — todo êsse longo caminho, que vai da *Crítica Literária como Ciência à Luta pela Expressão*.

Não foi estéril êsse trabalho de primeira arrumação sintética e crítica do nosso panorama histórico-literário, nem passou despercebida essa introdução dos problemas gerais da literatura. A geração moderna, e não só a moderna, aí está hoje sollicitamente curiosa da sua velha literatura e fecunda em glosas críticas do conteúdo dela; e o ensaísmo contemporâneo, que sai todo dessa geração, frequentes vezes se abeira dêsses árduos problemas. Como difere a situação atual de tais estudos, da que encontrei em 1910! Poderia dar-me ares, repetindo exclamação paralela à de Herculano no prólogo das suas *Lendas e Narrativas*, acêrca da situação do romance histórico em Portugal.

Jamais é infrutífero o trabalho realizado com entusiasmo e boa fe, se nêle alguma novidade viva lateja, por maior que a princípio pareça a indiferença do ambiente. E' função essencial do trabalho intelectual caminhar avançado sobre o próprio meio. O que é impróprio da pureza ascética dêle é o intuito interesseiro de qualquer imediata repercussão. As idéias são sementes que se atiram aos ventos mais caprichosos ou instáveis e que só mais tarde, germinando e florindo, nos assinalam o lugar e o dia em que emergiram da gleba espessa da indiferença.

Uma dúvida se me levanta agora no ânimo. Este é um livro de recapitulação — recapitulação de um velho panorama histórico-literário, com sua arrumação de planos e sua hierarquia de valores. Será também um livro oportuno, isto é, em acôrdo com as tendências da época?

Todo o tesouro espiritual humano vai sofrer, não direi já uma depreciação, mas pelo menos uma violenta deslocação de valores, porque entre as conseqüências psicológicas da segunda guerra mundial há de contar-se a definição de critérios novos de apreciação dos bens da vida e da própria essência dela. E antes que uma sã criteriologia (V. Cap. VI de *A Luta pela Expressão*) os analise, compare e contraprove, tais critérios, empapados de preocupação utilitária, social e econômica, hão de fazer seus estragos.

O escritor, porém, que não fôr homem de modas, nem de partidos, tanto deve ser fiel aos ensinamentos da sua experiência e da sua reflexão como opor aos reflexos imprudentes da emoção dos sucessos um porfiado esforço por achar algum equilíbrio sôbre um chão móvel. O dinamismo revolucionário das obras de pensamento está aderido à própria inspiração individual — que já recebeu da coletividade e da época tudo que tinha para receber.

Agradeço aos meus jovens amigos da *Editorial Nôbel*, de Coimbra, o seu espontâneo e afetuoso interêsse pelo meu pobre labor literário. A sua juventude e a sua condição de intelectuais atribuem certo sentido simbólico a êsse interêsse e tornam-mo particularmente animador. Em tôdas as idades e em tôdas as alturas da nossa carreira são benvindos os estímulos.

[P P, págs. 7-10]

O presente ensaio sôbre a guerra dos homens com as palavras foi escrito na boa terra paulista, sob a angústia da segunda guerra mundial e para a esquecer durante algumas horas em cada dia. Põe térmo a uma longa reflexão do autor sôbre o fenômeno literário: natureza intrínseca da arte da palavra escrita, método e função da crítica. Principiou em anos juvenis essa reflexão. Foi talvez uma doença crônica, de que se defendeu aplicando, sem o saber, a terapêutica freudiana: trazer o inconsciente ao pleno relêvo do consciente, para o dominar e dirigir. Ou foi só egoísmo intelectual: dar importância a um rumo da atividade, para que sentia certa propensão. Aquêle egoísmo do especialista, que procura um lugar de honra para o seu pequeno setor, na classificação das ciências ou no inventário geral do saber.

Mas a moléstia — ou o egoísmo intelectual — teve alternativas na sua virulência e suscitou variações nos processos de reação: em 1912, fé devotada no método científico para construir a história literária (*A Crítica Literária como Ciência*); em 1918, dúvidas sobre a rigidez objetiva da crítica e anelos de uma valorização maior do trabalho crítico (“Criação e Crítica Literária”, in *Estudos de Literatura*, 2a. série); em 1939, cisão franca do trabalho crítico em ciência da literatura e direção do espírito, tão livre e criadora como a inspiração poética (*Aristarcos*); em 1941, transformação completa do conceito de literatura e do conceito de crítica, para as ver de mais alto, como sublimações de traços elementares e constantes do espírito humano — o seu esforço de compreensão e a sua luta pela expressão (“Em Defesa da Literatura”, in *Últimas Aventuras*); finalmente êste breve lineamento de uns prolegômenos para alguma futura filosofia da literatura.

Cerra-se a trajetória teórica de um doente da crítica ou a reflexão de um doente sobre a própria doença. Partiu essa reflexão de mesquinhas regras metódicas, paliativos para uma ansiedade nascente, e atingiu a esfera das idéias gerais, as tais pranchas a que se agarra a nossa aflição no meio da tempestade da existência, no dizer de Nietzsche em momento de ênfase burguesa. Mais do que formular idéias gerais, quisera haver atingido o drama da expressão, da luta com a palavra, que nos liberta e nos prende, como carcereiro que em horas contadas nos deixa sair ao pátiozinho a ver o céu, mas depressa nos adverte: é tempo de regressar à cela. . .

Dêste modo, o autor constituiria também um exemplo, em pequeno, das mutilações espirituais da educação moderna, que é incapaz de ministrar uma imagem total e atualizada do mundo; e recapitularia ainda a unilateralidade do especialismo, que é incapaz de organizar dialéticamente as contribuições das ciências numa interpretação sintética do homem e do seu destino.

O autor considerou também o mundo por um único ângulo, como espetáculo literário; traduziu-o ou reconstruiu-o, para seu uso, em arquitetura de palavras ideais, palavras que ninguém dizia quotidianamente, porque eram estilos pessoais, irradiações de almas singulares, soluções individuais para o drama da expressão; viu-o com os olhos emprestados pelos poetas, como D. Quixote o configurou

através das fantasmagorias cavalheirescas. Assim transposto em palavras, o mundo pareceu-lhe melhor, porque a vida nelas vivida parecia também mais livre.

. . . O engenhoso fidalgo manchego curou-se da sua embriaguez novelesca. E o autor do presente ensaio experimenta agora, também, uma sensação de alívio e deslumbramento, talvez a de quem regressa de uma longa viagem, cujo proveito maior foi essa emoção da volta ou do término, talvez a de quem, perdido numa sarça espessa, desemboca por fim na planície clara, talvez aquela suficiêcia, que William James chamou “sentimento de racionalidade” ou aquela “sensação de limpeza acidulada” dos convalescentes a que Rilke aludiu, talvez a paz do mesmo Alonso Quijano, *El Bueno*, quando confirmava a sua cura tardia: “. . . ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”.

[L P, págs. 195-198]

A P Ê N D I C E I

INVENTÁRIOS BIBLIOGRÁFICOS ORGANIZADOS

POR

FIDELINO DE FIGUEIREDO

- 1910 — “Herculano julgado pela Bibliografia do seu Centenário. Caráter do Centenário. — Herculano julgado por Serpa Pimentel e pelo Sr. T. Braga — Bibliografia do Centenário: Trabalhos de Generalidade; Trabalhos Especiais”, in *Estudos de Literatura*, Primeira Série, Lisboa, 1917, págs. 153-167.
- 1914 — “Bibliografia Portuguêsa de Crítica Literária”, in *A Crítica Literária como Ciência*, 3a. ed., Lisboa, 1920, págs. 83-275.
- 1915 — “Bibliografia Portuguêsa de Teoria e Ensino da História”, in *O Espírito Histórico*, 3a. ed., Lisboa, 1920, págs. 69-97.
- 1915 — “Revistas Portuguêsas de História e Ciências Correlativas. Inventário Bibliográfico”, Lisboa, 1915, 31 págs. Publicação da Sociedade Portuguêsa de Estudos Históricos. Colaboração de F. de F.: introdução, resenhas, coordenação e revisão. A *Introdução* está reproduzida nos *Estudos de Literatura*, Primeira Série, págs. 241-247, com o título de *Sobre o Gênero Bibliográfico: REVISTA*.
- 1915 — [Bibliografia para a História da Academia das Ciências de Lisboa]. Apensa a *O que é a Academia (Real) das Ciências de Lisboa*, in *Estudos de Literatura*, Primeira Série, págs. 146. Reproduzida e ampliada na *História da Literatura Clássica*, 3a. ed., São Paulo, 1946, 3.º vol., págs. 239-240.
- 1916 — “Modernas Relaciones Literarias entre Portugal y España (Contribución Bibliográfica). I — Estudios Portugueses sobre Literatura Española. Relaciones Literarias con España. II — Libros y Articulos Portugueses de Viajes por España”, in *Estudos de Literatura*, Primeira Série, págs. 85-111.
- 1922 — “Para a História da Filosofia em Portugal (Subsídio Bibliográfico). I — Prefácio. II — Bibliografia Portuguêsa de Filosofia. III — Bibliografia Estrangeira para o Estudo da Filosofia em Portugal”, in *Estudos de Literatura*, Quarta Série, Lisboa, s. d. [1924], págs. 109-173.
- 1924 — “Para a História do Humanismo em Portugal (Bibliografia de Traduções). I — Prefácio. II — Tradutores do Grego. III — Tradutores do Latim”, in *Estudos de Literatura*, Quarta Série, págs. 217-245.
- 1930 — “Subsídio para a Bibliografia sobre Oliveira Martins”, in *História dum Vencido da Vida*, [2a. ed.], Lisboa, 1930, págs. 189-193.
- 1930 — “Subsídio Bibliográfico. D. Juan e o Donjuanismo em Portugal: Ficção, Crítica e Biografia”. Apensa a *Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal*, in *Crítica do Exílio*, Lisboa, 1930, págs. 261-269.
- 1934 — “Textos Portuguêses Medievais. Subsídios para um Inventário Bibliográfico”. Separata de *Las Ciencias*, Madri, 1934, 15 págs. Reproduzido com

- o título de “Para a História da Crítica Literária em Portugal. A Reconstituição da Literatura Medieval” em *Actes du 3.ème Congrès International d’Histoire des Sciences*, Lisboa, 1936, págs. 98-112. (1).
- 1935 — [Programa de Trabalhos para Investigações de Literatura Comparada Hispano-Portuguêsa], in *Pirene* [Lisboa], 1935, págs. 137-145; [2a. ed.], São Paulo, 1943, págs. 293-301. Figura como Apêndice ao capítulo VI, *Alguns Contrastes Essenciais*.
- 1935 — [Bibliografia para o Estudo de uma Forma Híbrida de Crítica: a Crítica Poética], in *Pirene*, edição portuguesa, págs. 146-157; edição brasileira, pgs. 302-312. Figura no capítulo VII, *Uma Forma Híbrida de Crítica*.
- 1935 — [Fontes para o Estudo da Aliança Anglo-Portuguêsa], in *Pirene*, edição portuguesa, págs. 65-66 e 187-188; edição brasileira, págs. 225-226 em nota. Figura no capítulo V *Recordatório Histórico*.
- 1938 — [Fontes para o Estudo da Cultura Literária de Portugal Contemporâneo], in *Depois de Eça de Queirós...* [3a. ed.], São Paulo, 1943, págs. 79-82, em Nota.
- 1939 — “Subsídio para uma Bibliografia das Bibliografias Brasileiras”, in *Aristarcos*, São Paulo, 1939, págs. 103-114; 2a. ed., Rio de Janeiro, 1941, págs. 69-80.

Devemos prestar os seguintes esclarecimentos sôbre êstes inventários bibliográficos:

1.º — Envolvemos entre colchêtes os títulos das bibliografias que não foram dados pelo A., embora estejam mais ou menos explícitos nas obras de que se extraíram. Essas bibliografias haviam sido organizadas para uso exclusivo de F. de F. e denotam o seu cuidado de bem informar-se e de bem informar o leitor. Mas como instrumentos de trabalho não são despiciendas e, por isso, nos pareceu que mereciam e deviam ser incluídas nos inventários.

2.º — O Programa de Trabalhos para Investigações de Literatura Comparada Hispano-Portuguêsa não é a rigor uma bibliografia; é um sugestivo elenco de

(1) — Êste inventário servirá de base aos seguintes trabalhos: *Bibliografia de Textos Medievais Portugêses Publicados* (*Boletim de Filologia*, tomo XII, fascículo I, Lisboa, 1951, págs. 60-100), de Maria Adelaide Vale Sintra; e *Subsídios para uma Bibliografia de Manuscritos Medievais Portugêses*, in *Textos Medievais Portugêses e seus Problemas* ([Rio de Janeiro], 1956, págs. 55-106. Publicação do Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa. Coleção de Estudos Filológicos. 2.), de Serafim da Silva Neto. O autor relacionou os manuscritos pelas bibliotecas portuguesas e estrangeiras que os possuem. Os *Subsídios* completam-se com a bibliografia de textos medievais portugêses que o mesmo autor organizou no seu *Manual de Filologia Portugêsa. História. Problemas. Métodos*, Rio de Janeiro, 1952, págs. 261-288.

Convém lembrar que se deve ao Prof. Silvio Pellegrini o primeiro inventário bibliográfico da lírica trovadoresca: *Repertorio Bibliografico della Prima Lírica Portoghese*, Modena, 1939, 84 págs. Publicação do Istituto di Filologia Romanza della R. Università di Roma. N.º 15.

temas de crítica comparativa. A muitos desses temas o A. já deu a sua atenção entre outros nos trabalhos que citamos a seguir:

a) *Espanha en la Moderna Literatura Portuguesa* (*Estudos de Literatura*, Segunda Série, págs. 83-108). Tradução de D. José Pablo Rivas.

b) *Menéndez y Pelayo e os Estudos Portuguezes* (*Estudos de Literatura*, Terceira Série, págs. 7-79).

c) *O Tema do "Quixote" na Literatura Portuguesa do Século XVIII* (*Estudos de Literatura*, Terceira Série, págs. 155-164).

d) *O Tema do "Quixote" na Literatura Portuguesa do Século XIX* (*Estudos de Literatura*, Quarta Série, págs. 183-194).

e) *Cartas de Menéndez y Pelayo a Garcia Peres*, Coimbra, 1921. Edição da Academia das Ciências de Lisboa, no n.º do *Boletim da Classe de Letras*, de homenagem ao Sr. Cons.º H. de Gama Barros. O Prefácio às *Cartas* figura, com o título de *O Epistolário Português de Menéndez y Pelayo*, nos *Estudos de Literatura*, Quarta Série, págs. 175-182.

f) *Viaje a través de la España Literaria*. Artigos, em forma de entrevistas, publicados em 1928 no jornal *El Debate*, de Madri. Estão recolhidos em redação portuguesa, com o título de *Viagem através da Espanha Literaria* (*Apostamentos de 1928*), nos *Estudos de Literatura*, Quinta Série, págs. 155-240.

g) *Donjuanismo e antidonjuanismo em Portugal* (*Crítica do Exílio*, págs. 181-269).

h) *Oliveira Martins e a Espanha* (capítulo de *História dum "Vencido da Vida"*, págs. 141-181).

i) *Donjuanismo Tcheco* (*Iniciação Boêmia*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, págs. 10-20).

j) *Pirene. Ponto de vista para uma Introdução à História Comparada das Literaturas Portuguesa e Espanhola*, [Lisboa], 1935, 188 págs. (2).

l) *Lope de Vega: Alguns Elementos Portuguezes na sua Obra* (*Últimas Aventuras*, págs. 255-325).

m) *Novas Anotações sobre o "Donjuanismo"* (*Últimas Aventuras*, págs. 241-254).

(2) — Na série *Paladinos da Linguagem* (segundo volume, Lisboa, 1922, págs. 168-169) da *Antologia Portuguesa* organizada por Agostinho de Campos, incluiu-se o artigo de F. de F., *Unidade do Gênio Literário Ibérico* — que pode considerar-se como antecedente ou esboço de algumas idéias desenvolvidas em *Pirene*. Com esta obra — que nasceu do curso dado pelo A. na Columbia University, de New York, em 1931, por iniciativa do Prof. Federico de Onís — se inaugurou, no mundo da língua portuguesa e no mundo ibérico, o estudo da crítica comparativa luso-hispânica.

n) *Bartolomé Torres Naharro. Comedia Trofea.* Reimpressão prefaciada por Fidelino de Figueiredo, São Paulo, 1942, 118 págs. Publicação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Boletim XXVIII. Letras n.º 2.

o) *Viajantes Espanhóis em Portugal.* Textos do Século XVIII publicados e prefaciados por Fidelino de Figueiredo, São Paulo, 1947, 105 págs. Publicação da mesma Faculdade. Boletim LXXXIV. Letras n.º 3.

3.º — A 2a. ed. de *Pirene* está incorporada, juntamente com *As Duas Espanhas*, no volume *Espanha. Uma Filosofia da sua História e da sua Literatura* (São Paulo, 1943, 336 págs.) e figura a págs. 169-336.

APÊNDICE II
BIBLIOGRAFIA
DE
FIDELINO DE FIGUEIREDO

por Neusa Dias de Macedo

NOTA EXPLICATIVA

Esta bibliografia registra sinaléticamente, isto é, sem resumos, livros, opúsculos, trabalhos parcelares, artigos de periódicos, versões e traduções; obras prefaciadas, anotadas e textos publicados pelo Bibliografado; trabalhos acerca dêle e de sua obra. A matéria incluída acha-se ordenada em dois grandes grupos:

I. Bibliografia de Fidelino de Figueiredo

II. Bibliografia acerca de Fidelino de Figueiredo

O 1.^o grupo está disposto estritamente em ordem cronológica. Entrou-se cada verbete pela 1a. edição, seguido do registro bibliográfico: demais edições, ou publicações em periódicos, e versões, que se puderam estabelecer.

Pretendeu-se registrar exaustivamente tudo que Fidelino de Figueiredo publicou no período de 1905-1961; mas, dada à exigüidade do tempo intelectual para levantar a Bibliografia, e a complexidade da imensa produção intelectual do Bibliografado, o presente levantamento está muito longe de corresponder à perfeição.

Fizeram-se remissões das partes, que foram publicadas em separado ou em periódicos, à obra geral. Das várias edições de um verbete (que são incluídas no Ano da 1a. edição) foram feitas, pelo n.^o de ordem, remissões nos respectivos Anos. Ex.: 1937 (V. 183, 209)

O 2.^o grupo acha-se disposto pelo sobrenome do Autor, ou pelo título quando o trabalho é anônimo. Neste grupo incluem-se tanto os trabalhos originais (de homenagens ao Autor) como as recensões e apreciações críticas feitas à sua obra.

Nas recensões, o título da obra resenhada vem logo abaixo do nome do recenseador, e nas homenagens o título segue-se ao Autor.

Excepcionalmente incluíram-se os artigos de jornais.

O n.^o inferior, à direita, é o n.^o de ordem das referências bibliográficas.

À p. 493 encontra-se o *Índice alfabético geral*, no qual se incluem os nomes, os títulos e o assunto do material referenciado. Após cada verbete encontra-se o n.^o de ordem (n.^o localizador) das referências bibliográficas.

Na abreviatura dos títulos de periódicos e nas referências bibliográficas foram adotados os projetos de normas elaborados pela *Comissão de Documentação*, da Associação Brasileira de Normas Técnicas, respeitadas, tanto quanto possível, as *Recomendações e Projetos de Recomendação* da Comissão Técnica de Documentação, da International Organization for Standardization (ISO/TC 46).

Muitas falhas deve apresentar este levantamento bibliográfico, mormente quanto à omissão de trabalhos parcelares e artigos de periódicos e jornais, e de trabalhos acerca do Autor; mas estamos convencidos de que esta Bibliografia poderá ser um ponto de partida para um trabalho mais completo, e de antemão pedimos escusas àqueles que não vieram a figurar na *Bibliografia acerca de Fidelino de Figueiredo*, por lapso ou ignorância nossa.

Esperamos receber sugestões e indicação de trabalhos omitidos, a fim de numa próxima suplementação completar e aprimorar esta Bibliografia.

PRINCIPAIS ABREVIATURAS

A. H.	Alexandre Herculano
Anot.	Anotação
Cap.	Capítulo
Colab.	Colaboração
Ed.	Editôra
ed.	edição
ed. cit.	edição citada
Emp.	Emprêsa
F. de F.	Fidelino de Figueiredo
Ibid.	Ibidem (na mesma obra)
Id.	Idem (do mesmo autor)
Ilus.	Ilustrado
In	In (= em)
Livr.	Livraria
p.	página
Pref.	Prefácio
Pseud.	Pseudônimo
Publ.	Publicação
Rel.	Relator
Repr.	Reprodução
Rev.	Rcvisto
s.	séric
s.d.	sem data
s.e.	sem editor
Sel.	Seleção
Sep.	Separata
t.	tomo
Tip.	Tipografia
Trad.	Tradução
v.	volume
V.	Ver

CONVENÇÕES

Artigos de periódicos: *Rom. R.*, 16(4): 287-305, 1925, significa:
Romanic Review, volume 16 (fascículo ou número 4): página 287 a 305, ano do fascículo ou volume (1925).

Abreviaturas dos periódicos: Ver os títulos completos na lista de PERIÓDICOS CONSULTADOS, p. 451-454.

Para facilitar a consulta, mencionam-se tôdas as fontes em que um mesmo trabalho tenha sido publicado.

PERIÓDICOS CONSULTADOS *

Abreviaturas

Afinidades
 A Águia
 Alma Nova
 Almanaque "Diário de Notícias"
 Alm. il.
 Amér. bras.
 An. Club. Mil. Nav.
 Anhembi
 Ant. al. Lic. Gil Vicente

 Anu. bras. Lit.

 Anu. Soc. Hist. Arg.

 Archeion
 Arq. Dist. Aveiro
 Arq. pedag. Univ. Coimbra

 Atenea
 Aspectos
 B. Acad. Arg. Let.

 B. Acad. Ci.
 B. Ariel
 B. Bibl. Menéndez y Pelayo

 B. bibliogr. Bibl. Mun.

 B. Casa Port.
 B. Cl. Let.
 B. Ét. port.
 B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo

 B. hisp.
 B. Seg. Cl. Acad.

 B. Soc. Geog.

 B. Soc. luso-afric.

 B. Univ. Madrid
 B. Univ. Santiago de Compostela
 Bibliog. filol.
 Books Abroad

Titulos completos

Afinidades, Lisboa.
 A Águia, Pôrto.
 Alma Nova, Lisboa.
 Almanaque "Diário de Notícias", Lisboa.
 Almanaque Ilustrado, Lisboa.
 América Brasileira, Rio de Janeiro.
 Anais do Club Militar Naval, Lisboa.
 Anhembi, São Paulo.
 Antigos Alunos do Liceu Gil Vicente,
 Lisboa.
 Anuário Brasileiro de Literatura, Rio de
 Janeiro.
 Anuário. Sociedad de Historia Argenti-
 na, Buenos Aires.
 Archeion, Paris.
 Arquivo do Distrito de Aveiro.
 Arquivo Pedagógico da Universidade de
 Coimbra.
 Atenea, Chile.
 Aspectos, Rio de Janeiro.
 Boletim de la Academia Argentina de Le-
 tras, Buenos Aires.
 Boletim da Academia de Ciências, Lisboa
 Boletim de Ariel.
 Boletim de la Biblioteca de Menéndez y
 Pelayo, Santander.
 Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mu-
 nicipal de São Paulo.
 Boletim da Casa de Portugal, São Paulo.
 Boletim da Classe de Letras, Coimbra.
 Bulletin des Études Portugaises, Lisboa.
 Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciên-
 cias e Letras da Universidade de São
 Paulo.
 Bulletin Hispanique. Bordeaux.
 Boletim da Segunda Classe da Acade-
 mia, Lisboa.
 Boletim da Sociedade de Geografia, Lis-
 boa.
 Boletim da Sociedade Luso-Africana, Rio
 de Janeiro.
 Boletim de la Universidad de Madrid.
 Boletim de la Universidad de Compostela
 Bibliografia filológica, Rio de Janeiro.
 Books Abroad, Oklahoma.

* Em ordem alfabética das abreviaturas.

- Bras.-Port.
Brasília
C. lit.
Las Ciencias
Civilização
Cons. bibliogr.
Cultura
Curs-s y conf.-s
D. Oficial
D. Pernambuco
D.-s Assoc-s
El Debate
O Diabo
Economia
O Educador
Erud. ibero-ultram.
Las Españas
El Español
Est S. Paulo
Est.-s fr-s
Estudio
Études
Eur.-Amér. lat.
Feira da Ladra
Figueira
Fil. Ci. Let.
F. N. F.
- Fradique
Gil Vicente
Helicon
Hisp. Amer. hist. R.
Hisp. R.
Ibérica
IEP B. bibliogr. inform.
- Il. mod.
Il. pop.
Ilustração
O Instituto
J. Crit.
J. Filol.
O Jornal
Jornal do Comércio
A Liberdade
Limiana
Ling. port.
Liv-s Port.
Lusiada
Mod. lang. R.
Nord. Tids. Filol.
- Nosotros
Nov. para todos
- Brasil-Portugal, Lisboa.
Brasília, Coimbra.
Correio Literário, São Paulo.
Las Ciencias, Madrid.
Civilização, Pôrto.
El Consultor Bibliográfico, Barcelona.
Cultura, São Paulo.
Cursos y Conferencias, Buenos Aires.
Diário Oficial, Rio de Janeiro.
Diário de Pernambuco, Recife.
Diários Associados, Brasil.
El Debate, Madrid.
O Diabo, Lisboa.
Economia, São Paulo.
O Educador.
Erudición Ibero-Ultramarina, Madrid.
Las Españas, México.
El Español, Madrid.
O Estado de S. Paulo.
Estudios Franceses, Mendoza.
Estudio, Barcelona.
Études, Paris.
Europa-América Latina, Paris.
Feira da Ladra.
Figueira, Figueira da Foz.
Filosofia, Ciências e Letras, São Paulo.
Faculdade Nacional de Filosofia (Publicação do Diretório Acadêmico) Rio de Janeiro.
Fradique, Lisboa.
Gil Vicente, Guimarães.
Helicon, Amsterdam.
The Hispanic American Historical Review
Hispanic Review, Philadelphia.
Ibérica, Hamburg.
Instituto de Estudos Português. Boletim Bibliográfico e Informativo, S. Paulo
Ilustração Moderna, Pôrto.
Ilustração Popular.
Ilustração, Lisboa.
O Instituto, Coimbra.
Jornal de Critica, Rio de Janeiro.
Jornal de Filologia, São Paulo.
O Jornal, Rio de Janeiro.
Jornal do Comércio, Rio de Janeiro.
A Liberdade, Lisboa.
Limiana, Viana do Castelo.
A Língua Portuguesa, Lisboa.
Livros de Portugal, Lisboa.
Lusiada, Pôrto.
Modern Language Review, Londres.
Nordish Tidsskrift for Filologi, Copenhagen.
Nosotros, Buenos Aires.
Novela para Todos, Lisboa.

Nuev. R. Filol. hisp.

Ocidente
Petrus Nonius
Port.-Amér.
La Prensa
Prim. Jan.
Prometeu
Prov. S. Pedro

R. Acad. Bras. Let.
R. Amér. lat.
R. Arq. Mun.

R. bras.
R. chil.
R. Educ.
R. Esp-s
R. Est-s hisp-s
R. Fac. Let.
R. Filol. esp.
R. Filol. hisp.

R. Filol. port.
R. Guimarães
R. Hisp.
R. hisp. mod.
R. Hist. (Lisboa)
R. Hist. (S. Paulo)
R. Inst. Hist. Geog. Bras.

R. Let.
R. Lib-s
R. Ling. port.

R. Lit. comp.
R. N.
R. univ. port.
R. Univ. S. Paulo
Rio-Jornal
O Século
Serões
Substância
Sur
O Tempo
Trib. Imp.
La Tribuna
Vamos Ler
Vasco da Gama
Vida contemp.
Yearb. comp. gen. Lit.

Nueva Revista de Filología Hispanica,
México, D. F.

Ocidente, Lisboa.
Petrus nonius, Lisboa.
Portugal-América, Cambridge.
La Prensa, Buenos Aires.
O Primeiro de Janeiro, Pôrto.
Prometeu, Pôrto.
Província de São Pedro, Pôrto Alegre.
Revista da Academia Brasileira de Letras,
Rio de Janeiro.
Revue de l'Amérique Latine, Paris.
Revista do Arquivo Municipal de São
Paulo.

Revista Brasileira, Rio de Janeiro.
Revista Chilena.
Revista de Educación, La Plata.
Revista de las Españas, Madrid.
Revista de Estudios Hispánicos, Madrid.
Revista da Faculdade de Letras, Lisboa.
Revista de Filologia Espanhola, Madrid.
Revista de Filologia Hispanica, Buenos
Aires.

Revista de Filologia Portuguêsa, S. Paulo.
Revista de Guimarães.
Revue Hispanique, New York/Paris.
Revista Hispanica Moderna, New York.
Revista de História, Lisboa.
Revista de História, São Paulo.
Revista do Instituto Histórico e Geográ-
fico Brasileiro, Rio de Janeiro.
Revista de Letras, Assis. (S. Paulo).
Revista de Libros, Madrid.
Revista de Língua Portuguêsa, Rio de
Janeiro.

Revue de Littérature Comparée, Paris.
Revista do Norte.
Revista Universal Portuguêsa, Lisboa.
Revista da Universidade de São Paulo.
Rio-Jornal, Rio de Janeiro.
O Século, Coimbra.
Serões, Lisboa.
Substância, Tucuman.
Sur, Buenos Aires.
O Tempo, Roma.
Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro.
La Tribuna, Roma.
Vamos Ler, Rio de Janeiro.
Vasco da Gama, Lisboa.
Vida Contemporânea, Lisboa.
Year Book of Comparative and General
Literature, Chapel Hill.

BIBLIOGRAFIA DE FIDELINO DE FIGUEIREDO

1905

- MARIA: ensaio literário. Lisboa, s. e., 1905. 22 p. [Sob o anagrama *Delfino*]. 1
- O ÓRFÃO: novela. Lisboa, s. e., 1905. 35 p. [Sob o anagrama *Delfino*]. 2
- PRIMEIROS ENSAIOS .Lisboa, s. e., 1905-1908. 3

1906

- ADÉLIA, A BOEIRINHA, In: Almanaque Ilustrado, Lisboa, A. M. Pereira, 1906. [Sob o anagrama *Delfino*]. 4
- O CANÁRIO. In: Almanaque Ilustrado, Lisboa, A. M. Pereira, 1906. [Sob o anagrama *Delfino*]. 5
- OS AMORES DO VISCONDE. Lisboa, s. e., 1906. 58 p. 6
- NOTAS ELUCIDATIVAS AOS POEMAS "CAMÕES" E "RETRATO DE VENUS" DE ALMEIDA GARRETT. Lisboa, Emp. História de Portugal, 1906. 186 p. 7
- MARIANITA. *A Liberdade*, 1(1): 2; 1(2): 2; 1(3): 2-3; 1(4): 2-3; 1(5): 2-3, 1906. [Sob o anagrama *Delfino*]. 8
- O FAROLEIRO. *A Liberdade*, 1(6): 2-3; 1(7): 2-3; 1(8): 2-3, 1906. [Sob o anagrama *Delfino*]. 9

1907

- OS MELHORES SONETOS DA LÍNGUA PORTUGUÊSA. Desde Sá de Miranda, seu introdutor em Portugal no séc. XVI, a João de Deus no séc. XIX. Com uma carta de Cândido de Figueiredo. Lisboa, Gomes de Carvalho, 1907. 89 p. 10

1908

- ARTE MODERNA: miragem crítica. Lisboa, s. e., 1908. 32 p. 11
- SERENATA NAPOLITANA: recordação. Ao meu amigo Frederico Santos. *Il. pop.*, 1(3): 41, jan.; 1(4): 57, fev. 1908. 12
- SONATAS: prosas várias. Lisboa, Gomes de Carvalho, 1908. 114 p. [V. 25, 26]. 13
- OS HUMILDES: romance. Lisboa, Gomes de Carvalho, 1908. 114 p. 14

1909

- ANTERO DE QUENTAL: a sua psicologia, a sua filosofia, a sua arte. Lisboa, Tip. da Cooperativa Militar, 1909. 16 p. [Conferência]. 15

COMO VIVER? fantasia simbólica. *Serões*, n.º 52: 327-332, 1909.

16

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA. Acomodada ao programa dos Liceus. Rio de Janeiro, "A Editôra", 1909. 63 p. (Biblioteca do Povo e das Escolas, 230). [Obra anônima. V. também 37, 41, 57, 66, 120, 233, 262, 263].

17

1910

O ESPÍRITO HISTÓRICO. Introdução à Biblioteca. Noções preliminares. Lisboa, Livr. Clássica, 1910. 87 p. (Biblioteca de Estudos Históricos, I).

— 2a. ed. seguida duma BIBLIOGRAFIA PORTUGUESA DE TEORIA E ENSINO DA HISTÓRIA, 1915.

— 3a. ed., 1920.

18

HERCULANO, crítico, poeta e romancista. III Conferência preparatória ao Centenário de A. H. na Sociedade de Geografia. Lisboa, Tip. Universal, 1910. 13 p.

19

ALEXANDRE HERCULANO, crítico, poeta e romancista. *B. Soc. Geog.*, 28a. Série, n.º 4: 91-104, abr. 1910. [Fêz-se separata].

20

HERCULANO JULGADO PELA BIBLIOGRAFIA DO SEU CENTENÁRIO. *B. Soc. Geog.*, 28a. série, n.º 5: 134-143, maio, 1910. [In: Estudos de Literatura, V. 56, 1a. s.].

21

A EDUCAÇÃO DA ABSTRAÇÃO. *B. Soc. Geogr.*, 28a. Série, n.º 9: 270-278, set., 1910. [Resumo da tese de formatura de F. de F. In: Estudos de Literatura, V. 56, 1e. s.].

22

A CRÍTICA LITERÁRIA EM PORTUGAL. Da Renascença à Atualidade. Lisboa, Cernadas & Cia., 1910. 117 p.

— 2a. ed., Livr. Clássica, 1916. O título varia: HISTÓRIA DA CRÍTICA LITERÁRIA EM PORTUGAL. [V. 31, 46, 53, 150].

23

A EDUCAÇÃO NA FUTURA DEMOCRACIA PORTUGUESA. Lisboa, Cernadas & Cia., 1910. 22 p. [Conferência].

24

NO HARÉM. *Bras.-Port.*, 11: 190-191, 198-199, 1910. [Repr. Sonatas, V. 13].

25

O MAL D'EL-REI. *Bras.-Port.*, 12: 125-126, 135-137, 155-158, 1910-1911. [Repr. Sonatas, V. 13].

26

1911

GARRETT. A vida, o homem, seu caráter moral e estético. A sua evolução artística, explicada por aquê. *Serões*, n.º 67: 5-17, jan., 1911. [In: História da literatura romântica, V. 37].

27

ÁLVARO DO CARVALHAL: um escritor esquecido. *Serões*, n.º 72: 414-424, jun. 1911. [In: História da literatura romântica, e In: Estudos de literatura, V. 37 e 56, 1a. s.].

28

S. FREI GIL. Como figura representativa da Idade Média. A lenda de S. Frei Gil, um modo de a interpretar. A lenda na literatura. *Serões*, n.º 78: 443-449, dez. 1911.

- O Instituto, 63 (3) 1916.
[In: Estudos de literatura, V. 56, 1a.]. 29
- SOCIEDADE NACIONAL DE HISTÓRIA. *B. Soc. Geog.*, 29a. Série, n.º 4, 1911. 30
- 1912**
- UMA POLÊMICA CAMONEANA NO SÉC. XVII. *Figueira*, 2a. Série, n.º 12: 178-180, dez. 1911; 3a. Série, n.º 1/2: 5-8, jan. 1912; n.º 3: 40-43, mar. 1912. [Repr. História da Crítica literária em Portugal, V. 23]. 31
- OS ESTUDOS DE HISTÓRIA LOCAL. *Limiana*, 1912, p. 185-189. [In: Estudos de literatura, V. 56, 1a. s.]. 32
- EVOLUCIONISMO E CRÍTICA LITERÁRIA. *Dionisos*, mar. 1912, p. 80-83. [In: A crítica literária como ciência, V. 36]. 33
- SOCIEDADE PORTUGUESA DE ESTUDOS HISTÓRICOS. Lisboa, 1915. 24 p. [Estatuto]. 34
- REVISTA DE HISTÓRIA. Lisboa, 1912-1928. 16 v. Direção e colaboração de F. de F. [Conteúdo: I. Artigos; II. Fatos e Notas; III. Bibliografia (revisões)]. Colab. de F. de F.:

I. Os líricos românticos 29*, A crítica literária como ciência 74. Relatório da vida social no ano de 1911-1912 256.

II. Faculdade de Letras 47. Da oportunidade dum congresso nacional de história e literatura 49. A Espanha e a alta cultura intelectual 263.

III. **ALMEIDA, F. — História da Igreja em Portugal 206. AZEVEDO, L. — O marquês de Pombal e a sua época 60. AZEVEDO, P. — Documentos de Vairão 132. CORREIA NEVES — As experiências aerostáticas de Bartolomeu Lourenço de Gusmão 132. CUNHA, A. — Sousa Viterbo 209. DORNELAS, A. — Dornelas 133. FERNANDES TOMÁS — A Figueira e a Invasão Francesa 59. Id. — Coleção de elementos para a história de Figueira 59. id. — O Conde Gorani em Portugal 59. FERREIRA PINTO — Datas e notas para a história de Paraíba 203. FLEXA RIBEIRO — Fialho de Almeida 63. GRIERSON, F. — O misticismo moderno 206. Historical Society of Pennsylvania — The formal opening of the new fireproof building 132. LEITE DE VASCONCELOS — O Doutor Storck e a literatura portuguesa 56. PRADO COELHO — O estudo do francês 203. PRESTAGE, E. — Cartas de D. Francisco Manoel de Melo 57. Id. — Portuguese literature to the end of the 18th Century 59. Id. — Our Lady of Pillar 205. RODRIGUES, J. M. — Dois versos dos Lusíadas 204. RAMOS COELHO — Camões e Macedo 54. SEVERO, R. — Origens da nacionalidade portuguesa 209. Universidade Livre — Lições 202. VILHENA, H. — A expressão da cólera na literatura 55.

2(5-8) 1913:

I. Rebelo da Silva, historiador 34-41. 1.º Congresso Ibero-americano de História e Ciências Correlativas 200-201. Cartas de Alexandre Herculano 263-271. Relatório da vida social no ano de 1913-1914 293-296.

* Os números referem-se às páginas.

** Seguiu-se a ordem alfabética do índice da Revista.

III. BRANDÃO, Júlio — Garrett e as Cartas de Amor 305. COELHO DE MAGALHÃES, Alfredo — Elementos para o estudo da literatura nacional nos liceus 204. FREITAS, Jordão de — Opúsculos e esparços, do 2.º Visconde de Santarém 58. LOPES, David — Os árabes nas obras de Alexandre Herculano 57. LOPES DE MENDONÇA, Henrique — A poesia pastoril na Antigüidade 204. NOVAES, Manuel Pereira — Anacrisis historial 203. PRADO COELHO, A. do — Honoré de Balzac 203. VILA MOURA — Camilo inédito 203.

3(9-12) 1914:

I. Do estudo psicológico dos autores na crítica literária (Anotações aos princípios críticos formulados no artigo Honoré de Balzac, de A. do Prado Coelho, na *R. Hist.*, n.º 8) 48-51. Carta de Eça de Queirós a Fialho de Almeida acêrca dos "Maias" 82-84. Características da literatura portuguesa 195. Estudos de literatura contemporânea: I. O Sr. Silva Gaio 212-221; II. O Sr. Vieira da Costa 221-226. Relatório da vida social no ano de 1913-1914. 354-355.

II. Sílvio Romero 256. Uma edição popular francesa dos *Lusíadas* 257. Ensino da língua e da história árabe 358.

III. AMARAL, Elói do — Bocage, fragmentos de um estudo auto-biográfico 90. AZEVEDO, Eustáquio de — Vindimas 266. AZEVEDO, Pedro de — Apontamentos de viagem de Alexandre Herculano em 1853 a 1854 265. BECKFORD, William — Alcobaça e Batalha 360. FERREIRA, A. — Aurélio da Costa — A cegueira de Camões 89. FRAZÃO, Manuel Duarte — A literatura no ensino secundário 264. MAGALHÃES, Alfredo Coelho de — Literatura nacional 261. Id. — Biblioteca Lusitana: Crônica D'El-Rei D. Duarte, de Rui de Pina 361. PELLIZZARI, Achille — Portugallo e Itália nel seculo XVI 266. PRESTAGE, Edgar — D. Francisco Manuel de Melo 258. VELOSO, J. M. de Queirós — Gil Vicente e as suas obras 265. VITERBO, Sousa — Poetas do século XVII 265.

4(13-16) 1915:

I. Programas de História no ensino secundário 37-44. Um acidente diplomático em tôrno da prisão de Leonor da Fonseca Pimentel em 1798 (documentos) 259-269. O que é a Academia (Real) das Ciências de Lisboa (1779-1915) 297-305. Relatório do Conselho de Direção de 1914-1915 384.

II. O movimento histórico em Espanha 89. Visconde de Meireles 90. Coincidência de temas literários 186. Aditamento a um artigo 187. Livros ingleses sobre Portugal 187.

III. BARCIA, José Antonio — Lisboa antiga: índice alfabético e remissivo 100. BOCAGE, C. du Roma — Crônicas internacionais 94. CASTRO, Augusto Viveiros de — 1.º Congresso de História Nacional 94. CAVALCANTI, Manoel Tavares — Epitome de história da Paraíba para uso das escolas primárias 95. ESTELRICH, Juan Luis — Influencia de la lengua y la literatura italiana en la lengua y la literatura castellana 200. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 293. GARRETT, Almeida — Obras póstumas 197. HARGROVE, Ethel C. — Progressive Portugal 100. LEITE, Sidônio — Clássicos esquecidos 91. LIMA, M. de Oliveira — O Brasil e os estrangeiros 389. MOREIRA, Jaime — D. Pedro I, o Cru 95. PEREIRA, Firmino — O Pôrto d'outros tempos 197. PI, Juan de Mäs — Ideaciones, Letras de America, Ideas de

Europa 94. PORTUGAL, Boavida — Inquérito literário 199. QUENTAL, A. — Cartas de Antero de Quental 198. REMÉDIOS, Mendes dos — Escritoras d'outros tempos 91. Report of the Royal Society of Literature 390. RIBEIRO, Vitor — O Arquivo da Misericórdia de Lisboa na exposição olissiponense de 1914 200. SEGALERVA, D. Juan del Nido y — La Unión Ibérica 191. VIEGAS, Artur — O poeta Santa Rita Durão 198.

5(17-20) 1916:

I. Estudos de literatura contemporânea: III. Sôbre a composição do romance 42-45; IV Sôbre a decadência do romance realista 45-49. Cartas de Leonor da Fonseca Pimentel 56-60. Estudos de literatura contemporânea: V. O. Sr. Antero de Figueiredo 120-133.

II. Gabriel d'Anunzio e Benedetto Croce 81. Repetição dum tema literário 286.

III. ABREU, João Gomes de — Diogo Bernardes (a sua naturalidade) 288. ALMEIDA, Fortunato de — História das Instituições em Portugal 87. Id. — História da Igreja em Portugal 84. ARANTES, Hemetério — Ramalho Ortigão 92. BOLAMA, Marquês d'Avila e — A marquês d'Adorna 90. BURNAY, Eduardo — Ramalho Ortigão — carta a Luís de Magalhães 92. CABRAL, Antonio — Eça de Queirós, a sua vida e a sua obra — cartas e documentos 191. Id. — Camilo de perfil: traços e notas; cartas e documentos inéditos 92. CIM, Albert — Mistifications littéraires et théatrales 88. COELHO, A. do Prado — Ramalho Ortigão 92. CAVESTANY, Genaro — El Centenario de Magallanes en Sanlucar de Barrameda 190. CORTÉS, Narciso Alonso — Viejo y nuevo, articulos varios 192. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del señor D. Julian Ribera y Tarragó el dia 6 de junio de 1915 88. FREIRE, Anselmo Braancamp — Notícias da vida de André de Rezende, pelo beneficiado Francisco Leitão Ferreira 379. GOES, Carlos — Elogio de Santa Rita Durão 88. La Critica: revista de letteratura, storia e filosofia, diretta da B. Croce 96. O Instituto 91. RAPOSO, Hipólito — Sentido do humanismo 85. RIBEIRO, Vitor — Sousa Viterbo e a sua obra 84. Sociedade de Geografia de Lisboa — Boletim comemorativo do Centenário da Tomada de Ceuta 85. Tombo Histórico e Genealógico de Portugal 95. TONELLI, Luigi — La critica letteraria italiana negli ultimi cinquent'anni 190. VERÍSSIMO, José — História da literatura brasileira 189. VIEGAS, Artur — Um código português da "Legenda aurea" 92. VITERBO, Sousa — A literatura espanhola em Portugal 87.

6(21-24) 1917:

I. Estudos de literatura contemporânea: VI. O Sr. M. Teixeira Gomes 62-68.

II. O movimento histórico em Espanha 284. O descobrimento da Madeira 363.

III. A conspiração de Gomes Freire 363. ELOY, Maurice — Les droits du critique littéraire et dramatique 85. FERRÃO, Antonio — Os arquivos da história de Portugal no estrangeiro. Da importância dos documentos diplomáticos em História 288. GAIO, Manuel da Silva — Da poesia na educação dos gregos 287. GUIMARÃES, Rodolfo — Sur la vie et l'oeuvre de Pedro Nunes. 364. MARQUES, Apolino Augusto — Gil Vicente e as suas obras 364. NEVES, Álvaro — Camilo Castelo

Branco. Notas à margem em vários livros da sua biblioteca, recolhidas por... 86. The John Rylands Library Manchester. Tercentenary of the death of Shakespeare 85.

7(25-28) 1918:

- I. Estudos de literatura contemporânea: VII. O Sr. Júlio Dantas 77-96.
- II. Mariana Alcoforado 160. Uma apreciação sumária 70. O saudosismo 69. Mariana Alcoforado e Racine 69.
- III. BOTELHO, Luís F. A. — Fialho através da obra: estudo crítico 72. CARVALHO, Alfredo de — Eça de Queirós 164. JORGE, Ricardo — Contra um plágio do Prof. Teófilo Braga 71. Monumentos da literatura dramática portuguesa. II. A vingança de Agamenon 244. SABUGOSA, Conde de — Antonio Ribeiro Chiado, Auto da Natural Invençam: obra desconhecida com uma explicação prévia 164.

8(29-32) 1919:

- I. Estudos de literatura contemporânea: VIII. Marcelino Mesquita 161-171. Menéndez y Pelayo e os estudos portugueses 241-277.
- II. Nota para a história da Academia das Ciências 69-70. Manual de História de Portugal 70. A Secção Ultramarina da Biblioteca Nacional 70-71. A soberania de Portugal em Macau 236. Uma carta de Ramalho Ortigão 235. Literatura portuguesa no estrangeiro 311. Antero de Quental 67-69. A crítica literária na Suécia 310. A reforma ortográfica na Academia das Ciências de Lisboa 307.
- III. CABRAL, Antonio — Camilo desconhecido 78. FERNANDES COSTA — Elogio acadêmico de Olavo Bilac 80. FERREIRA, Godofredo — D. Gil Sanchez 78. PASSOS, Carlos de — Esboço dum vocabulário ariano (Vedas, Mahabaratta e Ramayana) 80. PAXECO, Fran — Teófilo no Brasil 158. PARES, Damião — Grandes vultos portugueses: D. João I 158. RIOS, D. Hermenegildo Giner de los — Manual de literatura nacional y estrangera antigua y moderna 815. SABUGOSA, Conde de — Donas de tempos idos 79. SAMPAIO, Albino Forjaz de — Antonio Nobre 79.

9(33-36) 1920:

- I. Uma nota de Menéndez y Pelayo 72-73. Autobiografia dum hispanizante 73-75. Bocage e Menéndez y Pelayo 156.
- III. ALONSO, B. Sánchez — Fuentes de la historia española: ensayo de bibliografía sistemática de las monografías impresas que ilustran la historia política de España, excluídas sus relaciones con América 77. Anônimo — Governo Geral de Angola. Repartição do Gabinete: subsídios para a história de Angola 239. AZEVEDO, J. Eustáquio de — Antologia amazônica (Poetas paraenses) 316. COELHO, Laranjo — Grandes vultos portugueses 316. FREIRE, Laudelino — Revista da Língua Portuguesa 79. GAIO, Manuel da Silva — De Roma e suas conquistas: notas históricas 78. R. CANSINO — Salomé en la literatura 316. SABUGOSA, Conde de — Neves de Antanho 160. TOMÁS, Henry — The Palmeirin romances 317. Id. — Spanish and Portuguese romances of chivalry 317. Visconde de Santarém — Estudos de cartografia antiga 318.

10(37-40) 1921:

- I. Para a história da Universidade de Évora 298.
- II. Portugueses no Japão 72. Ossian em Portugal 74. Menéndez y Pe-

layo e os estudos portugueses. Resposta a um artigo do Sr. Prof. J. Leite de Vasconcelos 151. Autógrafos de Francisco Xavier de Oliveira 234. História e literatura de Portugal no estrangeiro. Um manuscrito português em Oviedo 311. Excerto do "Laurel de Apolo", de Lope de Vega 311.

III. BARREIROS, Fernando — Monumentos históricos de Barroso 78. Bibliography of English language and literature (1920). Compiled by members of the Modern Humanities Research Association 160. CROCE, Benedetto — Biblioteca Napoletana de Storia Letteraria ed Arte: curiosità storiche 77. RAMOS, Gustavo Cordeiro — Uma nota alemã sobre Salvador Correia de Sá 78 Redação — Cartas de Antero de Quental 316. RODRIGUES, José Maria — Notas para uma edição crítica e comentada dos "Lusiadas" 78. Santarém, TOMÁS, Henry -- Short-title catalogue of books printed in Spain and of Spanish books printed elsewhere in Europe before 1601 in the British Museum 160.

11(41-44) 1922:

I. Para a história da filosofia em Portugal: subsidio bibliográfico 5-53. II. O Cavalheiro de Oliveira na Holanda 72. Internacionalismo e história 74. Herculano Rozière 152. História e literatura portuguesa no estrangeiro 154. Ossian em Portugal 281 Nacionalismo e pré-história, 230. Duas cartas de A. F. de Castilho 233. Academia Real de História Portuguesa 234. Matéria portuguesa no "Boletim da Real Academia de História", de Madrid 275. Literatura brasileira contemporânea 281.

III. AIRES, Cristovam — A prisão do Infante D. Duarte 80. COELHO, José Ramos — História do Infante D. Duarte, irmão de El-Rei D. João IV 80. COSTA, Cunha e — A Igreja Católica e Sidónio Pais 160 [Publicações sobre a Tomada de Ceuta e sobre Afonso de Albuquerque] 77-78. LAMAS, Artur — A Rua da Junqueira 240. MARIA, Francisco de Ataíde Machado Faria e — Os deportados da "Amazona": monografia histórica (1810-1826) 156. RENSIS, R. de, comp. — Il mondo a Dante. Fascicolo ricordo del VI Centenario della morte (1321-1921) 159. SABUGOSA, Conde de — A rainha D. Leonor (1458-1525) 237.

12(45-48) 1923:

II. Manuscritos de filosofia 224-228. Sobre uma novela quinhentista 232-233. A livraria do Pe. Francisco Soares 236. Uma carta do 2.º Visconde de Santarém 306-307. Júlio Dinis e E. F. L. Gomes 310.

III. BALLESTEROS Y BERETTA, Antonio — História da Espanha y su influencia en la historia universal 316-318. BALLESTEROS, Mercedes Gaibrois de — Sancho IV de Castilha 158-159. EGINHARD — Vie de Charlemagne 239-240. RICARDO JORGE — O óbito de D. João II 158. RODRIGUES, José Maria & Pedro de Azevedo — Registros paroquiais da Sé de Tanger 160.

13(49-52) 1924:

I. Embaixada do 1.º Marquês de Niza (documentos) 161-171.

II. Uma carta inédita de Herculano 143-146. Cartas do Visconde Seisal 146-151 Negócios do Brasil (1535-1536) 305-310.

III. ARCHER DE LIMA — O Marquês de Soveran e o seu tempo 314-315. AZEVEDO NEVES — Arquivo de Medicina Legal 160. Brotéria 80. Virgílio Correia Sequeira em Roma 79-80. HURTADO y J. de la Serna y (Juan) Angel Gonzalez Palencia — História de la literatura

castellana 157-158. MARQUES MERCHAN, Juan — Bartolomé José Gallardo: notícia de su vida y escritos 315-316. José Paulo RIBEIRO — Uma interrogação histórica 159-160. Alberto SAAVEDRA — O professor Maximiliano de Lemos 160. SAINZ y RODRIGUEZ, P. — D. Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo 315-316. SOUZA DOCCA — Causas da guerra com o Paraguai 169. XAVIER DA COSTA — A morte de Camões 78-79.

14(53-56) 1925:

I. Les idées nouvelles sur les découvertes géographiques des Portugais 135-151. Um século de relações luso-brasileiras (1825-1925) 161-188. Do aspecto científico da colonização portuguesa da América 189-220. Relações diplomáticas entre Portugal e a Suécia (1644-1650) 266-307.
II. Sôbre João Baptista Lavanha 77-78. Sôbre o cargo de Cronista Mor 310.

15(57-60) 1926:

I. Relações diplomáticas entre Portugal e a Suécia 5-34. Alguma coisa sôbre as relações luso-norteamericanas 167-181. A colaboração portuguesa no descobrimento da América do Norte 241-263. Júlio Dinis e a ética literária 264-268. Eça de Queirós inédito 269-281. A lusofilia de D. Juan Valera 282-294. A ressurreição de D. Juan 295-299.
II. Nomenclatura naval antiga 75-76. Sôbre Victor Hugo 153. Ernesto Biesterr 163-164. Estudos garrettianos 154-155. Um pormenor de exêgese 158. Um imitador português de Júlio Verne 225-226. Da História do Brasil 226-227. Sôbre Garrett 227-228. Oliveira Martins e a Espanha 228. Carta inédita de Oliveira Martins 305-306.
III. Antero de QUENTAL — J. P. Oliveira Martins e Júlio de Vilhena, a Idade Média na história da civilização 307-308. Tristão de ATAÍDE — Estudos 309. Antonio BALLESTEROS Y BERETTA — História da Espanha e su influencia en la história universal 311-312. Antonio CABRAL — Cartas de el-Rei D. Carlos e José Luciano de Castro 239-246. GÜNTHER, Sigismund — La epoca de los descubrimientos 235-237. Eduardo IBARRA — España bajo los Austrias 229-232. Luís de MAGALHÃES — Tradicionalismo e e constitucionalismo 237-238. Francisco NEGRÃO — Genealogia paranaense 310-311. J. P. de Oliveira MARTINS — Correspondência 234-235. Angel GONZÁLEZ PALENCIA — História de la España muçulmana 310. PERU de LACROIX, L. — Diário de Bucaramanga: vida pública y privada del Libertador Simon Bolivar 232-233. Patrocínio RIBEIRO — A nacionalidade de Cristóvão Colombo 233-234.

16/17(61-64) 1927/28:

I. M. de Oliveira Lima 5. Pequena homenagem a um grande espírito (O. Lima) 308-311. Bibliografia de M. de Oliveira Lima 312-315.
II. Quod nihil scitur 73-74. D. Juan Valera 75. No centenário de Goya 76. Sôbre um vilancete de Camões 76-77. Rodrigues Marin em Portugal 77-78. Reminiscências portuguesas em Balmes 147-149. J. B. Lavanha, viajante pela Espanha 149-151. Frei Luís de León e D. Sebastião 154-156. Uma esquecida escritora mística 227-228. Una visita a la Biblioteca de Menéndez y Pelayo 228-230. D. Francisco Giner em Portugal 231. História da América 231-232. Cervantes e a poesia portuguesa 232. O "Quixote" na literatura portuguesa 232-233. A univer-

salização do vocábulo 233. “Portuguêsa”, estado de Venezuela 233-234. Folclore 234-235. Fundação de Montevidéu 316-317. Joaquim Costa em Portugal 319.

III. BUSTAMANTE Y URRUTIA, J. M. de — Anales de la Universidad de Santiago 80. CAMPOS DE ANDRADA, Ernesto — Memórias do 2.º Marquês de Fronteira e d’Alorna 320-321. ERDMANN, Carl — Papstskund in Portugal 236-238. OLMEDO, Félix G. — Las fuentes de “La vida es sueño” 156-158. PERES, Damião — O govêrno do Prior de Crato 239-240. Revista del Centro de Estudios Extremeños 79. [V. 51, 64, 85, 99, 104, 107, 110].

35

A CRÍTICA LITERÁRIA COMO CIÊNCIA. Pôrto, Tip. da Emp. Literária, 1912. (Biblioteca de Estudos Históricos Nacionais, 3).

——— *R. Hist.* (Lisboa) 1: 74-100, 1912. [Fêz-se separata].

——— 2a. ed., seguida duma BIBLIOGRAFIA PORTUGUÊSA DE CRÍTICA LITERÁRIA. Lisboa, Livr. Clássica, 1913. 141 p.

——— 3a. ed., 1920. 279 p.

[V. 39].

1913

36

(V. 35, 36).

HISTÓRIA DA LITERATURA ROMÂNTICA (1825-1870) Lisboa, Livr. Clássica, 1913. 321 p. (Biblioteca de Estudos Nacionais, 4).

——— 2a. ed., rev., 1923.

——— 3a. ed., São Paulo, Anchieta, 1946.

[V. 27, 28, 118. V. também 41, 57, 66, 120, 233, 262, 263].

37

1914

(V. 35)

CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA PORTUGUÊSA. *R. Hist.* (Lisboa) 3: 179-185, 1914.

——— 2a. ed., Lisboa, Livr. Clássica, 1915. 56 p.

——— 3a. ed., 1923.

38

Versões:

CARACTERISTICAS DE LA LITERATURA PORTUGUESA. Trad. de Ramón Maria Tenreiro. *Estudio*, 4 (38): 203-230, fev. 1916. [Fêz-se separata].

——— 2a. ed., Buenos Aires, Editorial Virtus, 1926.

39

CHARACTERISTICS OF PORTUGUESE LITERATURE. Trad. de Constantino José dos Santos. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1916. [Sep. de *O Instituto*].

40

HISTÓRIA DA LITERATURA REALISTA (1871-1900) Lisboa, Livr. Clássica, 1914. 386p. (Bibliotéca de Estudos Históricos Nacionais, 5)

——— 2a. ed., 1924.

——— 3a. ed., São Paulo, Anchieta, 1946.

[V. 79. V. também 17, 37, 57, 66, 120, 233, 262, 263]

41

Prefácio de BREVIÁRIO DE ESTÉTICA, de B. Croce. Trad. de R. d’Almeida. Lisboa, Livr. Clássica, 1914, p. v-xxviii.

42

PORTUGAL NAS GUERRAS EUROPÉIAS: subsídios para a compreensão dum problema de política contemporânea. Lisboa, Livr. Clássica, 1914. 18.

43

1915

(V. 18, 35, 43)

O QUE É A ACADEMIA (REAL) DAS CIÊNCIAS DE LISBOA (1779-1915)
R. Hist. (Lisboa) 4 (16): 297-305, 1915. [Fêz-se separata]

—— Pôrto, Emp. Literária Tipográfica, 1915. 15p. [In: Estudos de Literatura, V. 56, 1a. s.]

44

MODERNAS RELACIONES LITERÁRIAS ENTRE PORTUGAL Y ESPAÑA:
contribuición bibliografica. *Estudio*, 12: 206-222, 1915. [In: Estudos de Literatura, V. 56, 1a s.]

45

FIGUEIRENSES ILUSTRES: LUÍS GARRIDO, um crítico literário esquecido
(1841-1882) *Figueira*, 6a. Sésie, n.º 9/12: 321-327, set./dez. 1915 [Repr.
A crítica literária em Portugal, V. 23]

46

REVISTAS PORTUGUÊSAS DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS CORRELATIVAS:
inventário bibliográfico. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Estudos Histó-
ricos, 1915. 31 p. [Introdução: Sôbre o gênero bibliográfico: revistas.
In: Estudos de Literatura, V. 56, 1a. s.]

47

REFLECTIONS UPON ROMANCE. *Portugal*, 1 (4): 105-108, Aug., 1915. Ver-
são de W. A. Bentley de SÔBRE A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE.
[In: Estudos de literatura, V. 56, 1a. s.]

48

1916

(V. 23, 29, 35)

OS MÍSTICOS. *Alma Nova*, 2 (14): 21-23, 1916.

49

UMA PEQUENA CONTROVÉRSIA SÔBRE TEATRO. (1739-1748) Madrid,
Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916.

—— *R. Fil. esp.*, t. 3: 413-419, 1916. [Fêz-se separata]

50

LITERATURA CONTEMPORÂNEA: ANTERO DE FIGUEIREDO. *R. Hist.*
(Lisboa) 5: 120-133, 1916.

—— Paris/Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1916. 64p. [In: Estudos de literatu-
ra, V. 56, 1a. s.]

51

1917

Sel., pref. e notas da ANTOLOGIA GERAL DA LITERATURA PORTUGUÊSA:
1189-1900. Lisboa, Livr. Clássica, 1917. 659p. [Prefácio: Critério para
organização duma antologia literária. In: Estudos de literatura, V. 56,
2a. s. e In: *O Instituto*, v. 63, 1916]

52

A CRÍTICA DO REALISMO. I. TEÓFILO BRAGA. *Alma Nova*, 2 (21/24): 37-
41, 1917. [Repr. de A crítica literária em Portugal, V. 23].

53

DO CRITÉRIO DE NACIONALIDADE DAS LITERATURAS. *O Instituto*, v.
64, 1917. [In: Estudos de literatura, V. 56, 2a. s.]

54

ESPAÑA EN LA MODERNA LITERATURA PORTUGUESA. *Estudio*, 17
(49) 1917. [In: Estudos de literatura, V. 56, 2a. s. V. também Cap. X
da História da literatura Clássica, n.º 57]

55

ESTUDOS DE LITERATURA. Artigos vários. 5v. 1917-1951.

1a. *Série* (1910-1916) Lisboa, Livr. Clássica, 1917. 247p.

Conteúdo: Estudos de literatura contemporânea — Nota prévia 5. I. O Sr. Silva Gaio 7. II. Sr. Vieira da Costa 23. III. Sobre a composição do romance 34. IV. Sobre a decadência do romance realista 41. V. O Sr. Antero de Figueiredo 49. Do estudo psicológico dos autores da crítica literária 76. Modernas relaciones literarias entre Portugal y España 85. Un escritor esquecido: Álvaro Carvalho 113. O que é a Academia (Real) das Ciências de Lisboa 129. Dos estudos de história local 147. Herculano julgado pela bibliografia do seu centenário 153. "Penumbra", por Vieira de Almeida 169. S. Frei Gil 173. A educação da abstração 185. Acerca do Sr. Benedetto Croce 201. Projeto dum 1.º Congresso Ibero-americano de História e Ciências Auxiliares. 209. Programa da Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos 215. A Espanha e a alta cultura intelectual 225. Sobre o gênero bibliográfico: revista 241.

2a. *Série* (1917) Lisboa, Livr. Clássica, 1918. 200p.

Conteúdo: Estudos de literatura contemporânea: VI O Sr. M. Teixeira Gomes 6. VII. O Sr. Júlio Dantas 23. Programas de história para o ensino secundário 59. Do critério da nacionalidade na literatura 71. España en la moderna literatura portuguesa 83. As adaptações do teatro de Molière por Castilho 109. Critério para a organização duma antologia literária 143. Sobre la evolución de la novela moderna en Portugal 153. Criação e crítica literária 173.

3a. *Série*. Artigos, discursos e conferências (1918-1920) Lisboa, Livr. Clássica, 1921. 253p.

Conteúdo: Menéndez y Pelayo e os estudos portugueses 7. Marcelino Mesquita 81. José Enrique Rodó 101. Mr. Edgar Prestage 133. Noções de sociologia 141. O tema do "Quixote" na literatura do séc. XVIII 155. Resposta a um inquerito 165. Discurso de posse no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 175. Quero! de Cândido Ferreira (prefácio) 189. Sobre jornalismo 193. Dois projetos 203. Garrett e a educação feminina 219. D. Maria Amalia Vaz de Carvalho 225. Saudosismo e integralismo 229. Cultura portuguesa contemporânea 233. Introdução a uma antologia castelhana na literatura portuguesa 239.

4a. *Série* (1921-1922) Lisboa, Portugália, 1924. 246p.

Conteúdo: Do gótico e das catedrais na literatura 11. Para a história da filosofia em Portugal 109. O epistolário português de Menéndez y Pelayo 175. O tema do "Quixote" na literatura portuguesa do séc. XIX 183. A comemoração literária dos centenários de Ceuta e Albuquerque 193. Sobre a "História Portuguesa do Brasil" 209. Para a história do humanismo em Portugal (bibliografia de traduções) 217.

5a. *Série* (1947-1950) São Paulo, 1951. 240p. (B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo, 122 — Letras, n.º 7)

Conteúdo: Antero em perspectiva 11. Intuição política e ensaísmo 37. Shakespeare e Garrett 149. Ainda a épica portuguesa: nótula de auto-crítica 99. Balzac de côr: variações sobre a crítica da Comédie Humaine

123. Rumos novos da ciência da literatura 145. Viagem através da Espanha literária: apontamentos de 1928 155.
(V. 21, 22, 29, 32, 44, 45, 47, 48, 54, 55, 59, 65, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 85, 90, 99, 133, 155, 230, 276, 280, 283, 286, 287, 290)

56

HISTÓRIA DA LITERATURA CLÁSSICA. 1a. época (1502-1580) 2a. época (1580-1756) 2a. época (continuação) 3a. época (1756-1825) Lisboa, Livr. Clássica, 1917-1924.

——— 2a. ed., 1922-1930.

——— 3a. ed., São Paulo, 1946.

[V. 55, 74, 76, 105, 241, 266. V. também 17, 37, 41, 66, 233, 262, 263]

57

1918

(V. 35)

Trad. e pref. de A PERFEIÇÃO E A IMPERFEIÇÃO, de B. Croce. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918. 12p.

58

SÓBRE LA EVOLUCIÓN DE LA NOVELA MODERNA EN PORTUGAL. *Estudio*, 21 (63): 393-408, 1918. [Repr. de Estudos de literatura, V. 56, 2a. s.]

59

Rel. do REGULAMENTO INTERNO DA BIBLIOTECA NACIONAL. Lisboa, 1918. 17p.

60

PUBLICAÇÕES DA BIBLIOTECA NACIONAL. Lisboa, 1918. v. 1 (incompleto) 160p.

61

COMISSÕES DE ENSINO: instruções. Lisboa, Imprensa Nacional, 1918. 17p.

62

SIDÔNIO PAIS. [Lisboa, Tip. "Anuário Comercial", 1918] n.ºs 1-12 [Fólias volantes distribuídas na rua, no dia do funeral de Sidónio Pais. Os n.ºs 13-14 são do Pe. Anibal Passos]

63

O SAUDOSISMO. *R. Hist.* (Lisboa) 7: 69-70, 1918. [A propósito do artigo de D. Andrés Gonzales-Blanco — Teixeira de Pascoais y el saudosismo. *Estudio*, p. 391-414, set. 1917]

64

SÓBRE A IMPRENSA JORNALÍSTICA. *O Tempo*, 5 out. 1918. [A propósito do artigo do Sr. F. Mira. — O Sr. Teixeira Gomes e a crítica. *Luta*, 4 out. 1918] [In: Estudos de Literatura, V. 56, 3.a s.]

65

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUQUÊSA: manual escolar. Lisboa, Livr. Clássica, 1918. 329p.

——— 2a. ed., 1923.

[V. também 17, 37, 41, 57, 120, 233, 262, 263]

66

LITERATURA CONTEMPORÂNEA: O Sr. JÚLIO DANTAS. *R. Hist.* (Lisboa) 7: 77-96, 1918.

——— 3a. ed., Lisboa, Livr. Clássica, 1919. 79p. [In: Estudos de literatura, V. 56]

67

1919

(V. 35, 67)

COMO DIRIGI A BIBLIOTECA NACIONAL: fev. 1918 a fev. 1919. Lisboa, Livr. Clássica, 1919. 125p.

68

MENÉNDEZ Y PELAYO E OS ESTUDOS PORTUGUESES. *R. Hist.* (Lisboa) 8: 241-277, 1919.

——— *R. Lib-s*, v. 4, 1920. Versão de G. B. [In: Estudos de literatura, V. 56, 3a. s.]

69

EDGAR PRESTAGE. *O Instituto*, 66 (4) 1919. [In: Estudos de literatura, V. 56, 3a. s.]

70

1920

(V. 18, 35, 36, 69)

DISCURSO de posse na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, 1920. Publicado com o discurso de recepção do Dr. Eurico de Goes. *R. Ling. port.*, 2 (9) 1921.

71

JOSÉ ENRIQUE RODÓ (1872-1917) *Cul. lat.-amer.*, 1920.

——— Conferência na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, set. 1920.

——— *Ibérica*, 1: 61-67, 159-163; 2: 7-18, 1924. [In: Estudos de literatura, V. 56, 3a. s.]

72

CULTURA PORTUQUÊSA CONTEMPORÂNEA. *Rio-Jornal*, 22 set. 1920. [Entrevista. In: Estudos de literatura, V. 56, 3a. s.]

73

MARIANA ALCOFORADO. *O Instituto*, 67 (4): 199-208, 1920. [Fêz-se separata]

——— Conferência no Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro. *J. Com.* 1920. [Repr. História da literatura clássica, V. 57]

74

DISCURSO de posse no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, 29 set. 1920.

——— *J. Com.*, 30 set. 1920.

——— *D. Ofic.*, n.º 231, 5 out. 1920.

——— *R. Inst. Hist. Geog. Bras.*, 1920 [In: Estudos de literatura, V. 56 3a. s.]

75

DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO *R. Ling. port.*, n.º 8: 63-78, 1920, *O Tempo*, 1.º jan. 1922 (n.º especial) [Repr. da História da literatura clássica, V. 57]

76

1921

(V. 35, 56)

Publ., pref. e notas das CARTAS DE MENÉNDEZ Y PELAYO A GARCIA PEREZ. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1921. 108p. Sep. *B. Seg. Cl Acad.* [Prefácio: O epistolário de Menéndez y Pelayo. In: Estudos de literatura, V. 56, 4a. s.]

77

UNIDADE DO GÊNIO LITERÁRIO IBÉRICO. In: Campos, Agostinho — Paladinos da linguagem. Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1921, v. 2, p. 168-181. [Repr. Estudos de literatura, V. 56, 3a. s.]

78

- EÇA DE QUEIRÓS. *Nosotros*, 15 (141): 147-184, 1921.
——— *R. chil.*, 13 (47): 179-195, nov. 1921 [Repr. História da literatura realista, V. 41] 79
- O TEMA DO “QUIXOTE” NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉC. XIX.
R. Fil. esp., t. 8: 161-169, 1921. [Fêz-se separata]
——— Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921. [In: Estudos de literatura, V. 56, 4a. s.] 80
- AMÉRICA BRASILEIRA. Rio de Janeiro, 1921-1924. 36 n.ºs. Colaboração com Elísio de Carvalho 81
- Prefácio de QUERO !, de Cândido Ferreira. Lisboa, Ferin, 1921, p. 7-11. 82
- 1922**
(V. 35, 57, 76)
- Prefácio das CARTAS PORTUGUESAS, de Jerônimo Osório. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. v-vii. 83
- A MINHA SAUDAÇÃO. *Amér. bras.*, n.º. 9/12, 1922. 84
- PARA HISTÓRIA DA FILOSOFIA EM PORTUGAL: subsídio bibliográfico.
R. Hist. (Lisboa) 11: 5-53, 1922. [Fêz-se separata]
——— Pôrto, Tip. Emp. Literária e Tipográfica, 1922. [In: Estudos de literatura, V. 56, 4a. s.] 85
- 1923**
(V. 35, 37, 38, 66)
- Prefácio dos ESTUDOS DE HISTÓRIA E LITERATURA, de Luís Guedes Coutinho Garrido. Lisboa, Livr. Universal, 1923. 431p. 86
- EPICURISMOS. Lisboa, Emp. Literária Fluminense [1923] 286p. [V. 78] 87
- 1924**
(V. 35, 41, 56, 57, 72, 81, 97)
- LITERATURA MARÍTIMA. *R. Filol. port.*, 1 (11): 83-93, 1924. [Repr. do anterior, do Cap. Maneiras de ver o mar] 88
- MISSÕES CIENTÍFICAS AO BRASIL. *Amér. bras.* n.º. 35/36: 351-353, 1924. [In: Estudos de história americana, V. 140] [V. 99] 89
- DOS ESTUDOS PORTUGUESES NO ESTRANGEIRO. In: Homonage a Menéndez Pidal. Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1924, t. 2, p. 602-617. [Repr. de Estudos de literatura, V. 56, 3a. s.] 90
- [Artigo de F. de F.] In: Memoriam do Conde de Sabugosa, Lisboa, 1924. 91
- [Artigo de F. de F.] In: Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin (1875-1926), com um prólogo de Jacinto Benavente. Madrid, 1924 e 1930. 2 v. [V. 155] 92
- PORTUGÁLIA. Revista de Cultura, tradição e renovação nacional. Lisboa, 1924-1925. v. 1 (único). Colaboração de F. de F. 93

HISPANIA. Madrid. 1924-1925. Colaboração com Bonilla y San Martin & Ricardo León.

94

1925

(V. 35, 93, 94)

Prefácio da LITERATURA E HISTÓRIA, de J. M. Coelho Latino. Lisboa, Emp. Literária [1925] p. 5-14.

95

Prefácio das OBRAS DO DIABINHO DA MÃO FURADA, para espelho de seus enganos e desenganos de seus arbitrios, de Antonio José da Silva [suposto autor] Estudo crítico de Gustavo de Freitas & Miguel de Castro Cabral. ——— *R. Ling. port.*, 6 (35) 1925. [Fêz-se separata]

96

Prefácio de VERBO AUSTERO (1921-1924): sonetos, de Francisco Costa. Lisboa, A. M. Pereira, 1925, p. vii-xv.

97

TORRE DE BABEL. Lisboa, Emp. Literária Fluminense, 1924, 279p. [V. 106]

98

DO ASPECTO CIENTÍFICO NA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DA AMÉRICA. *R. Hist.* (Lisboa) 14: 189-220, 1925. [Fêz-se separata]

——— Lisboa, Emp. Literária Fluminense, 1925. 32p. [Redação nova de Missões científicas ao Brasil, V. 89] [In: Estudos de literatura V. 56]

99

SOB A CINZA DO TÉDIO: romance duma consciência. *O Jornal*, 1925.

——— 2a. ed., Lisboa, Emp. Literária Fluminense [1925] 170p. [Pref. do Prof. Robert Ricard]

——— 3a. ed., *D. Pernambuco*, 1926.

——— 4a. ed., Coimbra, Nobel, 1944. [V. 260]

100

Versões:

BAJO LAS CENIZAS DEL TEDIO: romance de una conciencia. Trad. de José Maria de Cossío. Barcelona, El Consultor Bibliografico, 1926. 161p.

——— 2a. ed., Barcelona, Editorial Virtus, 1927.

——— 3a. ed., Madrid, Editorial Mundo Latino, 1929.

[Publ. com Revoada romântica e Uma viagem à Fobolândia, sob o título: Del tedio, del amor y del odio, V. 144]

——— 4a. ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe [1947] 116p. (Colección Austral, 741)

101

SOTTO LE CENERI DEL TEDIO: romanzo d'una coscienza. Trad. di Clara Bartolomei. Lanciano G. Carabba [1931] 134p. (Scrittori Italiani e Stranieri, 75)

[Fêz-se uma edição francesa, por Pierre Legrand]

102

VASCO DA GAMA. Revista trimestral de pedagogia e cultura. Lisboa, 1925-1927. 2 v. (v. 2 incompleto) Direção e colaboração de F. de F.

103

UM SÉCULO DE RELAÇÕES LUSO-BRASILEIRAS (1825-1925) *R. Hist.* (Lisboa) 14: 161-188, 1925. [Fêz-se separata]

——— Lisboa, Emp. Literária Fluminense, 1925. 28p. [In: Estudos de história americana, V. 140]

104

CAMÕES AS A LYRIC POET; CAMÕES AS A EPIC POET. *Rom. R.*, 16 (14): 287-305, 1925; 1926, p. 217-229. [Versão do Cap. VII de História da literatura clássica, V. 57]

105

O JAPONISMO COMO GÊNERO TÍPICO DA LITERATURA PORTUGUESA. Sua evolução desde Fernão Mendes Pinto a Wenceslau Moraes. *Cons. bibliog.*, 1: 297-316, 1925. [Repr. do Cap. O homem que trocou a sua alma, da obra Torre de Babel, V. 98]

106

LA LUSOFILIA DE DON JUAN VALERA. *Hispania*, n.º. 14: 8-11, 1925.

——— *R. Hist.* (Lisboa) 15: 282-294, 1926.

107

1926

(V. 35, 39, 100, 105, 107)

Prefácio de O SEGREDO: romance, de Enriqueta Maria. Trad. de Dulce L. de Figueiredo. Lisboa, Emp. Literária Fluminense [1926] p. 7-11.

108

ALGUMA COISA SÔBRE AS RELAÇÕES LUSO-NORTEAMERICANAS. *R. Hist.* (Lisboa) 15: 167-181, 1926.

——— *Port.-Amér.*, 2, 1928. [In: Estudos de história americana, n.º. 140]

109

COLABORAÇÃO PORTUGUESA NO DESCOBRIMENTO DA AMÉRICA DO NORTE. *R. Hist.* (Lisboa) 15: 241-263, 1926.

——— *Raza esp.*, 1927: 11-36.

110

Versão:

LES PORTUGAIS ET LA DÉCOUVERTE DE L'AMÉRIQUE DU NORD. Trad. de Robert Ricard, *R. Amér. lat.*, v. 16, 1928. [in: Estudos de história americana, V. 140]

111

O PENSAMENTO POLÍTICO DO EXÉRCITO. Lisboa, Emp. Literária Fluminense [1926] 50p.

——— 2a. ed., *D. Pernambuco*, 1926.

112

JÚLIO DINIS E A ÉTICA LITERÁRIA. Júlio Dinis: homenagem da Faculdade de Medicina do Pôrto em 1 de dez. 1926. Pôrto, Araujo & Sobrinho, 1927, p. 65-70. [In: Notas para um idearium português, V. n.º. 141]

113

REVOADA ROMÂNTICA: novela. *D. Pernambuco*, 1926.

——— 2a. ed. *Cons. bibliogr.*, 3 (21): 303-334, abr. 1927.

——— 3a. ed., Pôrto, Civilização, 1929.

——— 4a. ed., Coimbra, Nobel, 1944. [Versão, V. 144]

114

THE GEOGRAPHICAL DISCOVERIES AND CONQUESTS OF PORTUGUESE. *Hisp. Amer. hist. R.*, 6 (1/3): 48-70, feb./aug. 1926. [Fêz-se separata]

115

O ELOGIO DA CRÍTICA. In: Murta, José Guerreiro — Como se aprende a regir. Inéditos de F. de F. Lisboa, Sá da Costa, 1926, p. 33-35.

116

O VISCONDE DE SANTO TIRSO. *Id.*, *ibid.*, p. 159-161.

117

1927

(V. 35, 101, 110, 114)

- ALEJANDRO HERCULANO. *Nosotros*, 21 (217): 317-329, jun. 1927. [Versão do Cap. da História da literatura romântica, V. 37] 118
- EÇA DE QUEIRÓS INÉDITO. *Arq. pedag. Univ. Coimbra*, 1 (3): 225-238, 1927. [In: Crítica do exílio, V. 159] 119
- HISTÓRIA DE LA LITERATURA PORTUGUESA. Trad. del Sr. Marques de Losoja. Buenos Aires, Labor [1927] 2 v. (Colección Labor. Sección III, nº. 123-124) [V. 17, 37, 41, 66, 233, 262, 263] 120
- DESMANDOS LITERÁRIOS DO NACIONALISMO. *Vasco da Gama*, 3 (9): 28-35, 1927-1928. [In: Notas para um iderium português, V. nº. 141] 121
- A HISPANOFILIA DE OLIVEIRA MARTINS. *El Debate*, nov. 1927. 122
- OLIVEIRA MARTINS E O BRASIL. *D. Pernambuco*, nov. 1927. 123
- 1928
- (V. 35, 56, 109)
- D. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL. *El Debate*, 1928. — : recordações pessoais. *Civilização*, nº. 73: 20-22, 1935. 124
- PARENTESIS ANTI-GEOGRÁFICO. *Arq. pedag. Univ. Coimbra*, 2 (3): 271-288, 1928. [Fêz-se separata] — *R. Esp-s*, 3 (24): 344-351, 1928. [In: Crítica do exílio, V. 159] 125
- A VIDA CIENTÍFICA NO BRASIL COLONIAL. *Raza esp.*, 10: 3-36, 1928. [In: Estudos de história americana, V. 140] 126
- LENGUA Y LITERATURA PORTUGUESAS. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1928. 30p. [Discurso de abertura da Cátedra da Universidade Central de Espanha] 127
- LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUÊSAS. *Port.-Amér.*, 2 (24): 390, 1928. [Repr. do anterior] 128
- CAMOENS. Trad. del Sr. Marques Lozoya. Madrid, Editorial Voluntad, 1928. 214p. (Colección "Hispania". Série B, v. 3) 129
- PORTUGAL E BRASIL. Relações históricas e literárias. *R. esp-s*, 3 (27/28): 572-584, 1928. 130
- A PASCOA PORTUGUÊSA: uma página de saudade. *Port.-Amér.*, nº. 26, 1928. [In: Notas para um idearium português, sob o título: Intermédio nostálgico, V. 141] 131
- VIAJE A TRAVÉS DE LA ESPAÑA LITERARIA. *El Debate*, 1928. 12 artigos. — *Nosotros*, 3 (24): 274-296, mar.; 3 (25): 363-380, abr.; 3 (29): 18-27, ag. 1938. 132
- VIAGEM ATRAVÉS DA ESPANHA LITERÁRIA: apontamentos de 1928. *R. Acad. Let.*, v. 79, 1950. [Fêz-se separata] [In: Estudos de literatura, 1º 56, 5a. s.] 133

1929

(V. 101, 114)

- DONJUANISMO E ANTI-DONJUANISMO EM PORTUGAL. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929. 61p. [Discurso proferido no Curso de Literaturas Estrangeiras e no Instituto de Idiomas da Universidade de Madrid, em 1928-1929]
- *O Instituto*, v. 6, 1929.
- *R. Ling. port.*, 1929.
- [In: *Crítica do exílio*, V. 159] [V. 204]

134

Versões:

- DONJUANISME ET ANTI-DONJUANISME EN PORTUGAL. Trad. de M. Léon Bourdon. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933. Sep. *B. Ét. port.*, 2 (1-2) 1933. 43p.

135

- DONJUANISMO Y ANTI-DONJUANISMO EN PORTUGAL. Trad. de D. Francisco Vera. *B. Univ. Madrid*, n.º. 2/3, mar./mayo, 1929.

136

- APONTAMENTO PARA UM AUTO-RETRATO. *Il. mod.*, 4 (33): 344-346, 1929. [Prefácio de Del tédio, del amor y del odio, V. 142] [In: *Notas para um idearium português*, V. 141]

137

- UMA VIAGEM Á FOBOLÂNDIA: quase novela. *Nov. para todos*, 1929.

- 2a. ed. *D. Pernambuco*, 1929
- 3a. ed. *O Jornal*, 1932.
- 4a. ed. *Il. mod.*, 1932.
- 5a. ed. *Vida contemp.*, 1934.
- 6a. ed. *Est. S. Paulo*, 1939.
- 7a. ed. *Selecta do Est. S. Paulo*, 1939.
- 8a. ed., Coimbra, Nobel, 1944.

138

Versão:

- UN VIAJE A FOBOLANDIA. Trad. de Emilio Carrascoso. *El Debate*, 1929. [V. também 144]

139

- ESTUDOS DE HISTÓRIA AMERICANA. São Paulo, Melhoramentos [1929] 190p. [V. 89, 104, 109, 111, 126]

140

- NOTAS PARA UM IDEARIUM PORTUGUÊS: política e literatura, Lisboa, Sá da Costa, 1929. 221p. [Volume colectício de artigos de *El Debate*] [V. 113, 121, 131, 213]

141

- O DECANO DOS ROMANCISTAS ESPANHÓIS (Armando Palacio Valdés) *Civilização*, n.º. 18: 73, 1929.

142

- ALCALÁ, A MORTA. *Civilização*, n.º. 15: 38, 1929.

143

- DEL TEDIO, DEL AMOR Y DEL ODIIO. Trad. de José Maria Cossío y Mario Falcão Espalter, Madrid, Editorial Mundo Latino [1929] [Versão que inclui: Sob a cinza do tédio, Revoada romântica e Uma viagem à Fobolândia] [V. 101, 114, 139]

144

- OLIVEIRA MARTINS (1845-1894) *R. hisp.*, 75 (167): 54-143, fev. 1929. [Reeditado sob o título: HISTÓRIA DUM "VENCIDO DA VIDA", Lisboa, A. M. Pereira, 1930. 193 p. illus.] 145
- CIÊNCIA E ESPIONAGEM. Na véspera da Guerra das Laranjas. *O Instituto*, 5: 533-546, 1929. [Fêz-se separata] [In: *Crítica do exílio*, V. 159 e In: *Viajantes espanhóis em Portugal*, V. 272] 146
- 1930**
- (V. 57, 92, 145)
- DONJUANISMO TCHECO. *Ilustração*, n.º 100: 30-32, 1930. 147
- *R. Esp-s*, n.º 42, 1930.
- *O Instituto*, v. 83. [In: *Iniciação boêmia*, V. 172] 148
- PÁGINAS BOÊMIAS. *Ilustração*, n.º 111: 30-32, 1950. [In: *Iniciação boêmia*, V. 172] 149
- OLIVEIRA MARTINS, D. JUAN VALERA, UNAMUNO. *D. Not-s*, mar. 1930. 149
- QUELQUES MOTS SUR MOLIÈRE EM PORTUGAL. Paris, H. Champion, 1930. 12 p. Sep. *Mélanges Baldensperger*. [Versão reproduzida da *Crítica literária em Portugal*, V. 23, e da *História da literatura clássica*, V. 57] 150
- ARCO IRIS: estudo crítico. Pôrto, s. e., 1930. 151
- PARALELISMO Y ASINCRONÍA. *B. Univ. Madrid*, mar. 1930, p. 129-133. [In: *Motivos do novo estilo*, trad. sob o título: *Paralelidade e assincronia*, V. 154] 152
- O MAR E A MARINHA NA ARQUITETURA HISTÓRICA E POLÍTICA DE OLIVEIRA MARTINS: resumo. *An. Club Mil. Nav.*, 1930, p. 127-135. 153
- MOTIVOS DE NOVO ESTILO. Lisboa, Livr. Clássica, 1930. 103 p. (*Biblioteca de Ensaio*, n.º 1).
- Coimbra, Nobel [1944] 96 p. [V. também *Notas para um idearium português*, V. 141] [V. 152, 173] 154
- DO GÓTICO E DAS CATEDRAIS NA LITERATURA PORTUGUESA: apontamentos críticos. Madrid, Imprenta Viúva e Hijos de Jaime Ratés, 1930. 17 p. [Sep. *Homenaje a Bonilla y San Martín*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, t. 2, p. 583-599]. [Repr. dos *Estudos de literatura*, V. 56, 4a. s.] [V. 92] 155
- PRAGA! PRIMEIRA NOITE BOEMIA. *Civilização*, n.º 22: 22-27, 1930. [In: *Iniciação boêmia*, V. 172] 156
- SÔBRE UM GRANDE DE ESPANHA. *Civilização*, n.º 19: 20-22, 1930. 157
- CINEMA E VIDA: cinema e teatro. *R. Esp-s*, n.º 50: 511-513, 1930. [In: *Menoridade da Inteligência*, V. 181] 158
- CRÍTICA DO EXÍLIO. Lisboa, Livr. Clássica, 1930. 26 p. [V. 119, 125, 134, 146] 159

1931

(V. 102)

- A POESIA ÉPICA DEPOIS DE CAMÕES. In: Sampaio, Albino Forjaz de — História da literatura portugêsa ilustrada. Lisboa, Bertrand, 1931-1932, v. 3, p. 1-10.
- 2a. ed. o titulo varia: A ÉPICA PORTUGUÊSA NO SÉC. XVI. *Erud. Ibero-ultram.*, 2 (5): 23-69, 1931.
- 3a. ed., Gaia, 1932. 79 p. (Estudos Nacionais, 12).
- 4a. ed. com apêndices documentares. São Paulo, 1938. (*B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo*, 6. Letras, 1).
- 5a. ed. CAMÕES: A ÉPICA PORTUGUÊSA DO SÉC. XVI. In: Arquivo camoniano. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1943, p. 200-231. [Texto incompleto: suprimidos os apêndices documentares] [V. também 290, 294]

160

Prólogo dos FULGORES DO ORIENTE, de José F. Ferreira. Lisboa, Francisco Franco [1931] p. 7-12.

161

DE REGRESSO DE HOLLYWOOD: reflexões sôbre o cinema. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931. 130 p.

—— *B. Acad.*, Nova Série, v. 3. [Fêz-se separata] [In: Menoridade da inteligência, V. 181] [V. 190]

162

A FEIRA DOS LIVROS. *Feira da Ladra* 3 (5): 202-205, 1931. [Impressões de Madrid]

163

ALBION DECIFRADA POR UM TCHECO. *R. univ. port.*, 1931. [In: Iniciação boêmia, V. 172]

164

UM HISTORIADOR DE MATEMÁTICA. *Civilização*, n.º 32: 102-103, 1931.

165

UNIVERSIDADE DA CALIFORNIA. *Civilização*, n.º 41: 44-46, 1931.

166

IMAGINAÇÃO RICA DE UM BOÊMIO POBRE. *Civilização*, n.º 31: 61-65, 1931. [In: Iniciação boêmia, V. 172]

167

1932

(V. 138, 160)

Prólogo de LOS LUSÍADAS, de Luis de Camões. Buenos Aires, Espasa-Calpe [1932] p. 11-32.

168

AS DUAS ESPANHAS: lições feitas no Instituto de Altos Estudos, nos dias 2, 29 e 30 de jan. 1932. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932. 260 p. [Conferências]

—— Edição revista e ilustrada. Lisboa, Edições Europa [1938] 287 p.

—— 4a. ed., Lisboa, Guimarães [1959] 244 p. (Coleção "Filosofia e Ensaio") [V. 171]

169

Versões:

LAS DOS ESPAÑAS. Santiago, Tip. "El Eco de Santiago", 1933. 295 p. [Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses de la Universidad de Santiago de Compostela]

—— Santiago, Editorial Nascimento, 1936. 241 p. (Biblioteca Selecta Nascimento, n.º 16)

- San Angel (Mex.) Ediciones de San Angel, 1944. 297 p. 170
- UMA CÁTEDRA INVEROSSÍMEL. *B. Acad. Ci-s*, Nova Série, 4: 82-92, 1932. 171
[Apêndice de As duas Espanhas, V. 169]
- INICIAÇÃO BOÊMIA. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932. 66 p. [Sep. de *O Instituto*] [V. 147, 148, 156, 164, 167] 172
- LIMIAR DE UMA ÉPOCA. *Voluntad*, 1 (1) 1932. [Repr. dos Motivos do novo estilo, V. 154] 173
- Apreciação da PAISAGEM DO MINHO. Exposição de pintura de Abel Cardoso na Sociedade Nacional de Belas Artes: catálogo. Lisboa [Tip. Minerva Vimaranesse] 1932. 12 p. 174
- GARCIA DE REZENDE. In: Sampaio, Albino Forjaz de — História da literatura portuguesa ilustrada. Lisboa, Bertrand, 1932, v. 1, p. 212-244. 175
- 1933
- (V. 135)
- Prefácio da FRUTA DO MATO, de Afrânio Coutinho. Lisboa, A. M. Pereira, 1933, p. 5-6. 176
- Prefácio de A LENDA DO REI RAMIRO E AS ARMAS DE VISEU E GAIA, de Armando de Matos. Pôrto, s. e., 1933, p. 7-8. 177
- Prefácio de D. MIGUEL NO TRONO (1828-1833) Obra póstuma. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. v-ix. 178
- Prólogo de 97 SONETOS PORTUGUESES. Sel. y trad. por José Maria de Cosío. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1933, p. 5-12. 179
- AMÉRICA THE BEAUTIFUL. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933. 15 p. 180
——— *O Instituto*, 85 (5) [Fêz-se separata]
——— *Nosotros*, n.º 7: 147-159, 1936. [In: *Interpretações*, V. 184]
- MENORIDADE DA INTELIGÊNCIA. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933. 162 p. (Biblioteca de Ensaio, n.º 2) 181
——— Ensaio prospecção sôbre a realidade portuguesa contemporânea. Santiago, Tip. "El Eco Franciscano", 1933. [Do n.º especial do *B. Univ. Santiago*, dedicado ao Prof. Rodrigues Cardoso] [V. 158, 162]
- DEPOIS DE EÇA DE QUEIRÓS (1900-1933) Conferência radiodifundida no Rio de Janeiro durante a Semana Cultural Portuguesa promovida pelo jornal "O Século". Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933. 19 p.
——— 2a. ed.: ensaio sôbre a literatura portuguesa contemporânea. Santiago de Compostela, 1934. 23 p. (Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses)
——— 3a. ed., São Paulo, Saraiva, 1938. 82 p.
——— 4a. ed.: perspectiva da literatura portuguesa novecentista, seguida de uma conferência sôbre a HISTORIOGRAFIA PORTUGUESA DO SÉC. XX. São Paulo, Ed. Clássico-Científica, 1943. 134 p. (Coleção E. C. C. — Série I, n.º 2) [V. 241]

- 5a. ed. o título varia: LITERATURA EM PORTUGAL. In: Panorama da literatura estrangeira contemporânea. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1953, p. 59-94.
[In: História literária em Portugal, ed. 1960] [V. 241]

182

Versão:

- APRÈS EÇA DE QUEIROZ... *B. Ét. port.*, n.º, 1937. [Fêz-se separata]
— Lisbonne, Institut Français au Portugal, 1938. 37 p.

182

INTERPRETAÇÕES. Lisboa, Academia das Ciências, 1933. (Biblioteca de Altos Estudos)

- 2a. ed., Coimbra, Nobel, 1944. 96 p. (Biblioteca de Ensaio, n.º 4)
[V. 180, 189, 216]

184

J. LÚCIO DE AZEVEDO. *Archeion*, 15: 424-425, 1953.

185

BÜCHERSCHAU. Der Weg zur Vollendung. Darmstadt, Gesellschaft für Freie Philosophie [1953] p. 32.

186

Publicação de LISBOA EM 1772: relato dum viajante espanhol (Joseph Martinez Moreno) New York/Paris, 1933.

- *R. hisp.*, t. 81. [N.º dedicado à memória de R. Fouché del Bosc.] [Fêz-se separata]
[In: Viajantes espanhóis em Portugal, V. 272]

187

1934

(V. 138, 182)

TEXTOS PORTUGUESES MEDIEVAIS: subsídio para um inventário bibliográfico. *Las Ciencias*, 1 (4) 1934.

- Madrid, C. Bermejo, 1934. 15 p.

— In: Ata do 3.º Congresso Internacional de História das Ciências, Lisboa, 1936, p. 98-112.

188

IMAGEM-FORÇA: um conceito para a filosofia da educação. *Fradique*, n.º 5, 1934. [Repr. Interpretações, V. 184]

189

RESPOSTA AO INQUÉRITO DE "NOTÍCIAS SOBRE CINEMA", 2a. Série, 6 (300): 6, 1934. [Aditamento ao De regresso de Hollywood, V. 162]

190

NO ANTIGO PALÁCIO REAL DE MADRID EXISTE UMA VALIOSA COLEÇÃO DE TAPEÇARIA PORTUGUESA. *Ilustração*, n.º 16: 20-21, 1934. [Aditamento à Épica portuguesa no séc. XVI, V. 160]

191

O MEU PRIMEIRO EDITOR. In: In-Memorian de Henrique Marques (1859-1933) Lisboa, Livr. Central Editôra, 1934, p. 27-28.

192

DEPOIMENTO DO DR. FIDELINO DE FIGUEIREDO. In: Costa, Augusto da — Portugal vasto império: um inquérito nacional. Lisboa, Imprensa Nacional, 1934, p. 111-118.

193

1935

(V. 124, 199)

SFBASTIANISMOS. *Civilização*, n.º 80: 12-16, 1935.

194

- CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA ESPANHOLA. Santiago de Compostela, 1935. [In Pirene, V. 196] 195
- PIRENE: ponto de vista para uma introdução à História comparada das literaturas portuguesa e espanhola [Lisboa] Emp. Nacional de Publicidade, 1935. 198 p. 196
- MEMÓRIAS DE UM EDITOR. Lisboa, s. e., 1935. 197
- CAMÕES E LOPE. *O Diabo*, 1935.
—— Paris, Boivin & Cie., 1938.
—— *R. Lit. comp.*, n.º 69: 171, jan./mar. 1938. [Fêz-se separata] [In: Alguns elementos portugueses na obra de Lope de Vega, V. 207] 198
- O DEVER DOS INTELECTUAIS. *Vida contemp.*, 2 (3): 319-338, maio, 1935.
—— *Las Ciencias*, 2 (2) 1935. [Fêz-se separata]
—— : problemas de ética do pensamento. Lisboa, Academia das Ciências, 1936. 95 p. (Biblioteca de Altos Estudos)
—— Madrid, C. Bermejo, 1935. 27 p.
—— Pôrto, Lello, 1936. 100 p. (Biblioteca de Ensaio, n.º 3) 199
- LUÍS DE CAMÕES. *Tvurcové Dejin*, 3: 169-175, 1935. Trad. tcheca, aumentada da obra alemã MENSCHEN DIE GESCHICHTE MACHTEN. 200
- 1936
- (V. 170, 180, 199)
- Prefácio de REFÚGIO, de Bernardo de Passos [Lisboa, Tip. Americana, 1936] 176 p. 201
- PORTOGALLO (Letteratura) In: Enciclopédia italiana di science, lettere ed arti. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, v. 28, p. 52-57. 202
- LINGUAFONE: curso de conversação. Portuguese. London, Linguaphone Institute, s. d. [1936] 137 p. illus. 203
- PRESTÍGIO DONJUANESCO. *O Diabo*, 1936. [Aditamento ao Donjuanismo e anti-donjuanismo em Portugal, V. 134] 204
- MY DEBT TO BOOKS. *Book Abroad*, 10 (3): 279-280, 1936. [Resposta a um inquérito universal] 205
- DISCURSO em homenagem a Rodriguez Cadarso. In: Jornadas médicas galaico-portuguêsas. Libro de atas. Orense, 1936. 735 p. 206
- ALGUNS ELEMENTOS PORTUGUESES NA OBRA DE LOPE DE VEGA. Santiago, Instituto de Estudos Portuguêses, 1936. 38 p.
—— *R. Arq. Mun.*, n.º 50, 1938. [Fêz-se separata]
[In: Últimas aventuras, V. 235] [V. 198] 207
- PARA A HISTÓRIA DA CRÍTICA LITERÁRIA EM PORTUGAL: a reconstituição da literatura medieva: subsidio bibliográfico. In: Congrès International d'Histoire des Sciences, 3.º, Lisboa, 1936. p. 98-112. 208

CONVERSACIÓN DE LA ORGANIZACIÓN DE COOPERACIÓN INTELECTUAL DE LA SOCIEDAD DE LAS NACIONES, 7a., Buenos Aires, 1936.
In: Europa América Latina, Buenos Aires, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1936, p. 58, 98, 103-107, 140. [Apartes de F. de F.]
——— 1937, p. 49, 88, 110, 125.

209

[Apreciação de F. de F.] In: Levene, Ricardo — Antecedentes y juicios sobre la "Historia del la Nación Argentina". Buenos Aires, 1936.

210

1937

(V. 183, 209)

MISS SÉCULO XX, de Sousa Costa. *Books Abroad*, 1937, p. 50.

211

DO LIMITE DA PERSONALIDADE DOS POVOS. *O Diabo*, n.º 160, out. 1937.
——— *B. Ariel*, 1939.

[In: Últimas aventuras, V. 235]

212

THE PORTUGUESE SONNET. *Books Abroad*, 1937, p. 418-420. [Repr. das Notas para um idearium português, V. 141]

213

LA FUNCIÓN DEL ESCRITOR. In: Congreso Internacional del P. E. N. Club, Buenos Aires, 1937, p. 79-82.

214

Versões:

LA FONCTION SOCIALE DE L'ÉCRIVAIN. Trad. de R. Weibel-Richard, *ibid.*, p. 81-84.

THE SOCIAL FUNCTION OF THE WRITER. Trad. de Arturo Orzabal Quintana, *ibid.*, p. 90-93.

PETRUS NONIUS. Revista publicada pelo Grupo Português de História das Ciências. Lisboa, 1937- . Direção de Arlindo Camilo Monteiro. Colaboração F. de F.

215

1938 (*)

(V. 138, 160, 169, 182, 198, 207)

UM CONCEITO PARA A FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO. *R. Arq. Mun.*, n.º 51, 1938. [Fêz-se separata] [Repr. de Interpretações, V. 184]

216

1939

(V. 138, 212)

PORTUGUESISMO DE EÇA DE QUEIRÓS. *D-s assoc-s*, jan. 1939.

217

Tradução de CRITÉRIO OBJETIVO PARA DETERMINAR A AUTORIA E A CRONOLOGIA NA DRAMÁTICA ESPANHOLA, de Sylvanns Morley. *R. Arq. Mun.*, n.º 57: 115-130, 1939.

218

Prefácio de CONCEITOS E AFIRMAÇÕES, de Othon Costa. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti [1939] 223 p.

219

Prólogo de EN POS DE EÇA DE QUEIROZ, de Antonio J. Bucich. Buenos Aires, s. e., 1939, p. 7-14.

220

* Colaboração de F. de F. nos *Diários Associados* (S. Paulo) no período de 1938-1941.

- Prefácio de EÇA DE QUEIRÓS VISTO POR UM ARGENTINO. Trad. de EN POS DE EÇA DE QUEIROZ, por Ester Rodrigues Amorim de Carvalho. Pôrto, Figueirinhas [1939] p. 13-15. 221
- A ARTE E' ESTILO. Exemplo: Eça de Queirós. *Est. S. Paulo*, n.º 5: 32-36, 29 jan. e 5 fev. 1939. [In: Últimas aventuras, V. 235] 222
- A EMOÇÃO DO NATAL. *B. Casa Port.*, 3 (5): 15-17, 1939. 223
- ARISTARCOS: quatro conferências sôbre Metodologia da Crítica Literária, no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, 1939. 114 p. (Coleção do Departamento de Cultura, v. 23) [V. também 319]
- 2a. ed. revista e precedida de dois estudos de Tristão de Ataíde. Rio de Janeiro, Livr. H. Antunes, 1941. 144 p. ilus.
Conteúdo: Da bibliografia geral em Portugal e no Brasil 35-68. Subsídio para uma bibliografia das bibliografias brasileiras 69-80. Da bibliografia histórica em Portugal e no Brasil 81-102. Da crítica literária: método e criação 103-126. As duas formas da crítica ciência da literatura e direção do espírito 127-144. 224
- Versão:*
LA DOS FORMAS DE LA CRITICA: ciencia de la literatura y dirección del espíritu. Trad. de Braulio Sánchez Saéz. *Sustancia*, 2 (7-8): 587-597, set. 1941.
——— *Helicon*, 5: 1-10, 1942. 225
- 1940
- Prefácio de OS TIPOS DE EÇA DE QUEIRÓS, de Jorge J. de Melo. São Paulo, Livr. Brasil, 1940, p. 11-33. 226
- BOOKS ABROAD'S SUPER-NOBEL ELECTION. *Books Abroad*, p. 35-37, 1940. 227
- UM CRÍTICO ARGENTINO (Roberto F. Giusti) *Nosotros*, n.º 48-49 :307-309, 1940. 228
- A MULHER DE GARRETT. *Vamos Ler!* 1940. 229
- AS ADAPTAÇÕES DO TEATRO DE MOLIÈRE POR CASTILHO. *Cultura*, n.º. 15-17, 1940. [Repr. dos Estudos de literatura, V. 56, 2a. s.] 230
- 1941
- V. 224, 225)
- Trad. e Pref. de A AGONIA DO CRISTIANISMO, de Miguel de Unamuno. São Paulo, Edições Cultura [1941] 231
- Tradução de MAQUIAVEL E A ALEMANHA, de Henri Berr. Rio de Janeiro, 1941. 232
- LITERATURA PORTUGUÊSA: desenvolvimento histórico das origens à atualidade. Rio de Janeiro, Ed. "A Noite" [1941]
- 2a. ed., s. d.
- 3a. ed., Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica. 1955. 384. (Biblioteca Brasileira de Filologia, n.º. 8) [V. também 17, 37, 41, 57, 66, 120, 262, 263] 233

- O ENSINO SUPERIOR DA LITERATURA NO BRASIL. *Anu. bras. Lit.*, nº. 5: 54-56, 256, 1941. 234
- ÚLTIMAS AVENTURAS. Rio de Janeiro, Ed. "A Noite" [1941] 391p. [V. 207, 212 222] 235
- 1942
(V. 225)
- Sel. e Pref. das PROSAS ESCOLHIDAS, de Antero de Quental. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942, p. 5-27. 236
- Prefácio da COMÉDIA TROFEA, de Bartolomé Torres Naharro. São Paulo, 1942. (*B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo*, 27. *Letras*, 2) 237
- NOÇÃO DE CULTURA INTERVALAR, anverso & reverso. *Aspectos*, 7 (43): 1-5, 1942. [In: *Cutura intervalar*, V. 261] 238
- EÇA DE QUEIRÓS. In: Sampaio, Albino Forjaz de — *História da literatura portuguesa ilustrada*. Lisboa, Bertrand, 1942, v. 4, p. 240-255. 239
- ANTERO: quatro conferências promovidas pelo Departamento Municipal de Cultura. São Paulo, 1942. 224p. [V. 279] 240
- HISTORIOGRAFIA PORTUGUÊSA DO SÉC. XX. *Anu. Soc. Hist. Arg.*, 1942, p. 307-319.
- *Economia*, 4 (36): 20-26, maio, 1942. [Edição ilegítima]
- *R. Hist.* (S. Paulo) nº. 20: 333-349, 1959. [Repr. da anterior. É apêndice de *Depois de Eça de Queirós*, V. 182, e da *História da literatura clássica*, ed. de 1946, V. 57] 241
- MORTOS E VIVOS DA ACADEMIA. Carta a Alceu Amoroso Lima e Manuel Bandeira. *R. Acad. Bras. Let.*, 64: 195-206, jul./dez. 1942. 242
- A PERSONALIDADE LITERÁRIA DE RUI BARBOSA. *Brasília*, 1: 133-143, 1942. 243
- À MARGEM DA CARTA DO OCEANO. *Aspectos*, 6 (45): 1-10, 1942. [Publ. a 1a. vez nos *D-s Assoc.*, 14 set. 1941] 244
- PORTUGUESE CONVERSATION: elementary, by Charles E. Kany and F. de F. [Boston] D. C. Heath & Co. [1942] 56p. 245
- intermediate. *Ed. cit.* 1943. 63p. 246
- advanced. *Ed. cit.* 79p. 247
- "JUVENTUDE DIVINO TESOURO..." *F. N. F.*, 2 (2/3): 87-92. abr./set. 1942. [In: *Um colecionador de augústias*, trad. sob o título: "Juventud, divino tesoro", V. 290] 248
- 1943
(V. 160, 182, 246, 247, 257)
- Apresentação do BOLETIM BIBLIOGRÁFICO DA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE S. PAULO. *B. bibliogr. Bibl. Mun. S. Paulo*, 1: 7-12, out./dez. 1943. 249

- O SONETO PORTUGUÊS. *B. Bibl. Menéndez y Pelayo*, 6: 259, 1943. 250
- ESPAÑA: uma filosofia da sua história e da sua literatura. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1943. 336p. (Biblioteca do Espírito Moderno. Série 1a. — Filosofia, v. 9)
- 2a. ed. de PIRENE, V. 196.
- 3a. ed. de AS DUAS ESPANHAS, V. 169. 251
- MONIZ BARRETO (1863-1896) XAVIER DE CARVALHO (1862-1919) *R. Arq. Mun.*, 88: 167-168, jan./fev. 1943. 252
- PORTUGAL ECUMÊNICO DE CAMÕES. *R. Acad. Bras. Let.*, 66: 142-145, jul./dez. 1943. [Discurso pronunciado no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 10-6-1943, em sessão solene promovida pela Casa de Portugal, para encerrar as comemorações camonianas] 253
- [DISCURSO de despedida] *R. Acad. Bras. Let.*, 66: 431-432, jul./dez. 1943. 254
- A LÚTA PELA EXPRESSÃO. *R. Acad. Bras. Let.*, 66: 80-82, jul./dez. 1943. [Trabalho lido pelo Autor em sessão de 11 nov. 1943, na Academia Brasileira de Letras]
- 1a. ed.: prolegômenos para uma filosofia da literatura. Coimbra, Nobel [1944] 212p. (Biblioteca de Ensaio, nº. 6)
- 2a. ed., Lisboa, Ática [1960] 203 p. (Coleção "Ensaio") 255
- Versão:*
- LA LUCHA POR LA EXPRESIÓN: prolegômenos para una filosofía de la literatura. Buenos Aires, Espasa-Calpe [1947] 152p. (Colección Austral, 692) 256
- CRITERIOLOGY AND LITERATURE. Trad. de Charles E. Kany. *Books Abroad*, 17 (2): 112-115, 1943. [Versão do Cap. VI, do anterior] [V. 393] 257
- 1944
- (V. 100, 114, 138, 154, 170, 180, 255)
- Anot. e pref. do CASAMENTO PERFEITO, de Diogo de Paiva Andrada. Lisboa, Sá da Costa [1944] p. v-xxx. 258
- Anot. e pref. dos DIÁLOGOS, de Amador Arrais. Lisboa, Sá da Costa [1944] p. ix-liii. 259
- RETRATOS DA FAMÍLIA (Eça de Queirós) *Afinidades*, nº. 5: 17-21, 1944. [In: Sob a cinza do tédio, ed. 1944, V. 100] 260
- CULTURA INTERVALAR. Coimbra, Nobel [1944] 145p. (Biblioteca de Ensaio, nº. 7) [Inclui artigos publicados em 1942 na cadeia dos *D-s Assoc.* [V. 238] 261
- HISTÓRIA LITERÁRIA DE PORTUGAL: séc. XII-XX. Coimbra, Nobel [1944] 469p.
- 2a. ed., Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura [1960] 550p. (Biblioteca "Fundo Universal de Cultura") [V. também 17, 37, 41, 57, 66, 120, 263] 262

Versão:

HISTÓRIA LITERÁRIA DE PORTUGAL. Trad. de P. Blanco Suarez. Buenos Aires Espasa-Calpe, 1948-1949. 3v. (Colección Austral, 859, 861, e 878)
263

RESPOSTA DE FIDELINO DE FIGUEIREDO ao inquérito promovido pela Secção de Teatro Infantil e Juvenil do Semanário pedagógico "O Educador", out. 1944. 16p.
264

1945

A SOMBRA DE FRADIQUE. In: Livro do centenário de Eça de Queirós. Lisboa, Edições Dois Mundos, 1945, p. 547-555. [In: Um colecionador de angústias, V. 291]
265

"...UM POBRE HOMEM DA PÓVOA DE VARZIM..." 1.º Centenário do Nascimento de Eça de Queirós (1845-1945) Lisboa, Portugália [1945?] 191 p. [Apêndice do v. 1 da História da Literatura clássica, ed. de 1946, V. 57]
266

CONHECIMENTO HISTÓRICO E CONHECIMENTO LITERÁRIO. *B. Bibl. Menéndez y Pelayo*, n.º 2: 105-112, 1945.

——— *J. Filol.*, 2 (2): 113-121, abr.-jun. 1954. [In: Um homem na sua humanidade, V. 305]
267

Versão:

CONOCIMIENTO HISTORICO Y CONOCIMIENTO LITERARIO. Versão de Manuel B. Trías. *R. Educ.*, 2 (5): 232-241, mayo 1957.
268

XI ANO... *Arq. Dist. Aveiro*, 12 (41): 3-5, 1945.
269

1946

(V. 37, 41, 57)

A NEW VOICE IN PORTUGUESE FICTION (M. Campos Pereira) *Books Abroad*, 10 (1): 5-6, 1946.
270

FALSIFICAÇÃO DA CULTURA. *Prov. S. Pedro*, 11: 9-12, mar.-jun. 1946. [In: Um colecionador de angústias, V. 291] [V. também 281]
271

1947

(V. 101, 256)

Publ. e pref. de VIAJANTES ESPANHÓIS EM PORTUGAL. Textos do séc. XVIII, de Joseph Martinez Moreno e Joseph Andrés Cornide y Saavedra. São Paulo, 1947. (*B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo*, 84. *Letras*, 3) [V. 146, 187]
272

UM RETRATO DA MORTE. *Prometeu*, n.º 1-2: 23-38, 1947. [In: Um colecionador de angústias, V. 291]
273

D. FRANCISCO RODRIGUES MARÍN: una visita en 1927 al maestro de los estudios cervantinos. *B. Bibl. Menéndez y Pelayo*, 23 (2-3): 112-118, 1947.
274

O BRASIL DE HOJE E DE SEMPRE. Entrevista de F. de F. a R. Lopes de Oliveira. *Séc. il.*, 4: 10-11, jan. 1947.
275

ANTERO DE QUENTAL. In: Simões, João Gaspar, dir. — *Perspectiva da literatura portuguesa do séc. XIX*. Lisboa, Ática, 1947, v. 1, p. 547-569. [In: *Estudos de literatura, sob o título: Antero em perspectiva, V. 56*] 276

1948

(V. 263)

Prefácio de ESTUDOS, de Edison Nobre de Lacerda. Rio de Janeiro, Org. Simões, 1948. 277

[Artigo de F. de F.] In: Basto, Herminia, org. — *Miscelânea de Estudos à memória de Cláudio Basto, Pôrto, 1948.* 278

ESTUDO SÔBRE O SONETO. In: Cruz, Maria Elvira — *Flores do exílio*. Rio de Janeiro, 1948, p. 83-89. [Repr. de Antero, V. 240] 279

INTUIÇÃO POLÍTICA E ENSAISMO. *Est. S. Paulo*, mar. 1948.

——— *Prometeu*, 2 (3): 109-119, jun. 1948.

[A respeito do Congresso Internacional de História Literária, Paris, 1948.

In: *Estudos de literatura, V. 56, 5a. s.*] 280

1949

(V. 263)

AINDA A FALSIFICAÇÃO DA CULTURA. *Prov. S. Pedro*, 13: 22-25, mar.-jun. 1949. [V. também 271] 281

A FREE PRESS... A WORLD AT PEACE. *Books Abroad*, 23 (1): 5-9, 1949. [Trad. de A paz pela inteligência, Cap. de O medo da história, V. 303] 282

SHAKESPEARE E GARRETT. *B. Acad. Arg. Let.*, 18 (70): 485-549, Oct.-Dec. 1949.

——— *R. Univ. S. Paulo*, 1 (1): 59-99, jan.-mar. 1950. [Fêz-se separata]

——— *R. Guimarães*, 60, 1950. [Fêz-se separata]

[In: *Estudos de literatura, V. 56, 5a. s.*] 283

1950

(V. 133, 283)

MAUPASSANT E GANIVET. *R. Hist.* (S. Paulo) n.º 4: 569-570, out.-dez. 1950. [Fêz-se separata] 284

NO CENTENÁRIO DE GUERRA JUNQUEIRO, Impõe-se agora ler o poeta à maneira de 1950. *R. Acad. Bras. Let.*, 80: 265-270, jul.-dez. 1950. 285

RUMOS NOVOS DA CIÊNCIA DA LITERATURA. *Est. S. Paulo*, 29 out. 1950.

——— *Prim. Jan.*, 17 e 24 jan. 1951.

——— *Trib. Impr.*, 17-18 mar. 1951.

[In: *Estudos de literatura, V. 56, 5a. s.*] 286

BALZAC DE COR. Variações sôbre a crítica da "Comédie Humaine". *Est. jr.*, n.º 6: 25-45, 1950. [Fêz-se separata]

——— *Prometeu*, 4 (1): 7-29, jan.-fev. 1951.

[In: *Estudos de literatura, V. 56, 5a. s.*] 287

1951

(V. 56, 286, 287)

- Prefácio de **ESCRITORES NA PENÚRIA**, de Álvaro Neves. *R. Arq. Mun.*, n.º 139: 54, 1951. [Fêz-se separata] 288
- Publ. e pref. de **LA LITTÉRATURE ET LA VIE**, de Jean Hankiss. São Paulo, 1951. (*B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo*, 124. *Letras*, 8) 289
- AINDA A ÉPICA PORTUGUESA**: nótulas auto-crítica. *R. Hist.* (S. Paulo) n.º 5: 56-70, 1951. [Fêz-se separata]
- In: *Estudios Hispánicos. Homenage a Archer M. Huntington*. Wellesley (Mass.) Spanish Department, Wellesley College, 1952, p. 155-170. [In: *Estudos de literatura*, V. 56, 5a. s.] 290
- UM COLECCIONADOR DE ANGÚSTIAS**. São Paulo, Cia. Ed. Nacional [1951] 203 p.
- Lisboa, Guimarães [1953] 321 p. (Coleção "Filosofia e Ensaios") [V. 248, 265, 271, 273, 293] 291
- 1952**
(V. 290)
- Prefácio de **COMO SE FALA A BORDO**, de Francisco Penteadó. São Paulo, 1952. (*B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo*, 139. *Literatura Portuguesa*, 10) 292
- O TÚNEL**: anedota exemplar. *Anhembi*, 7 (20): 224-241, jul. 1952. [Repr. de Um colecionador de angústias, V. 291] 293
- 1953**
(V. 182, 291)
- VARIAÇÕES SÔBRE O ESPÍRITO ÉPICO**. *Prim. Jan.*, abr.-maio, 1953.
- São Paulo, 1954. 59 p. (*B. Fac. Fil. Ci. Let. Univ. S. Paulo*, 166. *Literatura Portuguesa*, 11) [V. 295, 296, 297. V. também 160, 290] 294
- OLHOS GONÇALVES**: sôbre um vilancete de Camões. *R. Hist.* (S. Paulo) n.º 14: 469-471, 1953. [Fêz-se separata] [E apêndice do anterior] 295
- CAMOENS Y EL ESPIRITU EPICO**. *Nuev. R. Filol. hisp.*, 7 (3/4): 372-382, 1953. [Homenage a Amado Alonso. Fêz-se separata. Trad. abreviada de Variações sôbre o espírito épico, V. 294] 296
- A REALEZA DE CAMÕES CONTESTADA**. *Lusiada*, 1 (4): 277-280, dez. 1953. [Repr. de Variações sôbre o espírito épico, V. 294] 297
- 1954**
(V. 267, 294)
- Prefácio de **HISTÓRIA DA CIVILIZAÇÃO IBÉRICA**, de Oliveira Martins. Lisboa, Guimarães, 1954. 298
- PORTUGUESE LITERATURE IN THE LAST TWENTY FIVE YEARS**. *Books Abroad*, 28 (2): 149, 1954. 299
- MÚSICA E PENSAMENTO**: quatro ensaios marginaes e um prólogo. Lisboa, Guimarães, 1954. 161 p. (Coleção "Filosofia e Ensaios").
- 2a. ed., 1958. ["Ampliação de idéias enumeradas em Um colecionador de angústias", V. 291] 300

O DR. ANTONIO A. PIRES DE LIMA. Pôrto, 1954. 114 p. [Colaboração de F. de F.]

301

1955

(V. 217)

Prefácio de TRIVIUM, de Francisco Leal Insua. [Vigo, s. e., 1955], p. 17-19.

302

O MÊDO DA HISTÓRIA. Sep. "Miscelanea de Estudios al Dr. Fernando Ortiz". La Habana, 1955.

—— Lisboa, Guimarães [1957] 209 p. (Coleção "Filosofia e Ensaio") [V. 282]

303

1956

ORAÇÃO DO DR. FIDELINO DE FIGUEIREDO. In Oliveira, Cândido — *Três épocas* [Rio de Janeiro, Liceu Literário Português, 1956] p. 56-59.

304

UM HOMEM NA SUA HUMANIDADE. Lisboa, Guimarães, 1956. 164 p. (Coleção "Filosofia e Ensaio") [Seqüência de Um colecionador de angústias e Música e pensamento]

—— 2a. ed. [1957] 164 p.

[V. 267]

305

1957

(V. 268, 305)

UMA CARTA SÔBRE CRITERIOLOGIA LITERÁRIA. Lisboa, Universidade, Faculdade de Letras, 1957, 13 p. [Sep. "Miscelânea de estudos em honra do Prof. Hernâni Cidade"] [In: *Diálogo ao espelho*, V. 308]

306

Versão:

SOBRE CRITERIOLOGIA LITERARIA. Trad. de Manuel B. Trias. *R. Educ.*, Nueva Serie, 3 (1): 14,23, ener. 1958.

307

DIÁLOGO AO ESPÊLHO. Lisboa, Guimarães [1957] 177 p. (Coleção "Filosofia e Ensaio")

308

1958

(V. 300)

Prefácio de CRONOLOGICAL BIBLIOGRAPHY OF THE WRITINGS OF FIDELINO DE FIGUEIREDO, de Melissa A. Cilley. Coimbra, s. e., 1958, p. 5-7.

305

1959

(V. 169, 241)

Prefácio de O MEU SENTIR, de Maria Gomes da Silva Lima. Edição póstuma, compilada por Artur Barreiros. Lisboa, s. e., 1959, p. 19-22.

316

ENTRE DOIS UNIVERSOS: Lisboa, Guimarães [1959] 278 p. (Coleção "Filosofia e Ensaio")

311

1960

(V. 255, 262)

Introdução ao RENASCIMENTO. In: Os grandes portugueses. Direção de Hernâni Cidade [Lisboa] Arcadia, 1960, fasc. 7, p. 209-217.

312

1961

OS SÉCULOS XV E XVI. *R. Let.* 2: 9-18, 1961.

313

APÊNDICE III
BIBLIOGRAFIA
ACÊRCA DE
FIDELINO DE FIGUEIREDO

por Neusa Dias de Macedo

BIBLIOGRAFIA ACÊRCA DE FIDELINO DE FIGUEIREDO

- ALGUMAS notas da missão do Sr. Dr. Fidelino de Figueiredo no estrangeiro.
Ling. port., 2: 237-340, 1931. 314
- ALMEIDA, Guilherme de — Professor académico: discurso de saudação a F. de F. na Casa de Portugal. *R. Acad. Let.*, 6 (22): 162-163, 1943. 315
- ALMEIDA, Justino de
A épica portuguesa no século XVI. São Paulo, Universidade, 1950. *Brasília*, 5: 684-695, 1950. [Fêz-se separata] 316
- AMORA, A. A. Soares
Um colecionador de angústias. Lisboa, Guimarães [1953] *Lusitana*, 2 (6): 140-143, 1954. 317
- Fidelino de Figueiredo. *Yearb. Comp. gen. Lit.*, 2 (7): 49-51, 1953. 318
- A. R., F. de
Menéndez y Pelayo e os estudos portugueses. *Estudio*, 9: 85-90, 1920. 319
- ARANDA, Salette Tavares de
Um homem na sua humanidade. *Ocidente*, 51: 141-151, 1956. 320
- ARTIGAS, D. Miguel
Menéndez y Pelayo e os estudos portugueses. *B. Bibl. Menéndez y Pelayo*, 2 (1) 1920. 321
- ATAÍDE, Tristão — Fidelino de Figueiredo. *O Jornal*, 11 out. 1920. 322
- Caminhos interiores. *O Jornal*, 10 jan. 1926. [A propósito de Sob a cinza do tédio]
- Um grande crítico português. *O Jornal*, 11 out. 1920. [A propósito de A crítica literária como ciência] 323
- ——— In: Figueiredo, F. — Aristarcos. 2a. ed., Rio de Janeiro, H. Antunes, 1941, p. 9-18.
- ——— In: Ataíde, T. — Primeiros estudos. Rio de Janeiro, Agir, 1948, p. 293-299. 324
- O drama da crítica. *O Jornal*, 13 ag. 1939.
- ——— In: Figueiredo, Fidelino — Aristarcos, ed. cit., p. 18-27. 325
- BANDEIRA, Manuel — Discurso de homenagem ao Prof. F. de F. *R. Acad. Bras. Let.*, 66: 430-431, jul.-dez. 1943. 326
- BARROS, Francisca — Nemigalha. São Paulo, 1942. [Há um Cap. acêrca de F. de F.] 327
- BELL, Aubrey F. G.
História da literatura clássica (1502-1580) *Mod. lang. R.*, 14: 343-346, 1919. 328

- BERGSTROM, Magnus — Fidelino de Figueiredo: mestre do pensamento português. In: Almanaque “Diário de Notícias”, 1958, p. 230-233. 329
- BRANDÃO, Júlio — Camilo e o “donjuanismo”. In: Galeria de sombras. Memórias e outras páginas. Pôrto, s. d. 330
- Poetas e prosadores: 1a. margem dos livros; 1a. Série. Pôrto, Livr. Cruz, s. d., p. 247-256. [A propósito da História da literatura clássica] 331
- CARTER, Henry Hare
História literária de Portugal (Séc. XII-XX) *Hisp. R.*, 15: 478-480, 1947. 332
- CARVALHO, Amorim de — A música e o absoluto no pensamento filosófico de F. de F. In: Deus e o homem na poesia e na filosofia. Pôrto, Figueirinhas, s. d., p. 125-163. 333
- Fidelino de Figueiredo: nótula. *Lusíada*, 1 (3): 182, maio, 1953. 334
- CARVALHO, Ronald de — O intercâmbio luso-brasileiro. *O Jornal*, 3 out. 1920. [Acêrca do Discurso de posse do Inst. Hist. e Geogr. Bras.] [V. 75] 335
- CASCUDO, Luís Câmara — Um historiador literário. In: Joio. Natal, Of. Graf. Imprensa, 1924, p. 122-126. 336
- CIDADE, Hernâni
Um colecionador de angústias. Lisboa, Guimarães, 1953. *R. Fac. Let.*, 2a. Série, 19 (3): 174, 1953. [Fêz-se separata] 337
- CILLEY, Melissa A. — Cronological bibliography of the writings of Fidelino de Figueiredo. Coimbra, s. e., 1958. 338
- CINTRA, Luís Filipe Lindley
“... um pobre homem da Póvoa de Varzim...” Lisboa, Portugalíia, 1945. *R. Fac. Let.*, 2a. Série, 11 (1-2): 318-322, 1945. 339
- Cultura intervalar. Coimbra, Nobel, 1944. *R. Fac. Let.*, 2a. Série, 12 (1-2): 161-164, 1946. 340
- COELHO, Antonio do Prado — Réplica ao artigo do Sr. Fidelino de Figueiredo, Do estudo psicológico dos autores na crítica literária (*R. Hist.* (Lisboa) 9: 48-51, 1914) In: Ensaios críticos. Lisboa, Aillaud & Bertrand, 1919, p. 341-368. [V. também Aristarcos, p. 114-115, nota 9, n.º 210] 341
- COSMOPOLITISMO intelectual. B. Bibl. Menéndez y Pelayo, 3 (1): 45-49, 1921. 342
- COSTA, Fernandes — Antero de Figueiredo: cronista de viagens e romancista histórico. Carta aberta ao Sr. F. de F. Pôrto, Tip. Emp. Literária e Tipográfica, 1917. 12 p. *R. Hist.* (Lisboa) 6: 272-279, 1917. 343
- D., D. — Fidelino de Figueiredo — *Ant. al. Lic. Gil Vicente*, maio, 1924, p. 4. 344
- DOCUMENTOS acêrca da sua entrada para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *R. Inst. Geog. Bras.*, 77: 473, 529 e 559, 1927. 345

- DÓRIA, Antonio Álvaro — Cultura peninsular. *Gil Vicente*, n.º : 102-108, 1935. 346
- ECOS: Fidelino de Figueiredo. *Liv. Port.*, n.º 5: 6, mar. 1960. 347
- ESCUDERO, Alfonso — Un gran escritor português de hoy: Fidelino de Figueiredo. Santiago, 1931. 348
- FALCÃO, Vitor — Fidelino de Figueiredo, mestre dos escritores. In: Com licença de Diógenes. Bombarral, Edições Excelsior, 1960. [V. p. 7, 123, 126, 146, 149, 150] 349
- FIDELINO DE FIGUEIREDO. *IEP B. bibliogr. inform.*, 1 (1): 8, out.-nov. 1956. [Dados biográficos] 350
- FIDELINO DE FIGUEIREDO. In: Almanaque das senhoras. Lisboa, A. M. Peireira, 1920, p. 305-307. 351
- FIGUEIREDO (Fidelino de) In: Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s. d., v. 11, p. 306-307. 352
- FIGUEIREDO, Jackson de — As idéias gerais de Fidelino de Figueiredo. *J. Com.*, 7 nov. 1920. [Conferência realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro]
- In: Afirmações. Rio de Janeiro. Edição do Centro D. Vital, s. d., p. 177-221. (Coleção Eduardo Prado. Série A).
- Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922. Sep. do *B. Clas. Let.*, v. 15. 353
- FIGUEIREDO, Naasson — Curriculum vitae de F. de F. 354
- FLEIUSS, Maria Carolina Max — Bibliografia de F. de F. *R. Inst. Hist. Geog. Bras.*, 195: 201-202, 1947. 355
- FRAGA, CSlementino — Sob o signo de Antero. *R. Acad. Bras. Let.*, 64: 207-215, jul.-dez. 1942. [A propósito de Antero]
- *R. Arq. Mun.*, 88: 173-180, jan.-fev. 1943. 356
- Viagem através da Espanha literária. *R. Acad. Bras. Let.*, 78: 344-423, jul.-dez. 1949. 357
- FREIRE, Gilberto — Um crítico português. *D. Pernambuco*, 11 set. 1924. 358
- FREITAS, Gustavo de — Movimiento literario y artistico en Portugal. *R. Est. hisp.*, 3: 351-355, 1936. [A propósito de Pirene] 359
- GARCIA MOREJÓN, Júlio — Dos coleccionadores de angustias. In: Unamuno y Portugal: contribución al estudio de las relaciones literarias hispano-portuguesas. Assis, 1960, v. 2, p. 648-703; Notas, p. 859-863. [Tese de doutoramento apresentada à Cadeira de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Em elaboração do mesmo autor: Hispanismo de Fidelino de Figueiredo] 360

- GILLES, Joseph Eugene
Comédia Trofea de Bartolomé Torres Naharro. Prefácio de F. de F.
Hisp. R., 12 (4): 354-355, out. 1944. 361
- GIUSTI, Roberto F.
Um colecionador de angústias. *Curs-s y Conf-s*, 44 (262-264): 488-502,
en.-mar. 1954. 362
- Fidelino de Figueiredo. *Nosotros*, 6 (64): 59-64, jul. 1941. 363
- GOES, Eurico de — Recepção do Sr. Fidelino de Figueiredo. *R. Ling. port.*,
2 (9): 187-194, jan. 1921. [Discurso no ato de sua investidura no cargo
de professor honorário da Faculdade de Filosofia e Letras do Rio de
Janeiro] 364
- GUEDES, Borges — Fidelino de Figueiredo. In: *Characterologia social*. Pôrto,
Tip. H. C. F., 1957, p. 123-125. 365
- GUERRA, Oliva
Sob a cinza do tédio. *Cons. bibliogr.*, 2: 160, 1926. 366
- HANKISS, Jean
A luta pela expressão. *Erasmus*, 2: 338-341, 1948-1949. 367
- INTELECTUALES del mundo en defensa del pueblo español (Los) Portugal:
Fidelino de Figueiredo, historiador. *Las Españas*, 1950, n.º especial, p. 18. 368
- JOBIN, Renato — O método crítico de Fidelino de Figueiredo. In: *Anotações
de leitura*. [Rio de Janeiro] Revista Branca, s. d., p. 9-10. 369
- KATHOLISCHE Schriftum Ungarns Nachwort des Herausgebers (Das): biblio-
graphie. In: *Katholische Leistung in der Weltliteratur der Gegenwart*.
Freiburg, Herder, 1934, p. 28, 279, 331, 364. 370
- KELLER, Carlos R.
Las dos Españas. *Atenea*, 16, t. 55 (165): 387-405. 371
- LAMONT, William — The Nobel prizes in Literature. *Books Abroad*, 25 (1):
11-14, 1951. 372
- LF. GENTIL, G. — Le mouvement intellectuel en Portugal: une orientation des
études historiques au Portugal. M. Fidelino de Figueiredo. *B. hisp.*, 22
(2): 101-113, avr.-juin, 1920. 373
- LIDA, Maria Rosa
A épica portuguesa no séc. XVI. *R. Filol. hisp.*, 3 (1): 64-69, 1941. 374
- LIMA, Alceu Amoroso. V. ATAÍDE de, pseud., n.º 322-325.
- LIMA, Manuel de Oliveira — Obras póstumas de Eça de Queirós. *La Prensa*,
9 maio, 1926. [Comparação da personagem principal, Luis Cotter, de
Sob a cinza do tédio, com outras personagens das obras de Eça de
Queirós] 375

- LINS, Álvaro
Aristarcos. *J. Crit.*, 2a. Série, 1943. 376
- LOURENÇO, Eduardo — Alguns doutrinários e críticos literários depois de Mo-
niz Barreto. In: Estrada larga. Pôrto, Pôrto Editôra, s. d., v. 1, p.
505-517. 377
- MARTINS, Wilson — Estrangeiros. In: A crítica literária no Brasil. São Paulo,
Departamento de Cultura, 1952, p. 122-123, *passim*. 378
- MEDEIROS, Holanda de Mendonça — Crítica de Fidelino de Figueiredo a An-
tonio Feliciano de Castilho. *R. Est.*, 36 (316): 13-14, abr. 1943. 379
- MENDES, Oscar — Letras portuguesas e americanas. *R. bras.*, 6 (17): 3-10,
jun.-set. 196. [A propósito da Cultura intervalar] 380
- MONTEIRO, Mozart — Mais uma vez Fidelino de Figueiredo. *O Jornal*, 10
jan. 1954. 381
- Autobiografia de Fidelino. *Ibid.* 17 jan. 1954. 382
- Letras de Portugal. *Ibid.* 24 jan. 1954. 383
- Fidelino. *Ibid.* 14 mar. 1954. 384
- Um homem perante Deus. *Ibid.* 21 mar. 1954. 385
- MOREIRA, Eduardo — Escorços bibliográficos: Fidelino de Figueiredo. Lisboa,
Livr. Clássica, 1917. 386
- MORENO, Mateus — Fidelino de Figueiredo. *Cons. bibliogr.*, 1: 32-35. 387
- MOSER, Gerald
A épica portuguesa. São Paulo, 1940. *Hisp. R.*, 19: 72-75, jan. 1951. 388
- Fidelino de Sousa Figueiredo. In: Columbia dictionary of modern Eu-
ropean literature. New York, 1947, p. 264-265. 389
- MURTA, José Guerreiro — Como se aprende a redigir. Inéditos de F. de F.
O elogio da crítica e O Visconde de Santo Tirso) Lisboa, Sá da Costa,
1926. 390
- NAVARRO, Raul — Confesiones de un critico. *Nosotros*, 2a. época, n.º 42-43:
74-76, 1939. 391
- NUNES, Cassiano — Mestre Fidelino. *Fil. Ci. Let.*, n.º 13: 15-19, 1951. 392
- OLGUÍN, Manuel — Is a literary criteriology possible? *Books Abroad*, v. 17,
n.º 3. [Réplica a trad. de Criteriologia e literatura, V. 257] 393
- OLIVEIRA, José Osório de — Exame da vida portuguesa. Lisboa, 1944. 394
- O'NEILL, Maria
[Artigo acerca F. de F.] In: Almanaque das senhoras para 1920. Lisboa,
1919. 395

- PEIXOTO, Afrânio — O velho do Rêstelo. Carta aberta ao ilustre Sr. Prof. Fidelino de Figueiredo. *A Águia*, n.º 109-111: 29-34, 1921. 396
- PEIXOTO, Silveira — Correio literário de São Paulo. Fala Fidelino de Figueiredo. *Vamos Ler*, 4 (156): 7-13, 1939. 397
- Fidelino de Figueiredo. In: Falam os escritores. São Paulo, Edições Cultura Brasileira, 1940, p. 55-68. 398
- PEREIRA, Carlos de Assis Antero. São Paulo, Dep. de Cultura, 1942. *Bibliogr. fil.*, 11, 1944, p. 4-10. 399
- A épica portuguesa no séc. XVI. *R. Hist.* (S. Paulo) 2 (6): 431-436, abr.-jun. 1951. 400
- PUTNAM, Samuel — Fidelino de Figueiredo, o el sabio y la ciudad. *R. hisp. mod.*, 3 (2): 97-105, 1937. 401
- Fidelino de Figueiredo ou a alta cultura e a coletividade. *R. Arq. Mun.*, 61: 225-238, 1939. 402
- In: Burgin, Miron — Publications on Latin American and Literature in 1941. Cambridge, 1942. [Notícias acêrca F. de F.] 403
- RICARD, Robert — L'Espagne problème des espagnols. *Études*, 307 (11): 163-173, nov. 1960. [A propósito de As duas Espanhas] 404
- SEMPER, Johannes — Portugaallane. In: Lõuna risti all. Tartu, Esti Kirjannikkude Lüdu Kirjastus, 1937, p. 79-85, *passim*. 405
- SILVA, Lúcio Craveiro da — Filosofia portuguesa atual. Braga, 1958. Sep. *R. port. Fil.*, 14 (3-4): 398-416, jul./dez. 1958. 406
- SOUSA FILHO, João Batista Últimas aventuras. In: Crítica humanística. São Paulo, Livr. Martins, 1949, p. 33-39, 40, 44. 407
- Função literária. *Ibid.*, p. 254-258. 408
- SPINA, Segismundo Um colecionador de angústias. *R. Hist.* (São Paulo) n.º 9: 187-193, 1952. 409
- TONELLI, Luigi — Maestri de fede morale. *La Tribuna*, 16 dez. 1925. [A propósito de Sob a cinza do tédio] 410
- TORRE, Guillermo de — Menéndez y las polémicas sobre España. *Sur*, 12: 75-88; 12: 58-71, 1942. 411
- Menéndez y Pelayo y las Dos Españas. Buenos Aires, Publicaciones del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943, p. 36-39, 79-80. (CADERNOS de Cultura Española). 412
- TOSCANO, A. Pinzón — Un portugués enamorado de España: Luís Cotter, romero de nuestras piedras y paisajes. *El Espanhol*, 4 set. 1943. 413

- UNAMUNO, Miguel de — El soñar de la esfinge. In: La ciudad de Henoc. México, Editorial Sêneca, 1933, p. 73-79. [A propósito de As duas Espanhas] 414
- VIEIRA, Celso
A épica portuguêsa no séc. XVI. *R. Acad. Bras. Let.*, 79: 159-163, jan.-jun. 1950. 415
- VILHEMA, Henrique de
Um colecionador de angústias. In: Cartas que fui escrevendo. Lisboa, s. e., 1957, v. 4 (1954-55) p. 207-270. 416
- VISING, Johan — En banbrytare pa den portugisiska litteraturhistoriens omra de: Fidelino de Figueiredo. *Nord. Tids. Filol.*, 9: 123-130, 1920. [Fêz-se separata] 417
- XAVIER, Alberto — Reparos aos pontos de vista de Fidelino de Figueiredo. In: Dom João. Lisboa, Ferin [1960] p. 297-305. 418

ÍNDICE ALFABÉTICO GERAL DOS APÊNDICES BIBLIOGRÁFICOS (II e III)*

(nomes, títulos e assuntos **)

— A —

- A free press... a world at peace 282.
À margem da carta do oceano 244.
A new voice in Portuguese fiction 270.
Academia (Real) das Ciências de Lisboa 35 (4): 44, 56 (1a.).
Adaptações do teatro de Molière por Castilho (As) 56 (2a.), 230.
Adélia, a boeirinha 4.
Afirmações (J. F.) 353.
AGAMENON 35 (7).
Agonia do Cristianismo (M. U.) 231.
Ainda a épica portuguesa 56 (5a), 290.
Ainda a falsificação da cultura 281.
AIRES, Cristovam 35 (11).
Albion decifrada por um tcheco 164.
ALBUQUERQUE, Afonso 35 (11).
Alcalá, a morta 143.
ALCOFORADO, Mariana 35 (7), 74.
Alejandro Herculano 118.
Alexandre Herculano 20.
Alguma coisa sôbre as relações luso-norteamericanas 35 (15), 109.
Algumas notas da missão do Sr. Dr. Fidelino de Figueiredo no estrangeiro 314.
Alguns doutrinários e críticos literários depois de Moniz Barretto 377.
Alguns elementos portugueses na obra de Lope de Vega 207.
ALIGHIERI, Dante 35 (11).
ALMEIDA, Fialho de 35 (1, 3, 7).
ALMEIDA, Fortunato 35 (1, 5).
ALMEIDA, Guilherme 315.
ALMEIDA, Justino 316.
ALMEIDA, R. d' 42.
ALMEIDA, Vieira de 56 (1a.)
ALORNA, marquesa d' 35 (7)
Álvaro do Carvalho: un escritor esquecido 28.
AMADO ALONSO 296.
AMARAL, Eloi do 35 (3).
América the beautiful 180.
América brasileira (Revista) 81.
AMORA, A. A. Soares 317, 318.
Amores do visconde (Os) 6.
ANDRADA, Diogo de Paiva 258.
ANDRADA, Ernesto Campos de 35 (16/17).
Anotações de leitura (R. J.) 369.

* Os números indicados são os que figuram no fim de cada referência bibliográfica, ou seja, o n.º de ordem.

** Os verbêtes em grifo referem-se aos assuntos.

- Antecedentes y juicios sobre la História de la Nación Argentina 210.
Antero 240, 256, 399.
Antero de Figueiredo 35 (5), 51, 56 (1a.), 343.
Antero em perspectiva 56 (5a.), 276.
Antero de Quental 15, 35 (8), 276.
Antologia geral da literatura portugûesa 52.
Antologias 10, 52, 56 (3a.), 179, 236.
 critério de organização 52, 56 (2a.).
Antonio Pires de Almeida (O Dr.) 301.
Apontamento para um auto-retrato 137.
Après Eça de Queirós 183.
A. R., F. de 319.
Árabe V. *Lingua árabe, História árabe.*
ARANDA, Salette Tavares de 320.
ARANTES, Hemetério 35(5).
Arco iris 151.
Aristarcos 224, 225, 376.
Arquivo camoniano 160.
ARRAIS, Amador 35 (15), 259.
Arte é estilo (A) 222.
Arte moderna 11.
ARTIGAS, D. Miguel 321.
ATAÍDE, Tristão de, pseud. de Alceu Amoroso Lima 242, 322, 323, 324, 325.
Autobiografia de Fidelino de Figueiredo(M. M.) 137, 382.
Autobiografia dum hispanisante 35 (9).
Autógrafos de Francisco Xavier de Oliveira 35 (10).
AZEVEDO, J. Eustáquio 35 (3, 9).
AZEVEDO, Lúcio de 35 (1), 185.
AZEVEDO, Pedro 35 (1, 3, 12).

— B —

- Bajo las cenizas del tedio 101.
BALLESTEROS, Mercedes Gaibrós de 35 (12).
BALLESTEROS Y BERETTA, A. 35 (12, 15).
BALZAC, Honoré de 35 (2, 3), 56 (5a.), 287.
Balzac de cor 56 (5a.), 287.
BANDEIRA, Manuel 242, 326.
BARBOSA, Rui 243.
BARCIA, José Antonio 35 (4).
BARREIROS, Artur 310.
BARREIROS, Fernando 35 (10).
BARRETO, Moniz 252.
BARROS, Francisca 327.
BARTOLOMEI, Clara 102.
BASTO, Cláudio 278.
BASTO, Hermínia 278.
BECKFORD, William 35 (3).
BELL, Aubrey F. G. 328.
BENTLEY, W. A. 48.
BERGSTROM, Magnus 329.
BERNARDES, Diogo 35 (5).
BERR, Henri 232.
Bibliografia 224.
 Alexandre Herculano 21, 56 (1a.).

- bibliografias brasileiras* 224.
crítica literária 36, 208.
estudos portugueses sobre literatura espanhola 45.
(*acêrca de Fidelino de Figueiredo* 338, 355.
humanismo em Portugal (traduções) 56 (1a.).
Oliveira Lima 45 (16-17).
revistas portuguesas de história e ciências correlativas 47.
teoria e ensino da história 18.
textos portugueses medievais 188.

Bibliotecas

- administração* (Biblioteca Nacional de Lisboa) 68.
função educativa 249.
Pe. Francisco Soares 35 (12).
publicações (Biblioteca Nacional de Lisboa) 61.
regulamento (Biblioteca Nacional de Lisboa) 60.
BIESTERR, Ernesto 35 (15).
BILAC, Olavo 35 (8).
Biobibliografia de Fidelino de Figueiredo (M. C. M. M.) 355.
BLANCO SUAREZ, P. 263.
BOCAGE, M. M. B. du 35 (3, 9).
BOCAGE, C. Roma du 35 (4).
BOLAMA, Marquês d'Avila e 35 (5).
Boletim Bibliográfico. Biblioteca Municipal de São Paulo 249.
Boletim da Real Academia de História de Madrid 35 (11).
BONILLA y SAN MARTIN 92, 94, 155.
Books Abroad's super-Nobel election 227.
BOSC, R. Foulché del 187.
BOTELHO, Luís F. A. 35 (7).
BOURDON, Léon J. 135.
BRAGA, Teófilo 35 (7, 8), 53.
BRANDÃO, Júlio 35 (2), 330, 331.
Brasil 89, 99, 104, 123, 126, 130, 275.
Brasil de hoje e de sempre 275.
Breviário de estética (B. C.) 42.
Brotéria (revista) 35 (13).
Bücherchau 186.
BUCICH, Antonio J. 220.
BURGIN, Miron 403.
BURNAY, Eduardo 35 (5).
BUSTAMANTE Y URRUTIA, J. M. de 35 (16/17).

— C —

- CABRAL, Antonio 35 (5, 8).
CABRAL, Miguel de Castro 96.
CADARSO, Rodriguez 181, 206.
Camilo e o "donjuanismo" (J. B.) 330.
Caminhos interiores (T. A.) 323.
Camoens 129.
Camoens y el espíritu épico 296.
CAMÕES, Luís de 31, 35 (1, 3), 105, 160, 198, 200, 253, 294, 295, 296..
Camões as lyric poet 105.
Camões e Lope 198.
CAMPOS, Agostinho de 78.

- Canário (O) 5.
CANDIDO, Oliveira 304.
CANSINO, R. 35 (9).
Características da literatura portuguesa 35 (3), 38.
Características de la literatura portuguesa (R. M. T.) 39.
Caracterologia social (B. G.) 365.
CARDOSO, Abel 174.
CARRASCOSO, Emilio 139.
Carta do Atlântico 245.
Carta de Eça de Queirós a Fialho de Almeida acêrca dos "Maias" 35 (3).
Carta inédita de Oliveira Martins 35 (15).
Carta sôbre criteriologia literária 306.
Cartas de Alexandre Herculano 35 (2).
Cartas de Leonor Fonseca Pimentel 35 (5).
Cartas de Menéndez y Pelayo a Garcia Perez 77.
Cartas portuguesas (J. C.) 83.
Cartas que fui escrevendo (H. V.) 416.
Cartas do Visconde de Seisal 35 (13).
CARTER, Henry Hare 332.
CARVALHAL, Álvaro 28, 56 (1a.).
CARVALHO, Alfredo de 35 (7).
CARVALHO, Amorim de 333, 334.
CARVALHO, Elisio de 81.
CARVALHO, Ester Rodrigues Amorim de 221.
CARVALHO, Maria Amália Vaz de 56 (3a.).
CARVALHO, Ronald de 335.
CARVALHO, Xavier 252.
Casamento perfeito (D. P. A.) 258.
CASCUDO, Luís Câmara 36 (11), 336.
CASTELO BRANCO, Camilo 35 (2, 5, 6, 8).
CASTILHO, Antonio Feliciano de 56 (2a.), 230, 379.
CASTRO, Augusto Viveiros de 35 (1).
CAVALCANTI, Manoel Tavares 35 (4).
Cavalheiro de Oliveira na Holanda (O) 35 (11).
CAVESTANY, Genaro 35 (5).
Cervantes e a poesia portuguesa 35 (16/17).
Ceuta... 35 (1), 56 (4a.).
Characteristics of Portuguese literature (C. J. S.) 40.
CHIADO, Antonio Ribeiro de 35 (7).
CIDADE, Hernani 306, 337.
Ciência e espionagem 146.
CILLEY, Melissa A. 309, 338.
CIM, Albert 35 (5).
Cinema 158, 162, 190.
CINTRA, Luis Filipe Lindley 339, 340.
Ciudad de Henoc (La) (M. U.) 414.
COELHO, A. do Prado 35 (1, 2, 3, 5), 341.
COELHO, J. M. Latino 95.
COELHO, José Ramos 35 (11).
COELHO, Laranjo 35 (9).
COELHO, Ramos 35 (1).
Coincidência de temas literários 35 (4).
Colaboração portuguesa no descobrimento da América do Norte 35 (15), 110.
Colección Hispania

- COLOMBO, Cristovão 35 (15).
Colonização 89, 99.
 Columbia dictionary of modern European literature 389.
 Com licença de Diógenes (V. F.) 349.
 Comédia Trofea (B. T. N.) 361.
 Comemoração literária dos Centenários de Ceuta e Albuquerque 35 (1), 56 (4a.).
 Comissões de ensino 62.
 Como se aprende a redigir (J. G. M.) 390.
 Como dirigi a Biblioteca Nacional 68.
 Como se fala a bordo (F. P.) 292.
 Como viver? 16.
 Conceitos e afirmações (O. C.) 219.
Conferências 15, 192, 24, 35 (1-2), 72, 74, 169, 182, 224, 240.
 Confesiones de un crtico (R. N.) 391.
 Congrès International d'Histoire des Sciences 208.
 Congresso Ibero-americano de História e Ciências Correlativas 35 (2).
Congressos 35 (1, 2), 56 (4a.), 208, 209, 280.
 Conhecimento histórico e conhecimento literário 267.
 Conocimiento historico y conocimiento literario 268.
 Conversación de la Organización de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones 209.
 CORNIDE y SAAVEDRA, Joseph André 272.
 CORTES, Narciso Alonso 35 (5).
 Cosmopolitismo intelectual 342.
 COSSÍO, José Maria de 101, 144, 179.
 COSTA, Augusto de 193.
 COSTA, Cunha 35 (11).
 COSTA, Fernandes 35 (8), 342.
 COSTA, Francisco 97.
 COSTA, Joaquim 35 (16/17).
 COSTA, Othon 219.
 COSTA, Sousa 211.
 COSTA, Vieira 35 (3), 56 (1a.).
 COSTA, Xavier 35 (13).
 COUTINHO, Afrânio 176.
 Criação e crítica literária 56 (2a.).
 Critério objetivo para determinar a autoria e a cronologia na dramática espanhola (S. M.) 219.
 Critério para organização de uma antologia literária 35 (2a.), 52, 56 (2a.).
 Criteriology and literature 257.
Crítica comparativa 55, 80, 169, 170, 196, 198, 207, 237, 251, 283.
Crítica literária V. *Literatura e Crítica literária*.
 Crítica do exílio 159.
 Crítica de F. de F. a Antonio Feliciano de Castilho (H. M. M.) 379.
 Crítica humanística 407.
 Crítica literária no Brasil (W. M.) 378.
 Crítica literária como ciência (A) 35 (1), 36, 324.
 Crítica literária em Portugal (A) 23.
 Crítica literária na Suécia 35 (8).
 Crítica do realismo (A) 53.
 CROCE, Benedetto 35 (5, 10), 40, 56 (1a.), 58.
 Chronological bibliography of the writings of Fidelino de Figueiredo (M. A. C.) 309, 338.

CRUZ, Maria Elvira 279.
Cultura 73, 238, 261, 271, 291.
Cultura intervalar 261, 340, 380.
Cultura peninsular (A. A. D.) 346.
Cultura portuguesa contemporânea 56 (3a.), 73.
CUNHA, A. 35 (1).
Curriculum vitae de Fidelino de Figueiredo (N. F.) 354.

— D —

D., D. 344.
Da bibliografia geral em Portugal e no Brasil 224.
Da bibliografia histórica em Portugal e no Brasil 224.
Da crítica literária: método e criação 224.
Da oportunidade dum congresso nacional de história e literatura 35 (1).
DANTAS, Júlio 35 (7), 56 (2a.), 67.
De regresso de Hollywood 162.
Decano dos romancistas espanhóis (O) 142.
XI Ano... 269.
DEL BOSCH, R. Foulché 187.
Del tedio, del amor y del odio 144.
Depoimento do Dr. Fidelino de Figueiredo 193.
Depois de Eça de Queirós 182.
Descobrimento da Madeira 35 (6).
Descobrimientos 110, 115.
Desmandos literários do nacionalismo 121.
Deus e o homem na poesia e na filosofia (A. C.) 333.
Dever dos intelectuais (O) 199.
Diálogo ao espelho 308.
Diálogos (A. A.) 259.
DINIS, Júlio 35 (12, 15), 99, 113.
Discursos 35, 56 (3a.), 71, 75, 127, 134, 206, 253, 254, 304, 315, 326, 364.
Do aspecto científico na colonização portuguesa da América 35 (14), 99.
Do critério de nacionalidade das literaturas 54, 56 (2a.).
Do estudo psicológico dos autores na crítica literária 35 (3), 56 (1a.), 341.
Do gótico e das catedrais na literatura portuguesa 56 (4a.), 155.
Do limite da personalidade dos povos 212.
DOCCA, Sousa 35 (13).
Documentos acêrca da sua entrada para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 345.
Dois projetos... 56 (3a.).
Donjuanismo 35 (15), 134, 136, 147, 204. *V. também* 235.
DÓRIA, Antonio Álvaro 346.
DORNELAS, Afonso de 35 (1).
Dos Españas (Las) (C. R. K.) 170, 371.
Dos estudos de história local 32, 56 (1a.).
Dos estudos portugueses no estrangeiro 90.
Dos formas de la critica (Las) 225.
Drama da crítica (O) (T. A.) 325.
Dramática espanhola 218.
Duas cartas de A. F. de Castilho 35 (11).
Duas Espanhas (As) 169, 404, 414.
Duas formas da crítica (As) 225.
DURÃO, Santa Rita 35 (4, 5).

— E —

- Eça de Queirós 79, 239.
Eça de Queirós inédito 35 (15), 119.
Eça de Queirós visto por um argentino 221.
Ecos: Fidelino de Figueiredo 347.
Edgar Prestage 56 (3a.), 70.
Educação
 e ensino 24, 35, 56, 62, 234, 248.
 filosofia 22, 35, 56, 212, 216, 273.
Educação da abstração (A) 22, 56 (1a.).
Educação na futura democracia portuguesa 24.
EGINHARD 35 (12).
Elogio da crítica 116, 390.
ELOY, Maurice 35 (6).
Embaixada do 1.º Marquês de Niza (documentos) 35 (13).
Emoção de Natal (A) 223.
En banbrytare pa den portugisiska litteraturhistoriens omrade (J. V.) 417.
En pos de Eça de Queirós 221.
Enciclopédia italiana di science, lettere ed arti 202.
ENRIQUETA, Maria 108.
Ensaïos 100, 101, 102, 114, 138, 139, 141, 144, 154, 159, 170, 171, 172, 173, 181, 184, 199, 235, 238, 244, 261, 271, 280, 281, 282, 284, 291, 300, 303, 305, 308, 311.
Ensaïos críticos (A. P. C.) 341.
Ensino V. *Educação e ensino*.
Ensino de língua e da história árabe 35 (3).
Ensino superior da literatura no Brasil (O) 234.
Entre dois universos 311.
Épica portuguesa 160, 290, 294, 296, 388.
Épica portuguesa no séc. XVI (A) 160, 316, 374, 388, 400, 415.
Epicurismos 87.
Epistolário português de Menéndez y Pelayo (O) 56 (4a.), 77.
ERDAMANN, Carl 35 (16/17).
Ernesto Biesterr 35 (15).
Escorços bibliográficos (E. M.) 386.
Escritor
 função 214.
Escritores na penúria (A. N.) 288.
ESCUADERO, Alfonso 348.
Espagne, problème des espagnols (L') (R. R.) 404.
Espanña en la moderna literatura portuguesa 55, 56 (2a.).
Espanha
 autores 69, 107, (122), 124, 142, (157), 231, 274.
 história 169, 170, 171, 251.
 literatura 45, 132, 133, 195, 219, 251.
 temas (da literatura espanhola na literatura portuguesa) 80, 134, 135, 136.
Espanha e a alta cultura intelectual (A) 35 (1), 56 (1a.).
Espírito histórico (O) 18.
ESTELRICH, Juan Luis 35 (4).
Estilo 222 V. *também* 235.
Estrada larga 377.
Estrangeiros (W. M.) 378.

- Estudo psicológico dos autores na crítica literária 35 (3), 56 (1a.), 341.
Estudo sôbre o soneto 279.
Estudos (E. N. L.) 277.
Estudos garrettianos 35 (14).
Estudos de história americana 140.
Estudos de história e literatura (L. G. G.) 86.
Estudos de história local (Os) 32, 56 (1a.).
Estudos de literatura 56.
Estudos de literatura contemporânea 35 (3, 5, 6, 7, 8), 56 (1a., 2a.), 51, 67.
Ética
pensamento 199.
Evolucionismo e crítica literária 33.
Europa-América Latina 209.
Exame da vida portuguesa (J. O. O.) 394.
Excerto do "Laurel de Apolo", de Lope de Vega 35 (10).

— F —

- Faculdade de Letras 35 (1).
FAGOAGA, Lúcio Gil 35 (16-17).
Fala Fidelino de Figueiredo 397.
Falam os escritores 398.
FALCÃO, Vitor 349.
FALCÃO ESPALTER 144.
Falsificação da cultura 271.
Faroleiro (O) 9.
Feira dos livros (A) 163.
FERRÃO, Antonio 35 (6).
FERREIRA, A. Aurélio da Costa 35 (3).
FERREIRA, Cândido 82.
FERREIRA, Francisco Leitão 35 (5).
FERREIRA, Godofredo 35 (8).
FERREIRA, José F. 161.
Ficção 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 12, 13, 14, 16, 25, 26, 114.
Fidelino de Figueiredo (homenagens) 318, 322, 329, 334, 344, 347, 349, 350, 351, 363, 365, 387, 389, 398, 401, 402.
FIGUEIREDO, Antero de 35 (5), 56 (1a.), 51, 343.
FIGUEIREDO, Cândido 10, 56 (3a.).
FIGUEIREDO, Dulce Lôbo de 108.
FIGUEIREDO, Jackson de 353.
FIGUEIREDO, Naasson 354.
Figueirenses ilustres: Luís Garrido 46.
Filosofia 35 (11) *V. também Ensaios.*
FLEIUSS, Maria Carolina Max 355.
Flôres do exílio 279.
Folclore 37 (16/17).
Fonction sociale de l'écrivain 215.
FRAGA, Clementino 356, 357.
Francisco Giner em Portugal 35 (16/17).
Francisco Manuel de Melo 76.
Francisco Rodriguez Marín 274.
FRAZÃO, Manuel Duarte 35 (3).
Frei Gil 29, 56 (1a.).
Frei Luís de Léon e D. Sebastião 35 (16-17).

- FREIRE, Anselmo Braancamp 35 (5).
FREIRE, Gilberto 358.
FREIRE, Gomes 35 (6).
FREIRE, Laudelino 35 (9).
FREITAS, Gustavo de 96, 359.
FREITAS, Jordão 35 (2).
Fruta do mato 176.
Fulgores do Oriente 161.
Função literária (J. B. S. F.) 408.
Función del escritor (La) 215.
Fundação de Montevidéu 35 (16/17).

— G —

- Gabriel d'Anunzio e Benedetto Croce 35 (5).
GAIO, Manuel da Silva 35 (3, 6, 9), 56 (1a.).
GANIVET 284.
GARCIA MOREJÓN, Júlio 360.
GARCIA PEREZ 77.
Garcia de Rezende 176.
GARRETT, Almeida 7, 28, 35 (2, 4, 15), 56 (3a., 5a.), 229, 283.
Garrett e a educação feminina 56 (3a.).
GARRIDO, Luís Guedes Coutinho 46, 86.

Geografia

- Portugal* 35 (14/15), 115.
Geographical discoveries and conquests of the Portuguese (The) 115.
GILLES, Joseph Eugene 361.
GINER, Francisco 35 (16/17).
GIUSTI, Roberto F. 228, 362, 363.
GOES, Carlos 35 (5).
GOES, Eurico 71, 364.
GOMES, E. F. L. 35 (12).
GOMES, Teixeira 56 (2a.).
GONZALEZ-BLANCO, Andrés 64.
GONZALEZ PALENCIA, Angel 35 (13, 15).
GORANI, Conde 35 (1).
Grande enciclopédia portuguesa e brasileira 352.
GRIERSON, Francisco 35 (1).
GUEDES, Borges 365.
GUERRA, Oliva 366.
GUIMARÃES, Rodolfo 35 (6).
GUSMÃO, Bartolomeu Lourenço 35 (1).

— H —

- HANKISS, Jean 289, 367.
HARGROVE, Ethel C. 35 (4).
HERCULANO, Alexandre 19, 20, 21, 35 (2, 3, 13), 56 (1a.), 118.
Herculano, crítico, poeta e romancista 19.
Herculano julgado pela bibliografia do seu centenário 21, 56 (1a.).
HIPÓLITO, Raposo 35 (5).
Hispânia (revista) 94.
Hispanofilia de Oliveira Martins 122.

- História* 18
 América 35 (16/17), 140.
 Arábia 35 (3).
 Portugal 32, 35 (2, 4), 56 (1a.), 99, 126, 146, 241.
História da Civilização Ibérica (O. M.) 298.
História da crítica literária em Portugal 23.
História da filosofia em Portugal 35 (11).
História literária de Portugal 263, 332.
História da literatura clássica 57, 328, 331.
História e literatura de Portugal no estrangeiro 35 (10, 11).
História da literatura portuguesa 17, 66.
Historia de la literatura portuguesa 120.
História da Literatura Portuguesa Ilustrada (A. F. S.) 160, 175, 239.
História da literatura realista 41.
História da literatura romântica 37.
História Portuguesa do Brasil 56 (4a.).
História da Universidade de Évora 35 (10).
História d'um vencido da vida 145.
Historical Society of Pennsylvania 35 (1).
Historiografia portuguesa do séc. XX 182, 241.
Homem e a morte (O).
Homenage a Bonilla y San Martin 155.
Honoré de Balzac (A. P. C.) 35 (3).
HUGO, Victor 35 (15).
Humildes (Os) 14.
HUNTINGTON, Archer M. 290.
HURTADO 35 (13).

— I —

- IBARRO, Eduardo* 35 (15).
Idées nouvelles sur les découvertes géographiques des Portugais 35 (14).
Idéias gerais de Fidelino de Figueiredo (As) (J. F.) 353.
Ilha da Madeira 35 (6).
Imagem-fôrça 189.
Imaginação rica de um boêmio pobre 167.
In Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martin 92.
In Memoriam do Conde de Sabugosa 91.
In Memoriam de Henrique Marques 192.
Inglêses
 em *Portugal* 35 (4).
Inúciação boêmia 172.
Inquéritos 190, 193, 205, 264, 275.
Instituições e Sociedades 30, 34, 35 (1, 8), 44, 166.
Instituto (O) 35 (5).
INSUA, Francisco Leal 302.
Intercâmbio luso-brasileiro (O) (R. C.) 335.
Intelectuales del mundo en defensa del pueblo español (Los) 368.
Intermédio nostálgico 131.
Internacionalismo e história 35 (11).
Interpretações 184.
Introdução a uma antologia castelhana de literatura portuguesa 56 (3a.).
Introdução ao Renascimento 312.

Intuição politica e ensaísmo 56 (5a), 280.
Is a literary criteriology posible? (M. O.) 393.

— J —

J. B. Lavanha, viajante pela Espanha 35 (16/17).
J. Lúcio de Azevedo 186.

Japão

portuguêses no 35 (10).

Japonismo como gênero típico da literatura portuguêsã 106.
D. João (A. X.) 418.
D. João I 35 (8).
Joaquim Costa em Portugal 35 (16/17).
JOBIN, Renato 369.
John Rylands Library Manchester (The) 35 (6).
JORGE, Ricardo 35 (7, 8, 12).
Jornadas médicas galaico-portuguêsas 206.

Jornalismo 56 (3a.), 65.

José Enrique Rodó 56 (3a.), 72.
Juan Valera 35 (15, 16/17).
Júlio Dantas 35 (7), 56 (1a.).
Júlio Dinis e E. F. L. Gomes 35 (12).
Júlio Dinis e a ética literária 35 (15), 113.
Junqueiro, Guerra 285.
Juventude, divino tesouro 248.

— K —

KANY, Charles E. 245, 246, 247, 257.
Katholische Schriftum Ungarns (Das) 370.
KELLER, Carlos R. 371.

— L —

LACERDA, Edison Nobre de 277.
LACROIX, P. de 35 (15).
LAMAS, Artur 35 (11).
LAMONT, William 372.
LATINO, J. M. Coelho 95.
LAVANHA, João Baptista 35 (14, 16/17).
LE GENTIL, G. 373.
LEGRARD, Pierre 102.
LEITE, Sidônio 35 (4).
Lenda do rei Ramiro e as armas de Viseu e Gaia 177.
Lengua y literatura portuguesas 127.
LÉON, Luis de 35 (16/17).
LÉON, Ricardo 94.
Letras de Portugal (M. M.) 383.
Letras portuguêsas e americanas (O. M.) 380.
LEVENE, Ricardo 210.
LIDA, Maria Rosa 374.
LIMA, Alceu Amoroso V. ATAÍDE, Tristão, pseud.

- LIMA, Antonio A. Pires de 301.
LIMA, Archer de 35 (13).
LIMA, Manuel de Oliveira 375.
LIMA, Maria Lina Gomes da Silva 310.
Limiar de uma época 173.
Limite da personalidade dos povos 212.

Língua

- árabe* 35 (3).
portuguêsa 127, 128.
conversação 203, 245, 246, 247.

Língua e literatura portuguêsã 128.

Linguafone 203.

LINS, Álvaro 376.

Líricos românticos (Os) 35 (1).

Lisboa em 1772 187.

Literatura brasileira contemporânea 35 (11).

Literatura contemporânea 35 (3, 5, 6, 7, 8), 51, 56 (1a., 2a.), 67.

Literatura e Crítica literária V. *também* 35, 56 e

Ensaio; CRÍTICA COMPARATIVA.

brasileira 35 (11).

espanhola 132, 133, 195, 218, 251.

portuguêsa

autores 15, 19, 20, 21, 27, 28, 51, 53, 67, 70, 74, 76, 79, 105, 113, 118, 119, 122, 123, 129, 145, 149, 175, 185, 217, 239, 240, 260, 265, 270, 276, 285, 301 V. *também* 69, 72, 107, 124, 142, 150, 192, 228, 243, 274.

gêneros

épica 160, 290, 294, 296.

novela 56 (2a.), 59.

romance 8.

sonêto 213, 240, 250, 279.

teatro 50, 230.

infantil e juvenil 247.

(em) *geral* 35, 56, 98, 127, 128, 141, 202, 235.

história (literatura) 17, 37, 41, 57, 66, 120, 233, 262, 263.

história (crítica) 23, 208 V. *também* 31, 38, 39, 40, 46, 53, 208.

obras 42, 52, 58, 77, 82, 83, 86, 95, 96, 97, 108, 161, 165, 167, 168, 174, 176, 177, 178, 179, 201, 211, 219, 220, 221, 226, 228, 231, 236, 237, 258, 259, 272, 277, 287, 288, 289, 292, 298, 302, 309, 310.

(em) *particular* 29, 49, 54, 78, 80, 88, 106, 121, 153, 155.

teoria (literatura) 286, 306, 307.

teoria (crítica) 33, 36, 224, 225.

Literatura e história (J. M. C. L.) 85.

Literatura marítima 95.

Literatura de Portugal 88.

Literatura portuguêsã 233.

Literatura portuguêsã no estrangeiro 35 (8, 10, 11).

Littérature et la vie (J. H.) 289.

Livraria do Pe. Francisco Soares (A) 35 (12).

Livro do Centenário de Eça de Queirós 265.

Livros inglêss sôbre Portugal 35 (4).

LOPE DE VEGA 198, 207, 235.

- LOPES, David 35 (2).
LOURENÇO, Eduardo 377.
JOZOJA, Marquês de 120, 129.
Lucha por la expresión (La) 256.
Luís de Camões 200.
Lusiadas 35 (3, 10).
Lusofilia de D. Juan Valesa 35 (15), 107.
Luta pela expressão (A) 255, 367.

— M —

- M de Oliveira Lima 35 (16/17).
MACEDO, José Agostinho de 35 (1).
Maestri de fede morale (L. T.) 410.
MAGALHÃES, Alfredo Coelho de 35 (2, 3).
MAGALHÃES, Luís de 35 (5, 15).
MAIA, Francisco de Ataíde Machado Faria e 35 (11).
Maías (Os) (E. Q.) 35 (3).
Mais uma vez Fidelino de Figueiredo (M. M.) 381.
Mal d'el Rei (O) 26.
Maneiras de ver o mar 88.
Manual de História de Portugal 35 (8).
Manuscritos de filosofia 35 (12).
Maquiavel e a Alemanha (H. B.) 232.
Mar e a Marinha na arquitetura histórica e política de Oliveira Martins 153.
Marcelino Mesquita 35 (8), 56 (3a.).
MARIA, Henriqueta 108.
Maria I
Maria Amália Vaz de Carvalho 56 (3a.).
Mariana Alcoforado 35 (7), 74.
Mariana Alcoforado e Racine 35 (7).
Marianita 8.
MARQUES, Apolino Augusto 35 (6).
MARQUES, Henrique 192.
MARQUEZ MERCHAN, Juan 35 (13).
MARTINEZ MORENO, Joseph 187, 272.
MARTINS, José F. Ferreira
MARTINS, Oliveira 35 (15), 122, 145, 153, 298.
MARTINS, Wilson 378.
Matéria portuguesa no Boletim de Real Academia de História, de Madrid 35 (11).
MATOS, Armando
MAUPASSANT 284.
Maupassant e Ganivet 284.
MEDEIROS, Holanda de Mendonça 379.
Médo da história (O) 302.
MEIRELES, Visconde 35 (4).
Mélanges Baldenspengen 150.
Melhores sonetos da língua portuguesa (Os) 10.
MELO, Francisco Manuel de 35 (1, 3).
MELO, Jorge de 226.
Memorando um sábio 138.
Memórias de um editor 197.
MENDES, Oscar 380.
MENDONÇA, Henrique Lopes de 35 (2).

- MENÉNDEZ Y PELAYO 35 (7, 9, 10), 56 (3a., 4a.), 69, 77.
Menéndez y Pelayo y las Dos Españas (G. T.) 412.
Menéndez y Pelayo e os estudos portuguezes 35 (8, 10), 56 (3a.), 69, 319, 321.
Menéndez y Pelayo y las polémicas sobre España (G. T.) 411.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón 124.
Menoridade da inteligência 181.
MESQUITA, Marcelino 35 (7), 56 (3a.).
Mestre Fidelino (C. N.) 392.
Método crítico de Fidelino de Figueiredo (O) (R. J.) 369.
Meu primeiro editor 192.
Meu sentir (O) (M. L. G. S. L.) 310.
Miguel no trono (D.) (1828-1833) 178.
Minha saudação 84.
Miscelânea de estudos dedicados al Dr. Fernando Ortiz 303.
Miscelânea de estudos à memória de Cláudio Basto 278.
Miscelânea em honra do Prof. Hernâni Cidade 306.
Miss século XX 211.
Missões científicas ao Brasil 89, 99.
Místicos (Os) 49.
Modern Humanities Research Association 35 (10).
Modernas relaciones literarias entre Portugal y España 45, 56 (1a.).
MOLIÈRE 56 (2a.), 150, 230.
Moniz Barreto 252.
MONTEIRO, Arlindo Camilo 215.
MONTEIRO, Mozart 381, 382, 384, 385.
MORAES, Wenceslau 106.
MOREIRA, Eduardo 386.
MOREIRA, Jaime 35 (4).
MORENO, Mateus 387.
MORLEY, Sylvanns 218.
Mortos e vivos da Academia 242.
MOSER, Gerald 388, 389.
Motivos de novo estilo 154.
MOURA, Viã 35 (2).
Mouvement intellectuel en Portugal (Le) (G. G.) 373.
Movimento histórico em Espanha 35 (4, 6).
Movimiento literario y artistico en Portugal (G. F.) 359.
Mulher de Garrett (A) 229.
MURTA, José Guerreiro 116, 390.
Música e o absoluto no pensamento filosófico de Fidelino de Figueiredo (A)
(A. C.) 333.
Música e pensamento 300.
My debt to books 205.

— N —

- Nacionalismo na literatura 121.
Nacionalismo e prehistória 35 (11).
NAHARRO, Bartolomé Torres 237.
NAVARRO, Raul 391.
Negócios do Brasil (1535-1536) 35 (13).
NEGRÃO, Francisco 35 (15).
Nemigalha (F. B.) 327.
NEVES, Álvaro 288.

- NEVES, Azevedo 35 (13).
NEVES, Correia 35 (1).
NIDO y SEGALERVA, Juan del 35 (4).
NIZA, 1.º Marquês de 35 (13).
No antigo Palácio Real de Madrid existe uma valiosa coleção de tapeçaria portuguesa 191.
No Centenário de Guerra Junqueiro 285.
No Centenário de Goya 35 (16/17).
No harém 25.
Nobel prizes in literature (The) (W. L.) 372.
NOBRE, Antonio 35 (8).
Noção de cultura intervalar 238.
Noções de sociologia 56 (3a.).
Nomenclatura naval antiga 35 (15).
Nota para a história da Academia das Ciências 35 (8).
Notas elucidativas aos poemas "Camões" e "Retrato de Venus", de Almeida Garrett 7.
Notas para um idearium português 141.
NOVAES, Manuel Pereira 35 (2).
Novela
evolução em Portugal 56 (2a.), 59.
97 sonetos portugueses 179.
NUNES, Cassiano 392.
NUNES, Pedro 35 (6).

— O —

- Obras do diabinho da mão furada 96.
Obras póstumas de Eça de Queirós (M. O. L.) 375.
OLGUÍN, Manuel 393.
Olhos Gonçalves (L. C.) 295.
OLIVEIRA, A. Lopes de 275.
OLIVEIRA, Cândido 304.
OLIVEIRA, Cavalheiro de 35 (1).
OLIVEIRA, Francisco Xavier de 35 (10).
OLIVEIRA, José Osório de 394.
Oliveira Martins e o Brasil 123.
Oliveira Martins e a Espanha 35 (15).
Oliveira Martins, D. Juan Valera, Unamuno 149.
OLMEDO, Felix G. 35 (16/17).
O'NEILL, Maria 395.
O que é a Academia (Real) das Ciências de Lisboa 35 (4), 44, 56 (1a.).
Oração do Dr. Fidelino de Figueiredo 304.
Órfão (O) 2.
ORTIGÃO, Ramalho 35 (5, 8).
ORTIZ, Fernando 303.
ORZABAL QUINTANA, Arturo 214.
OSÓRIO, Jerônimo 83.
OSSIAN 35 (10/11).

— P —

- Páginas boêmias 148.
PAIS, Sidônio 35 (11), 63.

- Paisagem do Minho 174.
PALÁCIO VALDÉS, Armando 142.
Paladinos da linguagem (A. C.) 78.
Panorama da literatura estrangeira contemporânea 182.
Para a história da crítica literária em Portugal 208.
Para a história da filosofia em Portugal 35 (11), 56 (4a.), 85.
Para a história do humanismo em Portugal (bibliografia de traduções 56 (4a.).
Para a história da Universidade de Évora 35 (10).
Paralelismo y asincronia 152.
Paralidade e asincronia 152.
Parêntesis anti-geográfico 125.
Pascoa portuguesa 131.
PASSOS, Anibal 63.
PASSOS, Bernardo de 201.
PASSOS, Carlos de 35 (8).
PAXECO, Fran 35 (8).
Pedro, o Cru (D.) 35 (4).
PEIXOTO, Afrânio 396.
PEIXOTO, Silveira 397, 398.
PELLIZZARI, Achille 35 (3).
PFENA, Rui 35 (3).

Pensamento

ética 199.

- Pensamento político do Exército 112.
PENTEADO, Francisco de 292.
Penumbra (V. A.) 56 (1a.).
Pequena homenagem a um grande espírito 35 (15).
PEREIRA, Carlos de Assis 399, 400.
PLREIRA, Firminio 35 (4).
FEREIRA, M. Campos 270.
PERES, Damião 35 (16/17).
Perfeição e a imperfeição (A) (B. C.) 58.

Periódicos

(Direção e colaborações de F. de F.) 35, 81, 93, 94, 103, 215.
V. *também* a lista dos Periódicos Consultados, p.

- Petrus Nonius (revista) 215.
PIMENTEL, Leonor da Fonseca 35 (4, 5).
PINTO, Fernão Mendes 106.
PINTO, Ferreira 35 (10).
Pirene 196.
Poesia épica depois de Camões (A) 160.
Poesia épica portuguesa 160, 290, 294, 296, 388.
Poetas e prosadores 331.
Política 43, 112, 141, 290.
POMBAL, Marquês de 35 (1).
Portogallo 202.
Portugais et la découverte de l'Amérique du Nord (Les) 111.
PORTUGAL, Boavida 35 (4).

Portugal

(Para um assunto relacionado com Portugal V. o assunto específico).

- Portugal e Brasil 130.
Portugal ecumênico de Camões 253.
Portugal nas guerras européias 43.
Portugal vasto império (A. C.) 193.
Portugália (Revista) 93.
Portuguese conversation 245, 246, 247.
Portuguese literature in the last twenty five years 299.
Portuguese sonnet (The) 213.
Portuguêses no Japão 35 (10).
Portuguesismo de Eça de Queirós 217.
- Prefácios de F. de F. V. Crítica, obras.*
- PRESTAGE, Edgar 35 (1, 3), 56 (3a.), 70.
Prestígio donjuanesco 204.
Primeiros estudos (T. A.) 324.
Professor e acadêmico (G. A.) 315.
Programa da Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos 56 (1a.).
Programas de História no ensino secundário 35 (4), 56 (2a.).
Projeto dum 1.º Congresso Ibero-americano de História e Ciências Auxiliares 56 (1a.).

Prólogos de F. de F. V. Crítica, obras.

- Prosas escolhidas, de Antero de Quental 236.
Publicações da Biblioteca Nacional (Lisboa) 61.
Publicações de textos por F. de F. 77, 187, 272, 289.
Publications on Latin American and literature in 1941 403.
PUTNAM, Samuel 401, 402, 403.

— Q —

- QUEIRÓS, Eça de 35 (1, 3, 7, 15), 79, 119, 217, 221, 222, 260, 265, 266, 375.
Quelques mots sur Molière en Portugal 150.
QUENTAL, Antero de 15, 35 (1, 8), 236, 240, 276.
Quero! (C. F.) 56 (3a.), 82.
Quixote (D.) 35 (16/17), 56 (3a., 4a.), 80.
"Quod nihil scitur" 35 (16/17).

— R —

- RACINE 35 (7).
Ramón Menéndez Pidal (D.) 124.
RAMOS, Gustavo Cordeiro 35 (10).
Realeza de Camões contestada 297.
Rebello da Silva, historiador 35 (2).
Recepção do Sr. Fidelino de Figueiredo (E. G.) 364.
Reflections upon romance 48.
Reforma ortográfica na Academia das Ciências de Lisboa 35 (8).
Refúgio (B. P.) 201.
Regresso de Hollywood 162.
Regulamento interno da Biblioteca Nacional 60.
Relações diplomáticas entre Portugal e a Suécia (1644-1650) 35 (14, 15).
Relatórios da vida social... 35 (1, 2, 3,4).
REMÉDIOS, Mendes dos 35 (4).
Reminiscências portuguesas em Balmes 35 (16/17).

Renascimento 312, 313.

RENSIS, R. de 35 (11).

Reparos aos pontos de vista de Fidelino de Figueiredo (A. X.) 418.

Repetição de um tema literário (a mulher feia) 35 (5).

Réplica ao artigo do Sr. F. de F.: Do Estudo Psicológico dos Autores na Crítica Literária (A. P. C.) 341.

Resposta a um artigo do Sr. Prof. J. Leite de Vasconcelos 35 (10).

Resposta de Fidelino de Figueiredo ao inquérito promovido pela Secção Teatro Infantil e Juvenil do Semanário Pedagógico 264.

Resposta a um inquérito literário 55 (3a.).

Resposta ao inquérito de "Notícias — ilustrado sôbre cinema" 190.

Ressurreição de D. Juan (A.) 35 (15).

Retratos de família 261.

Revistas V. Periódicos.

gênero bibliográfico 47, 56 (3a.).

Revista del Centro de Estudios Extremeños 35 (16/17).

Revista de las Españas.

Revista de Filologia Hispánica.

Revista de História (Lisboa) 35.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro 35 (4).

Revista de Língua Portuguêsa 35 (9).

Revoada romântica 114.

REZENDE, André de 35 (5).

REZENDE, Garcia de 175.

RIBEIRO, Flexa 35 (1).

RIBEIRO, José Paulo 35 (13).

RIBEIRO, Patrocínio 35 (15).

RIBEIRO, Victor 35 (4, 5).

RIBERA y TARRAGO, Julian 35 (5).

RICARD, Robert 111, 404.

RICHARD, R. Weibel 214.

RIOS, Hermenegildo de los 35 (8).

RODÓ, José Enrique 72.

RODRIGUES, José Maria 35 (1, 10, 12).

RODRIGUEZ MARIN, Francisco 35 (16/17), 274.

ROMERO, Sílvio 35 (3).

ROZIÈRE, Herculano 35 (11).

Rumos novos da ciência e da literatura 5 (5a.), 286.

— S —

SAAVEDRA, Alberto 35 (13).

SABUGOSA, Conde de 35 (7, 8, 9, 11), 91.

SAINZ y RODRIGUES, P. 35 (13).

SAMPAIO, Albino Forjaz de 35 (8), 175, 239.

SANCHES, Gil 35 (8).

SANCHEZ ALONSO, R. 35 (9).

SANCHEZ SAÉZ, Braúlio 225.

SANTARÉM, Visconde de 35 (9, 10, 12).

SANTOS, Constantino José dos 40.

SANTOS, Frederico 12.

Saudosismo 35 (7), 56 (3a.), 64.

- Saudosismo e integralismo 56 (5a.).
Sebastianismos 194.
Secção Ultramarina da Biblioteca Nacional 35 (8).
Séculos XV e XVI (Os) 313.
Segrêdo (O) (E. M.) 108.
SEISAL, Visconde de 35 (13).
SEMPER, Johannes 405.
SEQUEIRA, Virgílio Correia 35 (13).
Serenata napolitana 12.
SERRA, J. de la 35 (13).
SEVERO, Ricardo 35 (11).
SHAKESPEARE 35 (6), 56 (5a.), 283.
Shakespeare e Garrett 86 (5a.), 283.
Sidônio Pais 63.
SILVA, Antonio José da 96.
SILVA, Lúcio Craveiro da 406.
SILVA, Rebelo da 35 (2).
Silva Gaio (O Sr.) 35 (3), 56 (1a.).
Silvio Romero 35 (3).
SIMÕES, João Gaspar 259.
SOARES, Francisco 35 (12).
Sob a cinza do tédio 100, 323, 366, 375, 410.
Sob o signo de Antero (F. C.) 356.
Soberania de Portugal em Macau 35 (8).
Sôbre a composição do romance 35 (15), 56 (1a.).
Sôbre criteriologia literária 305.
Sôbre a decadência do romance realista 35 (15), 56 (1a.).
Sobre la evolución de la novela moderna en Portugal 56 (2a.), 59.
Sôbre o gênero bibliográfico: revista 47, 56 (1a.).
Sôbre um grande de Espanha 157.
Sôbre a História da Colonização Portuguesa do Brasil 56 (4a.).
Sôbre a História Portuguesa do Brasil 56 (4a.).
Sôbre a imprensa jornalística 65.
Sôbre João Baptista Lavanha 35 (14).
Sôbre jornalismo 56 (3a.).
Sôbre uma novela quinhentista 35 (11).
Sôbre um vilancete de Camões 35 (16/17).
Social function of the writer 214.
Sociedade de Geografia de Lisboa 35 (5).
Sociedade Nacional de História 30.
Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos 34, 56 (1a.).
- Sociologia* 56 (3a.).
- Sombra de Fradique (A.) 265.
Soñar de la esfinge (El) (M. U.) 414.
Sonatas 13.
Sonêto 213, 250, 279.
Sonêto português 250.
Sotto le ceneri del tedio 102.
SOUSA FILHO, João Batista 407, 408.
SPINA, Segismundo 409.
S'FORCK, Wilhelm 35 (1).
Subsídio para uma bibliografia das bibliografias brasileiras 224.

— T —

- Tapeçaria portuguesa* 191.
Teatro 50, 230.
infantil e juvenil 264.
Teixeira Gomes 35 (6), 56 (1a.).
Teixeira Gomes e a crítica (O Sr.) 65.
Tema do "Quixote" na literatura portuguesa do séc. XIX (O) 56 (3a., 4a.) 80.
TENREIRO, Ramón Maria 39.
Teoria da Literatura V. *Literatura e Critica literária.*
Textos portugueses medievais: inventário bibliográfico 188.
Tipos de Eça de Queirós (Os) 226.
TOMÁS, Fernandes 35 (1).
TOMAS, Henri 35 (9, 10).
Tombo Histórico e Genealógico de Portugal 35 (5).
TONELLI, Luigi 35 (5), 410.
TORRE, Guillermo de 411, 412.
Torre de Babel 98.
TOSCANO, A. Pinzón 413.
Traduções de F. de F. 58, 219, 231, 232.
TRIAS, Manuel B. 268, 307.
Trivium (F. L. L.) 302.
Túnel (O) 293.

— U —

- Últimas aventuras 235, 407.
Um colecionador de angústias 291, 317, 337, 362, 409, 416.
Um conceito para a filosofia da educação 216.
Um crítico argentino 228.
Um crítico português (G. F.) 358.
Um escritor esquecido: Álvaro Carvalho 56 (1a.).
Um grande crítico português (T. A.) 324.
Um historiador literário (L. C. C.) 336.
Um historiador da matemática 165.
Um homem na sua humanidade 305, 320.
Um homem perante Deus (M. M.) 385.
Um imitador português de Júlio Verne 35 (15).
Um incidente diplomático em torno da prisão de Leonor Fonseca Pimentel em 1798 35 (4).
Um manuscrito português em Oviedo 35 (10).
Um pobre homem da Póvoa de Varzim 266, 339.
Um pormenor de exêgese 35 (15).
Um retrato da morte 273.
Um século de relações luso-brasileiras 35 (14), 104.
Uma apreciação sumária 35 (7).
Uma carta inédita de Herculano 35 (13).
Uma carta de Ramalho Ortigão 35 (8).
Uma carta sobre criteriologia literária 307.
Uma carta do 2.º Visconde de Santarém 35 (12).
Uma cátedra inverossímil 137.
Uma edição popular francesa dos Lusíadas 35 (3).
Uma esquecida escritora mística 35 (16/17).
Uma nota de Menéndez y Pelayo 35 (9).

- Uma pequena controvérsia sobre teatro 50.
Uma polémica camoneana no séc. XVII 31.
Uma viagem à Fobolândia 138.
Un gran escritor português de hoy (A. E.) 348.
Un português enamorado da Espanha (A. P. T.) 413.
Un viaje à Fobolandia (E. C.) 139.
Una visita a la Biblioteca de Menéndez y Pelayo 35 (16/17).
UNAMUNO, Miguel 149, 231, 414.
Unidade do gênio literário ibérico 78.
Universalização do vocábulo (A) 35 (16/17).
Universidade da Califórnia 166.
Universidade de Évora 35 (10).

— V —

- VARELA, Juan 35 (15, 16/17), 107, 149.
Variações sobre o espírito épico 294.
Vasco da Gama (revista) 103.
VASCONCELOS, Leite de 35 (1, 10).
Velho do Rêstelo (O) (A. P.) 396.
VELOSO, J. M. de Queirós 35 (3).
VERA, D. Francisco 136.
Verbo austero (F. C.) 97.
VERÍSSIMO, José 35 (5).
Viagem através da Espanha literária 56 (5a.), 133, 357.

Viagens

impressões 143, 156, 164, 180, 187, 272.

- Viajantes espanhóis em Portugal (J. M. M.) 272.
Viaje a través de la España literaria 132.
VICENTE, Gil 35 (3, 6).
VIEGAS, Artur 35 (4, 5).
VIEIRA, Celso 415.
Vieira da Costa (O Sr.) 35 (3), 56 (1a.).
VILHENA, Henrique de 35 (1), 416.
Visconde de Meireles 35 (4).
Visconde de Santo Tirso 117.
VISING, Johan 417.
VITERBO, Sousa 35 (1, 3, 5).

— W —

- WEIBEL-RICHARD, R. 214.

— X —

- XAVIER, Alberto 418.

ÍNDICE DA MATÉRIA

A

Academia das Ciências de Lisboa

—— sua contribuição para a organização da bibliografia geral portuguesa, *A*, 60, 62-63. IC, págs. 53-62.

Adágio (O) V. *O fato literário e os fenômenos literários primitivos e elementares*
Adivinha. (A). V. *O fato literário e os fenômenos literários primitivos e elementares*.

Análise (A) das obras e a investigação causal, *CLC*, 64-66, *A*, 116-118. IC, págs. 159-161 e 161-162.

“Animismo concêntrico”

—— um artifício de estilo empregado por Eça de Queirós, *E*, 87-88.

Arqueologia. V. *Ciências auxiliares da historiografia*

Arte (A) literária

—— como estilo; *A*, 139-140, *E*, 86-95. IC, págs. 249-254.

—— e a historiografia*, *CHSL*, 164 (1). IC, págs. 265-272.

—— e a ciência: formas de conhecimento do homem e do universo e processos de que se utilizam, *A*, 140, *DL*, 210-211. IC, págs. 249-254 e 281-284.

—— suas relações com outras formas de arte, *DL*, 210, *RNCL*, 152. IC, págs. 281-284 e 364-372.

—— necessidade de adaptar-se à revolução científica da atualidade, *LP*, 34-41. IC, págs. 309-317.

Auto-retrato (Um) de Fidelino de Figueiredo, *AAR*, 153-159, *RF*, 11-23, *PP*, 7-10, *LP*, 195-198. IC, págs. 425-428, 428-435, 435-437 e 437-439.

Avaliação (A). V. *O juízo*

B

Bibliografia. V. *A conservação dos livros*

Bibliografia. V. *A bibliografia e o livro*

Bibliografia (A)

—— sua função e normas que lhe presidem, *CLC*, 49-52. IC, págs. 45-48.

—— de um autor: seu esquema, *CLC*, 51-52, *A*, 109. IC, págs. 45-48 e 48-49.

(1) — Assinala-se com asterisco (*) a matéria a que apenas se faz referência em nota e se indica a pertinente bibliografia do A.

(2) — A sigla IC (“Ideário Crítico”) usada neste índice refere-se à presente obra.

- de uma época literária, *CLC*, 52, A, 109. V. *Os gêneros literários e quadros cronológicos*. IC, págs. 45-48, 48-49.
- e o livro: ciências subsidiárias, sentimentos e preceitos éticos que lhe gravitam em tórno, A, 37-40. IC, págs. 49-55.
- geral: sua inventariação e organização em Portugal e no Brasil, A, 60-67. IC, págs. 55-62.
- especial: sua organização, A, 66, 83-84. IC, págs. 55-62 e 62-63.
- das bibliografias: seus primeiros passos em Portugal e no Brasil, A, 66. IC, págs. 55-62.
- de catálogos: sua importância, A, 66-67, 94. IC, págs. 55-62 e 63-66.
- histórica: pesquisas em bibliotecas e arquivos públicos e particulares, portugueses e estrangeiros, A, 92-94. IC, págs. 63-66.
- de crítica literária portuguesa e brasileira: sua organização, A, 109. IC, págs. 48-49.

Bibliolatria. V. *A bibliografia e o livro*

Bibliologia. V. *A bibliografia e o livro e Ciências auxiliares da historiografia*

Bibliomania. V. *A bibliografia e o livro*

Bibliopirataria. V. *A bibliografia e o livro*

Biblioteca (A)

- funções que lhe competem, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.
- e a escola: papel docente de ambas, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.
- e o bibliotecário: funções que lhe são pertinentes, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.
- e os leitores: classificação de suas várias categorias, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.

“Biblioteca (A) desconhecida” *, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.

Biblioteca Municipal de São Paulo

- seu papel na difusão do livro e no movimento bibliográfico, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.

Bibliotecografia. V. *A bibliografia e o livro*

Biblioteconomia. V. *A bibliografia e o livro*

C

Ciclo literário. V. *A divisão histórica e sua nomenclatura*

Ciência (A)

- seu objeto, método e leis, *CLC*, 14, 73. IC, págs. 31-35 e 35-40.
- Ciências auxiliares da historiografia, *CHCL*, 156-157. IC, 265-272.
- Classificações (As) das ciências. V. *Métodos de classificação dos ramos do saber*
- Congressos Internacionais de História Literária Moderna e suas revistas
- seu papel na renovação de métodos da ciência da literatura, *DL*, 218-219, *RNCL*, 148-149. IC, págs. 82-88 e 364-372.

Conhecimento histórico

- e conhecimento literário: analogia entre ambos, *CHCL*, 151-152. IC, págs. 265-272.
- o que é, *CHCL*, 152-153. IC, págs. 265-272.
- e conhecimento literário: diferença entre ambos, *CHCL*, 155-156. IC, págs. 265-272.
- como é elaborado e formas de saber aplicadas a essa elaboração. V. *Ciências auxiliares da historiografia*
- Conhecimento literário
- o que é, *CHCL*, 153-155. IC, págs. 265-272.
- Como é elaborado e formas de saber aplicadas a essa elaboração. V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*
- Consenso (O) universal. V. *A criteriologia: a palavra e a coisa*
- Conservação (A) dos livros. V. *A bibliografia e o livro*
- Contemplanção (A) do universo *
- e *Os Lusíadas*, *VEE*, 52. IC, págs. 194-205.
- Copla (A) popular. V. *A trova*
- Critério (O) da autoridade pessoal. V. *A criteriologia e critérios da verdade*
- Criteriologia (A)
- a palavra e a coisa, *LE*, 153-155. IC, págs. 334-356.
- e critérios da verdade na política, na educação e na literatura, *LE*, 155-166. IC, págs. 334-356.
- e critérios de juízo na história e na crítica literária, *A*. 141-142, *LE*, 166-169. IC, págs. 249-254 e 334-356.
- e critérios de juízo aplicados à obra poética: estudos e contribuições da escola de Ermatinger, *LE*, 169-178. IC, págs. 334-356.
- Literária e a criteriologia filosófica: necessidade e possibilidade de articular uma à outra, *CHCL*, 162, *LE*, 178-193, 202-203, *CL*, 160-168. IC, págs. 265-272, 334-356 e 356-364.
- Crítica (A)
- teoria e prática, *CLC*, 5-6, *A*, 105-107, *VEE*, 51. IC, págs. 25-26, 26-27 e 194-205.
- como ciência, *CLC*, 13-18, 73-79, *A*, 107-109, *CCL*, 173, *CL*, 156, *FIS*, 126. IC, págs. 31-35, 35-40, 40-42, 48-49, 209-233, 356-364 e 383-386.
- seu objeto, método e leis, *CLC*, 14-15. IC, págs. 31-35.
- seus elementos subjetivos e contingentes, *CLC*, 15, 79, *A*, 108, *CLC*, 72-73, *A*. 114-116, *CLC*, 64, *A*, 116, *CLC*, 70, 71-72, *A*, 118-119, *A*, 141. IC, págs. 31-35, 35-40, 40-42, 145-150, 153-154, 154-156, 165-168, 173-174, 174-176 e 249-254.
- e a analogia entre as ciências históricas e as ciências naturais, *CLC*, 16-17. IC, págs. 31-35.
- como ciência social: seus teóricos, *CLC*, 17. IC, págs. 31-35.
- e a historiografia: diferença que as aparta, *A*. 107. IC, págs. 40-42.

- orientadora e insistemizável, *CLC*, 173-175, *A*, 122-125, *CHCL*, 163. IC, págs. 209-233, 233-235 e 265-272.
- jornalística. V. *A crítica imediata*
- erudita, *CCL*, 177-179, *A*, 137. IC, págs. 209-233 e 239-246.
- universitária ou acadêmica. V. *A crítica erudita*
- de Boileau, *CCL*, 179-183. IC, págs. 209-233.
- de Herder, *CCL*, 183-189. IC, págs. 209-233.
- de Bielinsky, *CCL*, 189-191. IC, págs. 209-233.
- de Saint-Beuve, *CCL*, 191-197. IC, págs. 209-233.
- de De Sanctis, *CCL*, 197-200. IC, págs. 209-233.
- imediata, *DL*, 220, *CCL*, 175-176, *A*, 123, *BC*, 127, *A*, 133-134, 136, *LE*, 164-165, 182-183, 188-189. IC, págs. 82-88, 209-233, 233-235, 185-194, 239-246 e 334-356.
- imediata e Balzac, *BC*, 127-134. IC, págs. 185-194.
- ciência da literatura: problemas que lhe são pertinentes e renovação de seus métodos, *A*, 129-138, *RNCL*, 147-154, *P*, I-VII, *LE*, 199-203. IC, págs. 239-246, 364-372, 372-380.
- textual, *CLC*, 64, *A*, 130-131
- de autoria ou de atribuição, *A*, 131-133
- direção do espírito: seu caráter criador e interpretativo, *A*, 138-144. *CHCL*, 163. IC, págs. 265-272.
- comparativa. V. *A literatura comparada*
- de fontes:
- a) seu caráter subalterno, *CLC*, 68-68. IC, págs. 165-168.
 - b) originalidade que implica, *CLC*, 69-70. IC, págs. 165-168.
 - c) e *Os Lusíadas*, *CLC*, 70, *EP*, 355-361. V. *A Epopéia*. IC, págs. 165-168, 119-142.
 - d) um critério aplicado a *Os Lusíadas*, *EP*, 361-362, 367. IC, págs. 119-142.

Crítico (O) e o poeta (3)

- em que se assemelham e se distinguem como criadores, *A*, 138-139, *DL*, 213-214. IC, págs. 249-254, 281-284.

Crítico (O) imediato. V. *A crítica imediata*

Cronologia. V. *Ciências auxiliares da historiografia*

- “Cuidar (O) e o supirar”, *DL*, 231-233. IC, págs. 275-278.

Cultura (A)

- e a civilização segundo Spengler, *NC*, 43-63. IC, págs. 397-403.
- seu conceito, *E*, 89, *CL*, 157-158, *NC*, 43-63. IC, págs. 356-364 e 397-403.
- sua organização e difusão nas universidades européias e norte-americanas, *NC*, 43-63. V. *A Universidade*. IC, págs. 397-403.

-
- (3) — Emprega-se *poeta* no sentido genérico que lhe dá F. de F.: “todo o criador de supra-realidades por meio da palavra”.

- como perfil típico de cada época histórica, *NC*, 43-63. **IC**, págs. 397-403.
- sua crise a partir do liberalismo, *NC*, 43-63. **IC**, págs. 397-403.

D

Diplomática. V. Ciências auxiliares da historiografia

Divisão (A) histórica e sua nomenclatura

- critério aplicável à divisão histórica, *CLC*, 57-59, *A*, 113-114. **IC**, págs. 145-150.
- aplicadas à literatura latina por René Pichon, *CLC*, 59. **IC**, págs. 145-150.
- aplicadas à literatura grega por Croiset, *CLC*, 59-60. **IC**, págs. 145-150.
- nomenclatura aplicável à divisão histórica, *CLC*, 60-61, *A*, 113-114. **IC**, págs. 145-150.
- aplicadas à literatura portuguesa, *CLC*, 61-64. **IC**, págs. 145-150.
- Doença (A) da crítica**, *LE*, 9-25. **IC**, págs. 413-421.

E

Ecleticismo (O), *A*, 108-109. **IC**, págs. 40-42 e 48-49.

Educação (A)

- seu caráter verbalista e sua falência ante a revolução científica da atualidade, *FIS*, 125-130. **IC**, págs. 383-386.

Ensaio (O)

- instrumento de análise e interpretação da crise contemporânea, *A*, 143. **IC**, págs. 249-254.
- suas características, *LE*, 187-188, *LP*, 41-43. **IC**, págs. 309-317 e 334-356.
- o gênero do futuro próximo, *LP*, 41. **IC**, págs. 309-317.

Ensaísmo (O) de Fidelino de Figueiredo*, *A*, 143, *MUSP*, 175. **IC**, págs. 249-254 e 407-410.

Epistemologia. V. A criteriologia literária e a criteriologia filosófica

Época literária. V. A divisão histórica e sua nomenclatura

Epopéia (A)

- seu conceito e sua gênese, *EP*, 39-59. **IC**, págs. 91-118.
- e os índices de “ambiência lendária”, *EP*, 59-65. **IC**, págs. 91-118.
- e a articulação de “mito” a “ambiência lendária”, *EP*, 61-62, 347-355. **IC**, págs. 91-118 e 119-142.
- e a “ambiência lendária” aplicada a alguns episódios de *Os Lusíadas*, *EP*, 355-362. **IC**, págs. 119-142.
- das navegações: sua carência na literatura espanhola, *EP*, 362-364. **IC**, págs. 119-142.
- portuguesa de caráter nacional: *Os Lusíadas*, *EP*, 364-365. **IC**, págs. 119-142.

— renescentista: *Os Lusíadas*, EP, 365-368. IC, págs. 119-142.

Era literária. V. *A divisão histórica e sua nomenclatura*

Escolha (A) V. *A seleção*

Estilística, CHCL, 160 (V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*) LE, 176-177, 186, 189, CL, 166-168, LE, 199-200. IC, págs. 334-356, 356-364.

Estilo (O)

— e o drama do poeta, A, 108, 138, CHCL, 160. IC, págs. 40-42, 251 e 265-272.

— literário e sua correspondente expressão lingüística, E, 86.

— lingüístico de Eça de Queirós, E, 90

— como índice da personalidade de Eça de Queirós, E, 91-95

Estilo (O) universal. V. *A literatura comparada e a Weltliteratur*

Etnografia. V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*

Explicação (A) V. *A crítica: seus elementos subjetivos e contingentes*

F

Fato (O) literário

— e a obra literária: conjunto de artifícios ou processos artísticos simples, LE, 71-72.

— suas origens e a literatura culta, escrita e assinada, LE, 72-78

— suas origens e a "cultura popular", LE, 78-81

— suas origens e o folclore, LE, 82-87

— e os fenômenos literários primitivos e elementares, LE, 87-97

— e a prosa e a poesia: suas fronteiras, LE, 97

— e o "metro" e o "ritmo", LE, 97-99

Fenômeno (O) literário

— problemas que lhe são pertinentes, CLC, 13-14, A, 107. IC, págs. 31-35 e 26-27.

— formas de saber aplicadas ao seu estudo, CHCL, 157-163. IC, págs. 265-272.

— sua aproximação através da leitura, DL, 226-228. V. *A leitura: sua gradação e ressonância*. IC, págs. 297-300.

Ficção. V. *A literatura: seu conceito*

Filologia. V. *Ciências auxiliares da historiografia*

Filosofia (A) da literatura

— sua articulação à criteriologia filosófica, CHCL, 162 (V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*), LE, 179-180, P, V. IC, págs. 265-272, 334-356 e 372-380.

G

Gêneros (Os) literários

— e os quadros cronológicos de uma época literária, CLC, 52, 53, 66, A, 109. IC, págs. 161 e 75-78.

- e o esboço de um quadro cronológico, *CLC*, 57. IC, págs. 75-78 ou 145-150.
 - sua classificação e inventariação em Portugal na fase da crítica clássica, *CLC*, 53. IC, págs. 75-78.
 - frutos de circunstâncias históricas, *CLC*, 54, *A*, 110-113, *LE*, 140-141. IC, págs. 75-78 e 78-82.
 - sua classificação por M. Crawshaw e E. M. August Boeckh, *CLC*, 54. IC, págs. 75-78.
 - sua base psicológica e social, *CLC*, 55, *DL*, 222-224. IC, págs. 75-78 e 82-88.
 - seu princípio diretor, *CLC*, 55, *A*, 110. IC, págs. 75-78 e 78-82.
 - sua classificação por Fidelino de Figueiredo, *CLC*, 56, *A*, 110. IC, págs. 75-78 e 78-82.
 - e a querela dos “universais”, *DL*, 215-218, *LE*, 140.
 - como tema de III Congresso Internacional de História Literária, *A*, 113, *DL*, 218-220. IC, pág. 79.
- Geração ***
- seu conceito, *CL*, 158. IC, págs. 356-364.
- Gerações (As) literárias, RNCL**, 152, *P*, IV. IC, págs. 364-372 e 372-380.
- Gosto ***
- seu conceito, *CL*, 158. IC, págs. 356-364.
- “Grupo (O) fônico em unidade melódica” de Navarro Tomás, *DL*, 199-201 (*A leitura: sua arte e sua técnica*), *LE*, 98. IC, págs. 303-366.

H

Heráldica. V. Ciências auxiliares da historiografia

Hipótese (A) científica e a hipótese histórico-literária:

— diferenças entre ambas, *A*, 117-118. IC, págs. 161-162.

História (A) e a sociologia *

— oposição entre ambas, *A*, 105. IC, págs. 26-27.

“História fingida”. V. *Ficção*

História (A) nacional e a história da civilização. V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*

I

Iconografia. V. Ciências auxiliares da historiografia

Imagens-fôrças (As) da pedagogia. V. *Métodos de classificação dos ramos do saber*

Imprensa (A) em Portugal. V. *A tipografia em Portugal*

Imprensa (A) livre V. *A universidade e as escolas de jornalismo*

Impressão (A). V. *A crítica: seus elementos subjetivos e contingentes*

Indizível (O), *DL*, 214, 194, *LE*, 41-42. IC, págs. 281-284, 293-296.

Instituto de Literatura

— funções que lhe competem no ensino da literatura, *DL*, 228-230, *LE*, 180-181. IC, págs. 297-300 e 334-356.

Instituto Luso-Brasileiro de Bibliografia

— funções que lhe competem, *CLC*, 9-50. IC, págs. 45-48.

Instituto Nacional de Bibliografia

— funções que lhe competem, *A*, 65-67. IC, págs. 55-62.

Intuição (A). V. *A literatura: seu conceito*

Inventários (Os) bibliográficos. V. *Métodos de classificação dos ramos do saber "Irrracional (O) na literatura"*, *DL*, 194-195. IC, págs. 293-296.

J

Juízo (O). V. *A crítica: seus elementos subjetivos e contingentes e A criteriolgia e critérios de juízo*

L

"Leader" (O). V. *O critério da autoridade pessoal*

Leis

— da sua existência ou não existência em história literária, *CLC*, 73-79, *A*, 107. IC, págs. 35-40 e 26-27.

— históricas, *CLC*, 74. IC, págs. 35-40.

— a de Lacombe, *CLC*, 75. IC, págs. 35-40.

— a de Texte, *CLC*, 75. IC, págs. 35-40.

— a de Renard, *CLC*, 75-76. IC, págs. 35-40.

— a de Bovet, *CLC*, 76-79. IC, págs. 35-40.

Leitores-abelhas. V. *A biblioteca e os leitores*

Leitores-ampulhetas. V. *A biblioteca e os leitores*

Leitores-diamantes. V. *A biblioteca e os leitores*

Leitores-esponjas. V. *A biblioteca e os leitores*

Leitores-filtros. V. *A biblioteca e os leitores*

Leitura (A)

— suas impossibilidades, *A*, 108, *DL*, 195, *LE*, 165-166. IC, págs. 40-42, 293-296 e 334-356.

— seu papel fundamental no ensino da literatura, *DL*, 192-195. IC, págs. 293-296.

— sua técnica e sua arte, *DL*, 196-201. IC, págs. 303-306.

— sua gradação e ressonância no ensino elementar, médio e universitário, *DL*, 226-228. IC, págs. 297-300.

Lexioestesia

— estudo das palavras como valores estéticos, *CHCL*, 160, *LE*, 143. IC, págs. 26-272.

Literatura (A)

— seu conceito, *A*, 139-140, *DL*, 208-214, 190, *LE*, 137-140, 168-169, *CL*, 156-160, 162, *RNCL*, 151, *P*, II-III. IC, págs. 249-254, 281-284, 293-296, 334-356, 356-364, 364-372 e 272-280.

— seu ensino, *LE*, 113-117, *DL*, 190-195, 225-230. IC, págs. 291-293, 293-296 e 297-300.

Literatura (A) comparada

— seu escopo, *CLC*, 66-67, *A*, 118, *VEE*, 48, *A*, 136, *CHCL*, 159-160 (V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*), *RNCL*, 148, *P*, IV. IC, págs. 165-168, 169, 194-205, 239-246, 265-272, 364-372 e 372-380.

— e a *Wellliteratur*, *CLC*, 66-67, *A*, 118-119, *RNCL*, 148. IC, págs. 165-168, 174-176 e 364-372.

— seu nascimento sob a forma de avaliação, *CLC*, 67. IC, págs. 165-168.

— sua constituição em especialidade, *CLC*, 67. IC, págs. 165-168.

— sua definição dada por Croce e Max Koch, *CLC*, 68. IC, págs. 165-168.

— difusão e extensão do seu estudo na atualidade, *LE*, 200-202.

Literatura (A) geral. V. *A literatura comparada e a Wellliteratur*

Literatura (A) popular e a literatura culta

— suas mútuas influências, *LE*, 86. V. *O fato literário: suas origens e o folclore*.

Literaturwissenschaft. V. *A crítica: ciência da literatura*

Luta (A) pela expressão

— origem da arte literária, *CHCL*, 160, *LE*, 27-28. IC, págs. 265-272.

M

Meio (O) em crítica literária

— suas três acepções (o *meio formador* o *meio ideal* e o *meio receptor*): *A*, 121-122, *LE*, 143-146, *BC*, 125-127, *VEE*, 45-46. IC, págs. 179-180 e 185-205.

— e *Os Lusíadas*, *LE*, 146, *VEE*, 49-53. IC, págs. 194-205.

— e o *Quijote*, *LE*, 146-152.

— aplicado a Dante, *VEE*, 46. IC, págs. 194-205.

— aplicado a Dickens, *VEE*, 46-47. IC, págs. 194-205.

— aplicado a Balzac, *VEE*, 47. IC, págs. 194-205.

— articulado à criteriologia literária, *LE*, 181-182, 186, 188-189. IC, págs. 334-356.

— e a campanha de Hankiss em torno de seus problemas, *P*, V-VI. IC, págs. 372-380.

“Mestre (O) desconhecido”*, *BB*, 8-12. IC, págs. 66-71.

Metáfora (A). V. *O fato literário e os fenômenos literários primitivos e elementares*

Métodos de classificação dos ramos do saber, *A*, 40-42. IC, págs. 49-55.

Metrificação. V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*

N

Numismática. V. *Ciências auxiliares da historiografia*

P

Palavra (A)

- sua onipresença na vida espiritual e profissional do homem, *LE*, 27-30.
- e a linguagem: seu fim duplo e contraditório, *LE*, 30-36.
- como instrumento modelador do pensamento e da personalidade, *LE*, 36-38.
- e a terminologia científica, filosófica e literária, *LE*, 38-42

Período literário. V. *A divisão histórica e sua nomenclatura*

Personalidade (A) do poeta

- inseparável do estudo da sua obra literária, *CLC*, 66, *A*, 114-115. IC, págs. 154-156.

Poesia (A) popular. V. *A trova*

Poética (A), *LE*, 71.

Problemas gerais da literatura. V. *A filosofia da literatura*

Progresso literário e noção de valor, *CLC*, 70-72, *A*, 118-121. IC, págs. 173-174 e 174-176.

Provérbio (O). V. *O adágio*

Psicologia do caráter e da personalidade do poeta. V. *O fenômeno literário: formas de saber aplicadas ao seu estudo*

Q

Quinhentismo (O) português *

- sua visão nova, *NC*, 43-63. IC, págs. 397-403.

R

Retórica (A), *LE*, 71

Rivalidade entre os portugueses e os antigos *

- tese de *Os Lusíadas*, *VEE*, 50. IC, págs. 194-205.

S

Saber (O) e o compreender

- suas diferenças: limites de um e expedientes de outro, *DL*, 233-237, *CL*, 157-158. V. *A literatura: seu conceito*. IC, págs. 275-278 e 356-364.

Seleção (A) V. *A crítica: seus elementos subjetivos e contingentes*

Senso (O) comum. V. *O consenso universal*

Sigilografia ou esfragística. V. *Ciências auxiliares da historiografia*

Sumas (As) ou enciclopédias. V. *Métodos de classificação dos ramos do saber*

Supra-realidade (A). V. *A ficção*

T

“Termatologia” *

—— uma achega à psicologia de base experimental aplicada à educação e à política, *LE*, 192. IC, págs. 334-356.

Tipografia (A) em Portugal

—— contribuições para a sua história. *A*, 63-64. IC, págs. 55-62.

Toponímia. V. *Ciências auxiliares da historiografia*

Trova (A). V. *O fato literário e os fenômenos literários primitivos e elementares*

U

Universidade (A)

—— seu papel relevante no complexo da cultura e na ação política e social, *MUSP*, 173-177. IC, págs. 407-410.

—— e as escolas de jornalismo*: seu papel e contribuição para a defesa da paz, *MUSP*, 176. IC, págs. 407-410.

—— e a civilização norte-americana*, *MUSP*, 176. IC, págs. 407-410.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Antônio Barros de Ulhôa Cintra
Vice-Reitor: — Prof. Dr. Luiz Antonio Gama e Silva

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri
Vice-Diretor: — Prof. Dr. Cândido Lima da Silva Dias
Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CADEIRA DE LITERATURA PORTUGUESA

Professor: — Dr. Antônio Augusto Soares Amora
Assistentes: — Dr. Segismundo Spina (Livre-docente)
Dr. Massaud Moisés (Livre-docente)



Tôda correspondência deverá ser dirigida ao Departamento respectivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo — Caixa Postal 8 105, S. Paulo, Brasil.

All correspondence should be adressed to the Department concerned Caixa Postal 8 105 S. Paulo, Brasil.

Impresso na Secção Gráfica da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1962