

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

ELIZANDRA FERNANDES REIS DA SILVA

**UM ESTUDO SOBRE OS ENSAIOS JORNALÍSTICOS DE FRANKLIN
DE OLIVEIRA: A FACE DE UMA DAS CRÍTICAS ROSIANAS**

BELÉM
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

ELIZANDRA FERNANDES REIS DA SILVA

**UM ESTUDO SOBRE OS ENSAIOS JORNALÍSTICOS DE FRANKLIN
DE OLIVEIRA: A FACE DE UMA DAS CRÍTICAS ROSIANAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

BELÉM
2012

FOLHA DE APROVAÇÃO

ELIZANDRA FERNANDES REIS DA SILVA

UM ESTUDO SOBRE OS ENSAIOS JORNALÍSTICOS DE FRANKLIN DE OLIVEIRA: A FACE DE UMA DAS CRÍTICAS ROSIANAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto Oliveira Holanda

Aprovado em: / / 2012

Conceito: _____

Banca Examinadora

Professor (a):

Instituição:

Professor (a):

Instituição:

Professor: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Orientador)

Instituição: Universidade Federal do Pará

No mundo, a coisa é determinada, na arte ela o deve ser mais ainda: subtraída a todo o acidente, libertada de toda a penumbra, arrebatada ao tempo e entregue ao espaço, ela se torna permanência, ela atinge a eternidade.

(Rainer Maria Rilke)

AGRADECIMENTOS

A minha querida mãe, por sua ajuda e incentivo para que eu continuasse a minha formação acadêmica;

Ao meu esposo, Antonio da Silva, por sua ajuda durante o desenvolvimento de meu trabalho;

Ao grupo EELLIP, pelo apoio e pela acolhida nesse grupo de pesquisa;

Ao meu orientador, professor Sílvio Holanda, por suas decisivas e elucidativas orientações;

Ao meu querido amigo, Samuel Achilles da Silva, por seu empenho em encontrar parte do material necessário a minha pesquisa junto à Biblioteca Nacional;

E à FAPESPA, pela concessão da bolsa de Mestrado, que possibilitou financeiramente esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho visa a discutir alguns aspectos da crítica literária produzida em larga escala nos jornais de meados do século XX, conhecida como crítica jornalística ou de rodapé, mais precisamente a contribuição crítica de Franklin de Oliveira (1916-2001) para as três primeiras publicações literárias do autor Guimarães Rosa (1908-1967), *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e *Grande sertão: veredas* (1956), verificando quais teorias e métodos eram usados por esse crítico para analisar um conjunto de obras que se mostrava, à primeira vista, como desafio aos atentos críticos da época. Franklin de Oliveira, mencionado por Benedito Nunes, em *Rumos da crítica* (2000), como injustamente esquecido nas referências das publicações acadêmicas, deixou um vastíssimo conjunto de ensaios humanísticos sobre música, literatura, política, entre outros, do Ocidente, esclarecendo a importância da arte e da literatura para a formação de um homem total, não alienado e consciente de sua humanidade. Os seus ensaios, de alta erudição, refletem a complexidade da obra rosiana sob o prisma filosófico, político e, principalmente, estético, pois tem o entendimento de que as situações externas à obra literária devem emergir no gênero literário considerando artisticamente o fato exposto. Por isso, para Franklin de Oliveira, Guimarães Rosa foi um escritor revolucionário, por ter realizado uma *mimesis* que não ficou presa ao seu tempo presente, e, por meio do elemento linguístico, literário e metafísico, conseguiu promover a “transcendentalização” da prosa literária brasileira. Assim, esta dissertação está estruturada em um panorama geral dos assuntos aqui apresentados e em três capítulos, quais sejam: “Por uma definição de crítica literária”, “Do intelectual ao crítico jornalista: Franklin de Oliveira, um humanista por excelência” e “Legado de Franklin de Oliveira à crítica rosiana: sob o foco da revolução rosiana”, a fim de alcançar o entendimento sobre a importância de se estudar as análises escritas em outra época a respeito das obras de um autor de literatura, como Guimarães Rosa, que ainda hoje são muito lidas e discutidas. Para tanto, um dos pressupostos teóricos para este estudo tem em vista o “experienciar dinâmico da obra literária por parte do leitor”, algo salientado pela Estética da recepção no livro *A história da literatura como provocação a teoria literária* (1994), de Hans Robert Jauss, este trabalho possibilita questionar ou legitimar a tradição de uma crítica por meio da tríade hermenêutica do compreender, interpretar e aplicar.

Palavras-chave: Franklin de Oliveira. Guimarães Rosa. Recepção.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à discuter de certains aspects de la critique littéraire produite à grande échelle dans les journaux de milieu du XX^{ème} siècle, connue comme critique journalistique ou pied de page, plus précisément la contribution essentielle de Franklin de Oliveira (1916-2001) pour les trois premières publications littéraires de Guimarães Rosa (1908-1967), *Sagarana* (1946), *Corps de ballet* (1956) et *Grande sertão: veredas* (1956), la vérification des théories et des méthodes qui étaient utilisées par le critique afin d'analyser un ensemble de travaux qui ont montré, à première vue, comme un défi à la critique de l'époque. Franklin Oliveira, cité par Benedito Nunes dans *Rumos da crítica* [Directions de la critique] (2000), comme des références à l'injustement oubliées dans les publications académiques, il a laissé une vaste collection d'essais sur la musique humaniste, littérature, politique, entre autres, de l'Occident, l'importance de clarifier l'art et la littérature pour la formation d'un homme tout entier, qui est non aliéné et conscient de leur humanité. Ses essais d'érudition élevée, reflétant la complexité du travail de Rosa à travers le prisme philosophique, politique et, surtout, l'esthétique, il a compris que la situation en dehors du genre littéraire à émerger en considérant le fait esthétiquement exposée. Par conséquent, selon Franklin Oliveira, Rosa était un écrivain révolutionnaire, pour l'exécution d'un mimétisme qui n'est pas collé à son temps présent, et à travers l'élément linguistique, littéraire et métaphysique, a réussi à promouvoir la «transcendentalisation» de la prose littéraire brésilienne. Ainsi, cette recherche est structurée en un aperçu des questions présentées ici et dans trois chapitres, à savoir: «Pour une définition de la critique littéraire», «De l'intellectuel au critique journaliste Franklin de Oliveira, un humaniste par excellence» et «La contribution de Franklin de Oliveira à la critique de Guimarães Rosa: sur le plan d'une révolution», afin de parvenir à la compréhension de l'importance d'étudier les commentaires écrits dans un autre temps sur les œuvres d'un auteur de littérature, comme Rosa, qui sont maintenant largement lues et débattues. Pour cela, l'un des fondements théoriques de cette étude vise à l'expérience dynamique de l'œuvre littéraire par le lecteur, quelque chose notée par l'esthétique de la réception dans le livre *Histoire de la littérature comme une provocation à la théorie littéraire* (1994), Hans Robert Jauss, ce travail permet de interroger ou de légitimer la tradition de la critique par la triade de l'herméneutique : comprendre, interpréter et appliquer.

MOT-CLÉS : Franklin de Oliveira. Guimarães Rosa. Réception.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 009 |
| 1 POR UMA DEFINIÇÃO DE CRÍTICA LITERÁRIA | 014 |
| 1.1 A relação entre texto e leitor: as teses de Jauss..... | 027 |
| 1.2. O jornalista brasileiro enquanto crítico literário..... | 031 |
| 1.3. Reflexões hermenêuticas sobre o valor de se estudar a história da crítica literária... 038 | |
| 2 DO INTELLECTUAL AO CRÍTICO JORNALISTA: FRANKLIN DE OLIVEIRA, UM HUMANISTA POR EXCELÊNCIA | 044 |
| 2.1 A importância da arte e da literatura para o homem contemporâneo..... | 047 |
| 2.2. O Humanismo na crítica literária..... | 053 |
| 3 O LEGADO DE FRANKLIN DE OLIVEIRA A CRÍTICA ROSIANA: SOB O FOCO DA REVOLUÇÃO ROSIANA | 062 |
| 3.1. O valor da dimensão estética em “Cara de bronze”..... | 075 |
| 3.2. A temática da religiosidade e da superstição em Guimarães Rosa sob a perspectiva estética..... | 086 |
| CONCLUSÃO | 098 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 103 |
| ANEXOS | 107 |

INTRODUÇÃO

Criticar um livro nunca é falar apenas de um livro, pois toda a obra está em conexão com tantas outras.

(Cláudia Nina, *Literatura nos Jornais*)

Nas últimas seis décadas, o movimento da crítica literária no Brasil esteve sujeito a várias transformações, ora influenciadas por questões éticas, culturais, filosóficas etc., ora pela própria direção das pesquisas realizadas pelas academias de Letras propagadoras de novas teorias. Porém, essas mudanças não são exclusividade do movimento literário brasileiro, porque a própria concepção de crítica literária tem mudado no decorrer dos tempos, pois passou de uma noção mais pedagógica, como as encontradas nos livros: *República* de Platão e *Poética* de Aristóteles, a abordagens que oscilaram entre a valorização de aspectos formais, biográficos e históricos. Além disso, a terminologia crítica literária quase sempre vem acompanhada de outras, tais como: a história literária e a teoria da literatura, permitindo também que se abram questões sobre a função e o método que devem ser empregados no exercício da crítica literária, conforme atesta René Wellek em seu famoso *Conceitos de crítica* (19--).

Porém, uma dúvida se precipita: Quem demanda os métodos a ser utilizados na leitura de um texto literário, seu crítico ou a própria obra analisada? Ora, segundo a Estética da Recepção, formulada por Hans Robert Jauss, a análise crítica de um texto deve primar pela figura de seu leitor, leitor este que participa de um experienciar dinâmico e histórico perante a obra que lê. A própria crítica literária pode ser considerada um tipo de hermenêutica que, por meio dos atos de compreender, interpretar e aplicar, possibilita que um texto seja atemporal, proporcionando o seu redescobrimento a cada nova leitura. Ao crítico cabe um papel fundamental de mediar entre o horizonte de expectativa do aparecimento de uma obra literária e aquele no qual ela é lida, oferecendo uma análise coerente para o público leitor da obra e de sua crítica.

No entanto, o crítico literário, antes de ser um profissional, é um leitor sujeito a um acontecer histórico dentro de sua própria compreensão e não está livre de falsos preconceitos, que tendem a ser legitimados ou questionados. Nesse sentido, a interpretação de um crítico literário nem sempre é imparcial e objetiva, mas contém muito da sua própria concepção de mundo. Isso não significa que a leitura de um crítico, em determinada época, não seja válida em outra, ou que distante de sua tradição a crítica escrita, em um período, morra e perca a validade. Mas em um movimento dialético, a tradição é trazida à tona para ser mais uma vez

reavaliada.

Diante de tantas questões sobre a tarefa de criticar uma obra literária, não são raros os casos de críticos literários que realizam estudos sobre a natureza crítica literária brasileira, refletindo sobre o seu processo de formação e amadurecimento. Entre estes, pode-se citar: Benedito Nunes, Flora Süssekind, Otto Maria Carpeaux, Afrânio Coutinho, etc. Por exemplo, em seu artigo “Rodapés, Tratados e Ensaio”, incluso na obra *Papéis colados* (1993), a crítica literária Flora Süssekind aborda a conturbada tensão existente entre os dois grupos de críticos das décadas de 40 a 60. De um lado, estavam os críticos formados em Faculdade de Filosofia e Direito e os jornalistas que publicavam em jornais da época e, do outro lado, estavam os críticos recém formados pelas nascentes Faculdades de Letras; críticos universitários, os quais expunham seus ensaios de crítica literária sobre obras literárias nos livros e nas cátedras.

O primeiro grupo de críticos, aquele que escrevia para os jornais da época, além de considerar o elemento estético no estudo da obra literária, analisava as implicações dos fatores éticos, políticos, religiosos, sociais, filosóficos, etc, em sua interpretação. Por isso, não era raro, nesse contexto, encontrarem-se jornalistas que se dividiam na dupla tarefa de escrever ensaios sobre política, história, economia e, ao mesmo tempo, críticas de obras literárias e artísticas, brasileiras e estrangeiras. Ensaio que caminhavam entre o noticiário e a crônica, e que transbordavam na capacidade de convencimento e na habilidade de entreter os leitores, competências estas exigidas pela natureza dos textos jornalísticos.

Entretanto, pela falta de críticos especializados em estudos literários, esse modelo de crítica literária despertou olhares contrários de um segundo grupo de críticos, que tinham como um dos representantes, o do teórico e crítico, Afrânio Coutinho. Este estudioso protestou contra os rodapés literários por meio de constantes publicações em jornais da época e em vários de seus livros, como o *Crítica e críticos* (1969). Nessa e em algumas outras obras, Afrânio Coutinho ataca incisivamente o modelo de crítica denominado de “rodapés literários” e defende uma crítica literária pautada na concepção do movimento, *New criticism*, mostrando-se a favor de uma crítica aos moldes exclusivamente estéticos.

Essa tensão entre os dois modelos de crítica literária faria o primeiro perder paulatinamente a credibilidade junto à academia e, conseqüentemente, abrir-se-ia espaço para o aparente sumiço dos rodapés de crítica literária nos jornais da época. Algo que geraria um descontentamento por parte de alguns autores, pois haveria uma menor divulgação dos livros recém-publicados, porque estes textos estavam agora expostos ao rigor analítico dos críticos universitários. Críticos que, por meio de uma linguagem elaborada e de argumentos pautados na Teoria da literatura, expunham suas análises, como se fossem tratados acadêmicos,

divulgando a imagem da crítica universitária como portadora de maior credibilidade que a crítica jornalística. Em meio a essas questões, surge o que Flora Süssekind, em *Papéis colados* (1993), vai denominar como tensão entre a crítica universitária e o mercado editorial cada vez mais crescente e o poder da indústria cultural com sua capacidade de persuasão, por meio da criação de vários *slogans* para divulgar de forma positiva ou negativa essas novas publicações literárias.

Assim, o primeiro capítulo desse trabalho discute os assuntos ora apresentados referentes à natureza da crítica literária, expondo suas fronteiras e as evoluções pelas quais passou, para chegar o mais próximo de seu conceito. O objetivo desta discussão é compreender em que sentido uma interpretação de um texto literário e sua exposição em um veículo escrito podem ser considerados como crítica literária. A fim de que se possa, em seguida, refletir e argumentar sobre a natureza da atividade da crítica literária jornalística no Brasil, esta que, embora tenha sofrido inúmeros preconceitos, permitiu que se pudessem levantar questões sobre renomadas obras literárias que ainda hoje são rediscutidas.

Por exemplo, as temáticas levantadas pelos primeiros críticos do conjunto de obras do autor mineiro, João Guimarães Rosa (1908-1967), ainda hoje servem de base para determinar o valor estético da obra rosiana. Obras que, embora possuam atualmente uma ampla fortuna crítica proveniente dos mais variados campos do conhecimento humano, fizeram-se sentir junto ao seu primeiro público leitor por intermédio dos rodapés de crítica literária. Ensaios de crítica literária publicados por críticos, como Álvaro Lins, em importantes jornais de divulgação, como o *Correio da Manhã*, mostrando-se um respeitável momento histórico de compreensão de tais obras.

No entanto, o objetivo deste estudo não se limita a reconhecer a validade da crítica jornalística como aquela mais afeita a um humanismo literário que se nega a submeter aos padrões da especialização acadêmica, mas que possuem relevância na constituição de uma fortuna crítica. Objetiva-se também perceber o quanto um texto literário da envergadura da obra de Guimarães Rosa movimentou o meio jornalístico da crítica literária a refletir sobre as respostas que conseguiu proporcionar aos questionamentos, de diversas ordens, de seus leitores. Por esse motivo, importa fugir do lugar-comum de uma crítica da crítica que busca apenas refletir sobre as análises literárias que alcançarem maior prestígio junto à crítica literária de um determinado período.

Para tanto, procura-se também aqueles trabalhos que foram esquecidos no decorrer do tempo, por questões acadêmicas ou políticas. Por essa razão, o segundo capítulo dessa dissertação se pauta em uma reflexão sobre as influências, a metodologia e a consciência

social, política, literária e filosófica apresentadas nos ensaios de Franklin de Oliveira (1916-2001). Este ensaísta humanista, “hoje injustamente esquecido”¹, foi integrante de um grupo de críticos que, embora atribuísse relevância a uma crítica de caráter estético, insurgiu contra uma análise fechada unicamente no texto.

Franklin de Oliveira foi um importante crítico de sua época, que não apenas refletiu sobre a sua realidade, porém buscou mudá-la por meio de uma atitude crítica e transformadora. Os ensaios deste crítico transmitem o momento de tensão da crítica literária entre os anos de 50 e 60 e possibilitam ver a obra literária em diálogo com as mais diversas áreas de estudos, sem perder a sua particularidade artística. Assim, o segundo capítulo deste trabalho não visa apenas a apresentar Franklin de Oliveira, mas a perceber também que é possível conceber a literatura como engajada com os valores humanos partindo de sua forma artística peculiar, como observado por Adorno em *Notas de literatura* (1973).

No terceiro capítulo deste estudo, denominado “O legado de Franklin de Oliveira à crítica rosiana: sob o foco de uma revolução”, o olhar se volta para produção ensaística de Franklin de Oliveira sobre as primeiras publicações de Guimarães Rosa, quais sejam: *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e *Grande sertão: veredas* (1956). Dividido em três subcapítulos, esta terceira parte deste estudo tem por objetivo revelar quais são e em que sentido ganham validade as apreciações críticas de um leitor e crítico rosiano, como Franklin de Oliveira. O eixo temático deste capítulo está pautado naquilo que o crítico citado vai denominar como revolução rosiana ou “guimaroense”, conceituação fonte de divergências entre alguns críticos, como Wilson Martins que considerou essa denominação como um ato de subjugar as demais produções do terceiro período do modernismo.

Contudo, partindo de um princípio de *mimesis*, não como simples cópia da realidade, mas como ato de pensamento e expressão da potência, no sentido aristotélico, criativa do poeta, Franklin de Oliveira consegue legitimar a revolução rosiana como aquela que não ficou presa a temática do seu tempo presente, mas conseguiu superá-lo. Superação — não entendida comumente, mas dialeticamente — tal como apresentou Hegel, em vários de seus livros, uma síntese que guarda a negação e ao mais tempo a essência de uma tradição. Isso significa que embora se tenha um escritor ainda com resquícios de um regionalismo tão em voga, em sua época, ele supera-o, sem deixar de considerá-lo.

E por meio de sua inventividade linguística, seu apelo ao elemento feérico, ao

¹ NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 69.

fantástico, Guimarães Rosa permitiu que suas obras falassem à sensibilidade e à imaginação de seu público leitor por meio de uma dimensão estética experienciada também na constituição formal de seus textos. Dessa maneira, os outros dois últimos subcapítulos servem para demonstrar e refletir sobre como Franklin de Oliveira concebeu a importância dessa dimensão estética na obra rosiana.

Por isso, no segundo tópico, “O valor da dimensão estética em ‘Cara de bronze’”, é discutido como Franklin de Oliveira expõe a relação do homem com a dimensão estética contida na obra literária, musical e artística, formas de expressão humana capazes de, segundo esse crítico, humanizar o homem reificado pela industrialização. Por essa razão, segundo Franklin de Oliveira, Guimarães Rosa promoveu uma ficção que, por meio da sua dimensão estética, conseguiu questionar a impessoalidade da vida, a falta de autoconsciência humana e o destino incerto da humanidade. Para exemplificar o posicionamento de Franklin de Oliveira sobre essa função da arte e da literatura na vida do homem expressa na ficção rosiana, utilizou-se, neste estudo, como exemplo a conto “Cara de bronze” de *Corpo de baile*.

No terceiro tópico, “A temática religiosidade e da superstição em Guimarães Rosa sob a perspectiva estética”, o problema da alienação do homem é trazido à tona novamente para se buscar na dimensão estética um meio em que o ser humano possa desenvolver plenamente todas as suas capacidades sensíveis e criativas. Essa discussão se desenvolve com o objetivo de refletir sobre como é possível conceber a religiosidade e a superstição sob a perspectiva da esteticidade em contos como “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “São Marcos”, ambos de *Sagarana*. No entanto, é importante entender que a expressão da religiosidade na narrativa de Guimarães Rosa, presente nesse último tópico, é compreendida como livre. Portanto, não se fala da matéria religiosa e nem se defende uma religião específica, mas se compreende como a temática da religiosidade, por meio da *mimesis*, é trazida para o âmbito literário. Percebe-se que Guimarães Rosa, ao tratar desse tema, agia no campo estético por procurar “em cada religião a provisão de beleza eterna, perenidade ideal, que lhe saciava a sede de infinito, a fome de absoluto”². Por esses e outros motivos, as interpretações dessa natureza possibilitam perceber o grau de inovação do conjunto das obras rosianas, não somente por seu aspecto formal, mas também pela sua capacidade de interagir com o seu leitor, o levando a um estado de reflexão sobre a sua condição humana.

² OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 490.

1. POR UMA DEFINIÇÃO DE CRÍTICA LITERÁRIA

O verdadeiro sentido contido num texto ou numa obra de arte não se esgota ao chegar a um determinado ponto final, visto ser um processo infinito.

(Gadamer, *Verdade e Método*)

O que é crítica literária? Qual é a sua real função? Em que difere de uma leitura apenas contemplativa ou opinativa? Até que ponto ela sobrevive por si mesma? Pensar sobre a tarefa de criticar uma obra literária permite que se abram todos esses questionamentos. Ora, uma atividade milenar que não apenas se baseia em considerações intrínsecas a literatura, mas na implicação do objeto literário para o homem, não é simplesmente um conjunto de apreciações técnicas. O estudo de textos literários não é algo recente, mas corresponde a uma atividade antiga, já encontrada em livros como *A república*, de Platão, e *Poética*, de Aristóteles. Cada um com um modo peculiar de estudar as manifestações literárias de seu tempo, não deixando de serem a base para a concepção de literatura que se tem hoje. Platão, por exemplo, apresenta o estudo da literatura inserido em um conjunto de preceitos normativos, capazes de formar, focado em valores morais, filosóficos e políticos, uma ideal cidade grega. Para tanto, a arte³, em geral, como a literatura e a música devem cumprir e cooperar para esse objetivo maior e universal, afastando-se dos desvios a que estão sujeitas por meio dos perigos das inverdades da *mimesis* afastada três vezes da realidade.⁴

Nesse contexto, a crítica literária, se é que se pode falar em crítica literária propriamente dita, tal como se conhece atualmente, aparece não para discutir os aspectos intrínsecos a arte literária, mas para situá-la em relação ao conjunto de valores que devem formar a sociedade ideal. Por essa razão, como argumenta Roberto de Oliveira Brandão, a poesia em a *República* repousa em uma tripla condenação, “à inconsciência do poeta, ao ilusionismo da poesia e ao poder encantatório da medida, do ritmo e da harmonia enquanto componentes do poema”⁵. Cada um desses itens surge no decorrer dos dez capítulos que formam o livro a *República*, sobre os quais se assentam os argumentos de Platão contra as inverdades propagadas pela arte.

³ O conceito de arte neste trecho deve ser entendido como técnica ou habilidade de fazer algo, uma vez que Platão emprega o sentido de arte, ao fazer referência aos mais variados campos do conhecimento, como da Medicina, da ginástica, etc.

⁴ A esse respeito Platão faz seguinte consideração: “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena parcela de cada coisa, que não passa de uma aparição”. PLATÃO. *A república*. In: *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1976, p. 391. Ainda sobre os aspectos de uma *mimesis*, segundo Platão, ver mais em: LIMA, Costa Luiz. *A explosão das sombras: mimesis entre os gregos*. In: *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: GRAAL, 1980, p. 1-68.

⁵ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética clássica. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO: *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 9.

Para Platão, a *mímesis* deve basear-se na imitação dos bons preceitos éticos, servindo à formação de uma república ideal, de outra maneira, será perigosa. Por exemplo, a arte da música, por meio de uma seleção discursiva, rítmica e harmônica, é capaz de cooperar para o desenvolvimento moral das futuras gerações, sendo o recurso rítmico, ao lado da ginástica, a base da educação de futuros cidadãos⁶. O perigo, então, não está no ato de imitar, mas na imitação de valores morais não condizentes com a formação de uma república ideal. Assim, “a *mímesis* é confrontada com o representado e, em vez de julgada por seu valor de expressão do anímico, é questionada por seu grau de verdade”.⁷

Com Aristóteles, o estudo da literatura alcança um nível mais teórico⁸, pois, em sua *Poética*, podem ser traçadas as bases para o entendimento das peculiaridades dos gêneros clássicos, como a epopeia, a tragédia e a comédia, que se diferenciam “uma das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam por objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira”⁹. A natureza da *mímesis* é uma das questões da *Poética* aristotélica, uma vez que a obra discute as particularidades de uma atitude que é própria ao homem desde a sua infância, ou seja, a imitação. Diferente de Platão, Aristóteles não condena ou exclui nenhuma forma de *mímesis*, mas as consente ao poeta, uma vez que “o poeta é um imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem ou quais deveriam ser.”¹⁰

Além disso, Aristóteles, mesmo em acordo com os padrões de sua época, já colocava questões acerca da relação entre a *mímesis* feita na tragédia e a sua recepção pelo público por meio da identificação cartática, “que suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções”¹¹; dos conceitos sobre elementos narrativos da tragédia, como enredo (nó) e desfecho (desenlace), “o nó é toda da tragédia desde do princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e desenlace, a parte que vai do início da

⁶ Segundo Platão não deve fazer parte da educação do jovens a imitação do “que não for nobre nem qualquer modalidade de torpeza, para que por meio da imitação não venham a encontrar prazer na realidade.” PLATÃO. A república. In: *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1976, p. 135.

⁷ LIMA, Costa Luiz. A explosão das sombras: *mímesis* entre os gregos. In: *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: GRAAL, 1980, p. 31.

⁸⁸ Esta concepção de estudo da literatura que engloba um interesse “pela literatura em geral, de um ponto de vista que almeja[e] o universal” não é mais aceita uma vez que a teoria literária abrange o estudo literário e a pesquisa literária e “[a]tualmente, embora trate da retórica e da poética, e valorize sua tradição antiga e clássica, a teoria da literatura não é, em princípio, normativa”. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 19.

⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 443.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 468.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 447.

mudança até o fim”¹², etc.

É evidente que Platão e Aristóteles se diferenciam quanto à concepção do estudo da Literatura, seja por sua natureza mimética, seja por aspectos teóricos, ou até mesmo pela maneira de recepção do público. Mas não se pode deixar de considerá-los como base para os estudos literários que se tem hoje. No entanto, alguns pensadores contemporâneos relativizam o papel de Aristóteles e de Platão para a concepção de crítica literária atual, como Benedito Nunes no seguinte trecho:

Costuma-se dizer que a crítica literária, tão velha quanto a literatura, é da idade de Platão. Mas, ao censurar passagens imitativas dos poemas homéricos, Platão era mais pedagogo, defendendo uma certa idéia de *polis* — comensurada ao conhecimento verdadeiro, contra a mimesis dos sentimentos — do que um crítico literário, como não foi crítico literário Aristóteles, ao escrever a *Poética* e a *Retórica* para distinguir os efeitos da mimese da ação, na tragédia e na comédia, daqueles provocados pelo discurso persuasivo.¹³

Se há a possibilidade de não se considerar a atividade desses filósofos como crítica literária, propriamente dita, resta a pergunta: Como se pode conceituar crítica literária? Na tentativa de explicar o que é crítica literária, importa também explicitar o que não é. E não simplesmente isso, mas perceber a existência de outros dois termos presentes nos estudos literários, a teoria da literatura e a história literária, adequados a auxiliar na concepção de crítica literária.

A teoria da literatura ocupa o lugar de destaque nos estudos literários, afinal, a distinção entre os outros dois termos, crítica e história, passa pela teoria, fazendo dela o “estudo dos princípios da literatura, de suas categorias, critérios, e assim por diante”¹⁴, sendo os seus objetos “os discursos sobre literatura, a crítica e a história literária”¹⁵. A teoria da literatura proporciona avaliar os condicionamentos teóricos a que estão sujeitas a crítica e a história literária, as relações que mantêm entre si, os vínculos que estabelecem com outras disciplinas e como são construídos e aplicados os resultados encontrados por elas. Fatores que possibilitam ver na teoria da literatura, como defende Compagnon, uma verdadeira “epistemologia das Letras”¹⁶.

A teoria da literatura não é simplesmente um conjunto de normas que deve reger os estudos da crítica e da história literária, mas uma busca pela reflexão sobre as condições

¹² ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 459.

¹³ NUNES, Benedito. *Crítica literária no Brasil, ontem e hoje*. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo: Itáu Cultural, 2000, p. 51.

¹⁴ WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963, p. 13.

¹⁵ COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 19.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

ideológicas da praticabilidade dessas disciplinas e sobre os princípios e as condições históricas a que estão sujeitas. Nesse sentido, a história literária, além de permitir visualizar “uma série de obras dispostas numa ordem cronológica e como partes integrantes do processo histórico”¹⁷, reconhece que “o escritor e a sua obra devem ser compreendidos em sua situação histórica” e que “a compreensão de um texto pressupõe o conhecimento de seu contexto”¹⁸. A crítica literária, por sua vez, baseia-se no “estudo das obras de arte literárias concretas”¹⁹, disciplina que não dispensa a história literária e a teoria da literatura, mas as considera, além de ser

um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores [e] sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais²⁰.

Percebe-se que, apesar de haver uma distinção entre os termos literários: teoria da literatura, história literária e crítica literária, estes estão interligados, numa relação de cooperação, uma vez que não se pode pensar em uma crítica literária madura sem uso dos fundamentos da teoria da literatura e sem uma contextualização e organização da história literária. Para tanto, Wellek e Warren, em *Teoria da literatura*, apresentam a união destas três áreas dos estudos literários, pois é

manifesto que a teoria da literatura só se torna possível com base no estudo de obras literárias concretas [...] Mas reciprocamente, também o criticismo (*sic*) ou a história não são possíveis sem um conjunto de questões, um conjunto de conceitos, alguns pontos de referência, algumas generalizações.²¹

Para a crítica literária, a teoria da literatura permite ao crítico literário uma melhor e precisa escolha de métodos por ele utilizados no momento da análise de obras literárias. A teoria da literatura, também, por meio de princípios organizadores, possibilita ver a história

¹⁷ WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo (*sic*) literário e história literária. In: *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1976, p. 44. Em virtude desta tradução para a língua portuguesa apresentar certas falhas de tradução, eis a passagem original “as a series of works arranged in a chronological order and as integral parts of the historical process.” WELLEK, René; WARREN, Austin. Literary Theory, Criticism, and History. In: *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956, p. 27.

¹⁸ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 199.

¹⁹ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Op.cit.*, p. 44 Trecho original: “studies of concrete works of art”. WELLEK, René; WARREN, Austin. Literary Theory, Criticism, and History. In: *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956, p. 27

²⁰ COMPAGNON, Antoine. *Op. cit.*, p. 21.

²¹ WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo (*sic*) literário e história literária. In: *Op. cit.*, *Literatura*, p. 45. Trecho original: “literary theory is impossible except on the basis of a study of concrete literary works. Criteria, categories, and schemes cannot be arrived at in vacuo. But, conversely, no criticism or history is possible without some set of questions, some system of concepts, some points of reference, some generalizations.” WELLEK, René; WARREN, Austin. Literary Theory, Criticism, and History. In: *Op. cit.*, p.28

literária como um conjunto constituído cronologicamente de obras literárias, e não apenas como sucessão de textos escritos em determinadas épocas, descritos e classificados segundo aspectos exteriores. Ao se considerar o papel fundamental da teoria da literatura na concepção de crítica e de história literária, não se está excluindo a importância da prática para construção de um saber que englobe a experiência do crítico e a teoria por ele utilizada, uma vez que

[N]ão há quem leia sem quaisquer preconceitos, assim como não há quem não mude ou modifique esses preconceitos à medida que vai aumentando o número de obras lidas. O processo é dialético, é uma interpenetração mútua da teoria e da prática.²²

Um bom exemplo de que há uma relação entre estas três áreas de estudos literários, é observar como a crítica literária está sujeita às mudanças e às influências de diversas correntes teóricas e ideológicas que não provêm tão somente dos estudos linguísticos ou literários. As transformações históricas, sociais e econômicas, ao atuarem na maneira do homem conceber o mundo a sua volta, também interferem na sua maneira de lidar com o objeto de estudo, rompendo com a possível objetividade atribuída à ciência porque

na história literária não existem quaisquer dados que sejam fatos completamente neutros. Os juízos de valor estão implícitos na própria escolha dos materiais: na simples e preliminar distinção entre livros e literatura, no maior ou menor espaço consagrado a este ou aquele autor²³.

A própria produção literária corresponde às respostas dadas a um determinado período histórico, não existindo uma imparcialidade histórica na criação artística, mas também não havendo um condicionamento a essa realidade. A obra literária pode corresponder às necessidades de sua época, mas também pode ultrapassá-las, sem que haja um rompimento, pois “os valores crescem a partir do processo histórico de valoração, a qual por sua vez os valores nos ajudam a compreender”²⁴. O significado de uma obra supera dialeticamente a intenção do autor e da crítica a esta contemporânea, sem deixar de considerar análises passadas como momento valioso para concepção da obra lida, uma vez que

²² WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo (*sic*) literário e história literária. In: *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1976, p. 45. Trecho original: “There is here, of course, no unsurmountable dilemma: we always read with some preconceptions, and we always change and modify these preconceptions upon further experience of literary works. The process is dialectical: mutual interpenetration of theory and practice”. WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956, p. 28.

²³ *Idem, ibidem*, p. 45. Trecho original: “There are simply no data in literary history which are completely neutral 'facts'. Value judgements are implied in the very choice of materials: in the simple preliminary distinction between books and literature, in the mere allocation of space to this or that author.” WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956, p. 28.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 49. Trecho original: “Values grow out of the historical process of valuation, which they in turn help us to understand” WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956, p. 32.

o significado de uma obra de arte não pode ser definido meramente em função do seu significado para o autor e para os contemporâneos deste. É, assim, o resultado de um processo acumulativo, ou seja, a história das críticas de que foi objeto em muitas épocas.²⁵

Não se quer adotar um pretenso relativismo para compreensão da atividade de criticar uma obra literária, ou seja, considerar que todo tipo de análise é válida em seu tempo e para um determinado público. Nem tampouco se quer defender que o absolutismo teórico possa ser encontrado em algum momento da história literária, mas se adotar um perspectivismo diante dos fatos literários, ou seja, “quer dizer que nós reconhecemos haver uma poesia, uma literatura, comparável em todas as épocas, que se desenvolve e evolui cheia de possibilidades”²⁶. Desse modo, o teórico e o crítico da literatura não são estudiosos imparciais em seus juízos e postulações, mas estão sob os efeitos de uma história literária que considera o objeto literário observado sob uma determinada perspectiva em que é solução para problemas artísticos e de outra ordem apresentados.

Assim, expandindo os limites da definição de crítica literária, Northrop Frye acentua que a crítica, longe de se limitar apenas ao estudo criterioso da obra literária em si, mostra-se como um verdadeiro exercício das capacidades intelectuais do crítico que lança mão de um arcabouço cultural, científico e cívico na análise de seu objeto. Por essa razão, a crítica literária pode ser entendida como “a obra conjunta da erudição e do gosto voltados para a literatura; uma parte do que é variamente chamado de educação liberal, cultural, ou estudo das humanidades”²⁷. Sendo assim considerada, percebe-se que a crítica literária não está imune às várias manifestações históricas e culturais de seu tempo, mas participa delas, recebendo suas influências.

Um bom exemplo disso é o fato de existirem correntes da crítica literária baseadas em várias vertentes seja da linguística, da filosofia, da psicologia, das Ciências Sociais, da estética, etc. Por esse motivo, é lícito afirmar que

não há ainda como distinguir a crítica genuína, e, portanto, os progressos no sentido de tornar inteligível o conjunto da literatura, da que pertence unicamente à história do gosto e, portanto, segue as vacilações do

²⁵WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo (*sic*)literário e história literária. In: *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1976, p. 48. Trecho original “The total meaning of a work of art cannot be defined merely in terms of its meaning for the author and his contemporaries. It is rather the result of a process of accretion, i.e. the history of its criticism by its many readers in many ages.” WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Theory of literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1956, p. 31.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 49. Trecho original: “means that we recognize that there is one poetry, one literature, comparable in all ages, developing, changing, full of possibilities” WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Idem, ibidem*, p. 32.

²⁷ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 11.

preconceito que esteja na moda.²⁸

Ao primar pela experiência do crítico com a obra literária, que não depende de um conceito para ser aceita, a atividade da crítica literária se insere no âmbito do juízo do gosto²⁹, que não opera meramente por meio de mecanismos sensoriais, mas busca uma reflexão sobre o objeto julgado. E partindo de um juízo do gosto, a crítica literária se afasta cada vez mais de uma ciência que busque o lógico ou o unanimemente aceito, mas se aproxima de uma reflexão sobre em que sentido aquilo que por um é eleito como um objeto belo pode ser aceito por outros da mesma maneira³⁰. Sem recair na pretensão de alcançar a confirmação ou a propagação de uma regra ou a eleição de convicções, uma vez que

[q]uando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda representação de beleza é perdida. Logo não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo³¹.

Benedito Nunes, reconhecendo o papel do juízo do gosto para uma concepção da atividade de criticar uma obra literária, perfilha o ideal kantiano de que “não há uma ciência do belo, mas somente crítica”³². E a literatura, enquanto arte que não está sujeita a um fim específico e produção que provém de um ato de liberdade de seu criador, “ingressa na experiência individual do crítico, cada vez atualizada por sua leitura, como modo de acesso ou de discernimento da obra”³³.

A crítica da literatura, no entanto, não pode ser direcionada simplesmente pelo gosto, há também uma necessidade de um estudo sistemático do objeto com o qual se trabalha, a literatura. Mesmo que a erudição do crítico lhe possibilite excursionar pelas mais diversas áreas, sendo compreensível que “a crítica tem uma grande variedade de vizinhos, e que o crítico deve travar relações com eles em qualquer sentido que preserve a sua própria

²⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 16-17.

²⁹ Considera-se o juízo do gosto por não se buscar aqui uma ideia de crítica literária que elege apenas critérios teóricos para se alcançar um ideal que possa ser universalmente aceito e que adquira uma logicidade, mas que possa considerar a importância do juízo estético, concebendo-se gosto, segundo Kant, como sendo “a faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada, sem mediação de um conceito”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Antônio Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998, p. 142.

³⁰ Belo pode, neste trecho, ser entendido segundo uma concepção kantiana como aquilo que agrada universalmente e sem conceitos.

³¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Antônio Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998, p. 60.

³² *Idem, ibidem*, p. 154.

³³ NUNES, Benedito. A crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 52

independência”³⁴. Ao deixar a sua real preocupação, qual seja a interpretação da obra literária, o crítico literário sai do universo que se propôs a estudar, o literário. Afinal, a literatura não sobrevive por si própria, mas resiste a partir do esforço criterioso da crítica literária. Este que se realiza, seja por meio das várias interpretações que são feitas das diversas obras literárias, seja pela própria retomada do contexto histórico e pelo diálogo que é possível travar entre as diferentes leituras interpretativas. Compreende-se, dessa maneira, que a crítica literária não é apenas um conjunto de apreciações pessoais do espírito crítico de seu intérprete, mas corresponde também a uma espécie de criação do crítico a partir do objeto literário analisado, pois, a “crítica, mais propriamente, é para a arte o que a História é para a ação e a Filosofia para o saber: imitação verbal de uma força criadora humana”³⁵.

Nesse sentido, Northrop Frye apresenta, em seu livro *Anatomia da crítica*, os pontos que sistematizam a tarefa da crítica literária, os seus princípios e técnicas e os critérios para escolha de teorias a serem adotadas pelo crítico. Para Frye, a crítica literária surgiria com um propósito bem claro, ser porta-voz das artes, isso aconteceria pelo seguinte motivo: enquanto a crítica literária “pode falar [...] todas as artes são mudas”³⁶. Mas como dizer que as artes são mudas se elas nos comunicam tantas coisas e fatos, percepções de realidade que se prismam no olhar e na consciência de seus vários públicos? No entanto, é necessário entender sob qual perspectiva a crítica fala e a arte é muda. A crítica, seja qual for a teoria adotada, parece apontar para uma direção bem clara da obra analisada, afinal importa à crítica esboçar uma interpretação coerente e convencer por argumentos que consigam falar à inteligência de determinado ouvinte ou leitor, fugindo de divagações sem sentido.

Esse pretense diretivismo não pode ser encontrado nas artes e na literatura, por isso se pode falar de um estado de mudez das artes, pois elas não são criadas com o propósito de comunicar verdades únicas ou transmitir a fala de seu criador, mas isso não quer dizer “que o poeta não sabe do que está falando, mas que ele não pode falar do que sabe”³⁷. Cabe à crítica falar sobre as artes sob um ponto de vista que lhe é particular; a estrutura conceptual da crítica literária deve fazer parte de um campo de estudo específico. Em outras palavras, o crítico literário precisa separar a atitude crítica da crítica propriamente dita, mesmo que isso seja uma tarefa de difícil alcance, visto que a atitude crítica faz parte da subjetividade do crítico.

O perigo não está em deixar transparecer a atitude crítica do sujeito diante da tarefa de

³⁴ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 26.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 19.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 19.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 13.

criticar uma obra literária, mas em devaneios que esta ação pode proporcionar, ou seja, deixar de ter uma crítica literária sobre a obra literária, e ter uma crítica de caráter histórico, social, psicológico tão somente desse mesmo objeto de estudo. O que vale dizer que “[s]ubordinar a crítica a uma atitude crítica proveniente de fora é exagerar os valores literários que podem relacionar-se com a fonte externa, seja qual for”³⁸. Cria-se um impasse, se não há como retirar da crítica literária apreciações que provenham da experiência de vida do crítico, como conceber a crítica literária como uma disciplina específica? Do mesmo modo em que está implícita a visão do historiador ao escrever a história, sem que isso signifique excluir a validade de seus escritos como elementos sistemáticos e científicos, a crítica literária que prima pela sistematização, não deixará de ser válida.

Esse fato justifica-se porque, embora a crítica literária apresente aspectos de uma história do gosto, não perde o seu caráter científico, uma vez que, nesta tarefa, a “prova é examinada cientificamente; as autoridades anteriores são usadas cientificamente; os campos são investigados cientificamente; os textos são editados cientificamente”³⁹. Tem-se, assim, um meio termo entre estudar a crítica literária baseada em critérios de gosto e em aspectos rígidos e teóricos de uma ciência da literatura. No entanto, o rigor no estudo do objeto literário provém da compreensão de que não se estuda diretamente a literatura, como uma se dela se pudesse tirar um conhecimento desvinculado de teorias e da própria história de sua crítica. A crítica literária, nesse sentido, é um campo de estudo no qual a literatura é o objeto de análise e interpretação, porque “em nenhum ponto existe qualquer aprendizado direto da própria literatura”⁴⁰. E, se a literatura é objeto da crítica literária, deve haver um campo conceptual onde a crítica literária possa atuar com propriedade, por meio de seus próprios métodos. Isso não significa que a crítica literária não possa travar relações com as outras áreas do conhecimento, mas não pode se restringir aos seus métodos.

Além disso, a crítica literária não pode ser vista pelo prisma da total objetividade, ou seja, ser reduzida a um objeto de estudo de uma ciência que exclui o pesquisador de sua própria subjetividade, porque esse empresta à obra que interpreta suas concepções, ideologias, suas experiências. Enquanto pertencente à órbita do juízo do gosto “a literatura ingressa na experiência individual do crítico, cada vez atualizada pela sua leitura, como modo de acesso ou de discernimento da obra”⁴¹. Assim, a obra literária já criada é recriada por seus críticos,

³⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 26.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁴¹ NUNES, Benedito. A crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*.

que não deixam de ser primeiramente leitores, uma vez que uma obra literária não termina quando cessa o trabalho de seu criador, ela apenas nasce, vem à tona para seu público leitor, desperta para várias apreciações e sentidos a ela atribuídos, analisa-se, interpreta-se e julga-se.

Ela é, assim, objeto estético⁴² aos olhos e mãos de seus leitores e críticos, sujeitos interlocutores nessa relação estética, podendo-se falar que a obra literária supera o seu autor, uma vez que “a compreensão nunca é um comportamento meramente reprodutivo, mas também sempre produtivo”⁴³. Isso significa que na entrega da obra literária a um determinado público leitor, na qual está implícita a noção de distanciamento⁴⁴, o texto literário permite inúmeras interpretações de acordo com a formação de seus leitores e com as circunstâncias históricas às quais eles estão sujeitos. E, ao “escapar do horizonte limitado de seu autor”⁴⁵ e de seu tempo histórico, a obra literária ganha autonomia, pois o texto “pertence propriamente à interpretação, não como seu contrário, mas como condição”⁴⁶.

Se a obra literária pertence à interpretação e esta quem executa é o crítico, lendo o texto literário com base em suas experiências históricas individuais, culturais e sociais, é possível que esse leitor vincule as interpretações que faz de uma determinada obra literária a outras que realizou de diferentes textos. Esse fato é recorrente; por isso não será raro encontrar relações feitas, por alguns críticos, entre o estilo de um determinado escritor e o de outro, entre certa corrente teórica ou filosófica e o texto analisado por seus intérpretes, visto que “nem isolada, nem puntiforme, pois que a obra conhecida se relaciona com outras muitas, tanto horizontalmente, num dado momento, quanto verticalmente, na ordem da sucessão temporal”⁴⁷.

Destarte, analisar um objeto estético como a obra literária ultrapassa o limite de apenas apreendê-lo como algo que precisa ser analisado criteriosamente sob o rigor de uma ciência analítica, porque, em alguns casos, a crítica vai além da própria obra, dotando-a de um sentido que não possuía. Nesse sentido, é lícito dizer que a crítica literária colabora no processo

São Paulo: SENAC, 2000, p.52.

⁴² Entender objeto estético como aquele que “surge no instante de maneira imprevisível; não fora de toda a história, pois ele fixa o semblante de um povo e de uma época assim como se interioriza no artista que o vive, e ele descortina um porvir, ele mesmo imprevisível e sinuoso porque depende da acolhida do público e da retomada da obra na consciência singular de outros artistas”. DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3. ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 243.

⁴³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 392.

⁴⁴ Entender distanciamento como condição fundamental para autonomia do texto “com referência à intenção do autor, à situação cultural e a todos os condicionamentos sociológicos da produção do texto”. RICŒUR, Paul. *Interpretações e ideologias*. 4. ed. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 135.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 135.

⁴⁷ NUNES, Benedito. A crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 52.

criador e recriador da obra de arte literária, uma vez que “a crítica sempre tem acompanhado a literatura, ora seguindo-a, ora precedendo-a, pois se na maioria das vezes a obra provoca a crítica, acontece que a crítica, por vez, inspira a obra.”⁴⁸. A crítica literária “não é simplesmente uma parte dessa atividade mais ampla, mas uma parte essencial”⁴⁹, constituindo-se “também uma espécie de arte”⁵⁰.

Dessa maneira, a crítica literária tem como base uma cooperação intersubjetiva por se fundamentar na relação entre objeto estético e sua crítica, pois, longe de ser apenas judicativa, a crítica literária permite um diálogo entre a obra literária e o seu público nos mais variados momentos da história; ela faz parte da construção de um horizonte de expectativa da obra literária. Não se pode pensar, então, essa relação entre sujeitos apenas como se cada integrante tivesse uma função única e imutável, posto que a crítica não apenas analisa minuciosamente a obra; ante os olhos de seu leitor, essa não é soberana, dona de todo o saber. Além de ser realizada pelo crítico, é também feita pelo próprio autor perante sua criação e pelo leitor comum, que também é crítico, uma vez que compreende, interpreta e aplica, embora não seja da mesma maneira que o leitor especializado. Entende-se, então, que “criticar é julgar, aliás, emitir juízos, ao menos exercer seu juízo, e todo leitor é um crítico em potencial, inclusive o próprio autor quando se relê”⁵¹.

Não se está defendendo que qualquer pessoa possa exercer a função de crítico literário ou que toda a interpretação é válida, pois isso faria da crítica literária uma verdadeira torre de Babel, onde não se achariam respostas coerentes às perguntas expostas pelos textos ou encontrar-se-iam várias sem a menor fundamentação teórica, fazendo desaparecer o real comprometimento do crítico com o objeto que analisa. Embora o crítico seja livre para optar por uma forma de saber para conceber a obra que analisa, o próprio texto impõe limites a essas escolhas, visto que “o crítico deve entender obrigatoriamente a direção da obra [...] responder às indagações sobre o significado da literatura”⁵². Caso contrário, o crítico cairá em um perigoso ecletismo de opiniões, porque criticar uma obra literária deve provir da experiência com a própria obra literária, para que depois possa haver uma real interpretação e aplicação dessa leitura por meio da crítica literária escrita e teoricamente embasada.

A favor dessa busca pelo comprometimento do crítico com sua tarefa de analisar a obra

⁴⁸ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3. ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 169.

⁴⁹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 11.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 11.

⁵¹ DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3. ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 169.

⁵² SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1983, p. 38.

literária, sem tornar a crítica literária soberana, dona de toda a verdade, Thomas Stearns Eliot escreve o artigo intitulado *A função da crítica* (1923). Segundo Eliot, a crítica literária, longe de se constituir em atitude judicativa, marcada pela pessoalidade do crítico, deve proporcionar, ao leitor, uma leitura esclarecida do texto literário e elucidar o que seria a literatura de excelência, buscando, assim, um refinamento do gosto pela leitura de textos eruditos, ou pelos que apresentam características intrínsecas de um texto literário, pois “a crítica tem sempre que ter um fim em vista, o qual, *grosso modo*, carece ser a elucidação das obras de arte e a correcção do gosto.”⁵³

Eliot esclarece ainda que a crítica literária deve primar por um juízo de valor que se aproxime ao máximo dos aspectos centrais da obra analisada. Para tanto, o crítico não deve se deixar influenciar por questões de caráter meramente político ou por disputas ideológicas que prejudiquem a sua interpretação da obra literária analisada, uma vez que

O crítico, assim se poderia pensar, a justificar a sua existência, deveria procurar disciplinar preconceitos e manias pessoais — taras a que todos estamos sujeitos — e harmonizar discordâncias com tantos dos seus colegas quanto possível, na busca comum do vero juízo.⁵⁴

Vista dessa maneira, a crítica seria antes comentário e interpretação pautados em aspectos formais, estruturais e estéticos do livro analisado, uma vez que a crítica se subordina ao livro a ser interpretado, e não o contrário. E se o homem que é político, religioso ou que professa alguma convicção, é fiel às suas certezas, o indivíduo que lida com a análise e a interpretação de textos literários deve se distinguir, pela mesma fidelidade à literatura. Por isso a crítica carece ser justa e esclarecedora, atuando onde não houve comunicação, ou onde ela foi deturpada, porquanto “a crítica vive da morte da comunicação”⁵⁵. Porém, esta morte não significa que a comunicação com o texto literário possa deixar de existir, mas que ela se faz nova a cada leitura. O que permite visualizar a possibilidade de expansão e recriação de uma obra literária a partir das variadas interpretações que recebe do corpo de críticos que se proprõe a lê-la.

Enquanto atividade realizada por homens, a crítica literária está exposta a inúmeros preconceitos de diversas ordens, como aqueles que permearam o ambiente da crítica no século XIX e início do século XX. Correntes da crítica literária que viam uma íntima relação entre obra e autor, o biografismo, e um condicionamento da obra literária a fatores darwinistas,

⁵³ ELIOT, Thomas Stearns. *A função da crítica* [1923]. In: *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. Fernando Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997. p. 37

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁵⁵ BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 39.

como meio, raça e ambiente histórico, caindo em um determinismo. Sainte-Beuve se destaca entre os críticos da corrente do biografismo, por não compreender “que há particularidades na inspiração e no trabalho literário, e que estas o diferenciam por completo das ocupações dos outros homens e das outras ocupações do escritor”⁵⁶. Entre os críticos brasileiros que utilizavam os conceitos vinculados ao determinismo e ao evolucionismo para avaliar as obras literárias, estão José Veríssimo (1857-1916), Araripe Junior (1848-1911) e Sílvio Romero (1851-1914).

Sílvio Romero é um exemplo de defensor da crítica determinista, visto que, no livro *História da literatura brasileira*, apresenta características que determinam a personalidade e o estilo de um escritor, quais sejam, a raça, o meio e o ambiente, relacionando, dessa maneira, diretamente a obra literária ao meio em que ela foi escrita. Desse modo, esse crítico elege conceitos e julgamentos sobre uma determinada literatura e arte de acordo com uma visão a partir do todo e não do particular. Um exemplo da abordagem dessa crítica se encontra no excerto abaixo, em que Sílvio Romero analisa a produção machadiana:

Nossa raça produz facilmente o cômico, que se não deve confundir com o humour. / O cômico ri pelo gosto de rir, porque em tudo sabe farejar o grotesco. O humorista ri com melancolia, quando devia chorar; ou chora com chiste, quando devia apenas rir. A situação é diversa e mais complicada do que a do espírito simplesmente cômico. / Como quer que seja, não se encontram em Machado de Assis os característicos do humorista descritos pelos mestres da crítica. Não tinha aquela visualidade subjetiva da contradição entre o ideal e a realidade no mundo e no homem, que o forçasse constantemente à nota artística do humour.⁵⁷

Cabe destacar que a crítica literária se movimenta paralelamente à história cultural e social de um contexto histórico. Como exemplo, a crítica literária no século XX será influenciada por correntes filosóficas, como o Existencialismo, o Marxismo, a Fenomenologia, correntes psicanalíticas, como as propagadas por Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961), que tendiam a fazer da literatura um meio de resposta aos conflitos deixados na consciência humana por um mundo conturbado por guerras, disputas políticas e desequilíbrios sociais e ambientais. De certa maneira, esses críticos literários adotaram “uma atitude crítica no lugar da crítica, e todos se propõem, não a achar uma estrutura conceptual para a crítica dentro da literatura, mas a ligar a crítica a alguma das muitas estruturas existentes fora dela”⁵⁸. Isso significa que a maior parte dos críticos dessa

⁵⁶ PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 54.

⁵⁷ ROMERO, Sílvio. Machado de Assis. In: *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. v. 5, p. 151.

⁵⁸ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix. 1973,

época utilizou a literatura apenas como “veículo de ideias”⁵⁹, deslizando “para a psicologia, a sociologia, a filosofia, a teologia”⁶⁰, algo que gerou alguns protestos contra “a expansão ilimitada de crítica e o abandono de sua preocupação central: a arte da literatura”⁶¹.

A favor dessa preocupação com o retorno ao objeto tido como central da crítica literária, a arte da literatura, pode-se citar o Formalismo Russo, das primeiras décadas do século XX. Para essa corrente teórica, a obra literária não poderia ser a expressão do pensamento de seu autor, visto que a qualidade desta resultaria de suas características intrínsecas, ou seja, de sua forma. Haveria uma valorização dos recursos estilísticos e sintáticos da obra literária, os quais seriam capazes de compor a sua riqueza estética e decisivos para percepção do texto literário pelo seu leitor, o qual “tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento”⁶² expostos no texto, concebendo para isso que todo leitor seja especializado quanto aos recursos estilísticos, formais e estruturais do texto que lê.

Paralelo ao Formalismo Russo, surge uma corrente da crítica literária que compreende a literatura não como aquela que necessita transparecer engajamento social, político ou ético, mas como objeto que dever ser comprometido com a estética e com a criação literária. Essa corrente é o *New criticism* que concebe o estilo, a forma e a eloquência como qualidades intrínsecas ao texto literário. Diante dessas diversidades de correntes teóricas utilizadas pela crítica literária, pode-se afirmar que o século XX foi “a idade da crítica”, não somente pela expansão de métodos utilizados para analisar a obra literária, mas pela maior divulgação desta perante o público leitor por meio das resenhas diárias publicadas em jornais da época. Embora os procedimentos de análises utilizados na escrita do modelo de uma crítica jornalística, em sua maioria, tenham ficado limitados “[à] descrição impressionista e [a] pronunciamentos arbitrários de gosto”⁶³, ainda assim permitiam a mediação entre o público e a obra.

1.1. A relação entre texto e leitor: as teses de Jauss

Os críticos seguidores das correntes da crítica e da teoria da literatura que centram as suas preocupações só em elementos formais, estruturais e externos ao texto não permitem visualizar o real comprometimento da obra com seu leitor. Tais críticos ou se fixavam

p. 14.

⁵⁹ WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--], p. 293.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 293.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 294.

⁶² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 22.

⁶³ WELLEK, René. *Op. cit.*, p. 295.

somente em elementos externos, não percebendo que “somente uma porção reduzida da produção literária é permeável aos acontecimentos da realidade histórica”⁶⁴, ou somente a questões internas ao texto, atribuindo à arte o caráter autônomo, deixando de lado aquele a quem o autor destinou a sua criação, isto é, o leitor e a sua recepção da obra literária. Assim, defendendo a preocupação central com a recepção dos textos literários pelo leitor, surge a Estética da Recepção, por meio de um dos seus maiores propagadores, Hans Robert Jauss (1921-1997).

Em sua aula inaugural, em 1967, na Universidade de Constança, Hans Robert Jauss esclarece, por meio de suas sete teses, o real papel da história literária para a construção do sentido da obra literária por seu público leitor. Afinal, o desenvolvimento da literatura longe de ser apenas estudo sobre a ordenação cronológica da vida e obra de autores, ou sobre a evolução de certa obra no percurso histórico, constitui-se “em função de sua relação com o processo geral da história”⁶⁵. Destarte, retomando e questionando as lacunas deixadas pela perspectiva formalista e marxista, Jauss pretende “superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético”⁶⁶.

Essa perspectiva sobre a recepção dos textos literários, que permite valorizar a real função do leitor no círculo hermenêutico, não surge apenas para quebrar a tensão entre história e literatura, mas também para questionar os preconceitos do objetivismo histórico na literatura. Desse objetivo surge a primeira tese de Jauss, a de que a renovação da história da literatura demanda “um experienciar dinâmico da obra por parte de seus leitores”⁶⁷, na legitimação de uma historicidade que lhe seja particular. A obra literária não pode ser descrita como algo que isenta o sujeito leitor, com suas experiências próprias, e o contexto em que é recebida, oferecendo apenas um modo para a sua apreensão, porque “é antes, como uma partitura sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”⁶⁸.

A segunda tese esclarece o papel da experiência literária do leitor com a obra que lê em relação ao seu “conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas”⁶⁹. Essa tese explicita que se o autor predispõe um público que lerá seu livro, os leitores também geram expectativas sobre essa obra publicada, partindo de seus

⁶⁴ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 16.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 20.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 25.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 27.

conhecimentos prévios sobre o gênero da obra literária lida, ou seja, sobre as suas normas próprias, a familiaridade entre as temáticas levantadas por ela e outras verificadas em diferentes obras e, por fim, por meio da associação entre o ficcional e a realidade.

A terceira tese se baseia na retomada e na mudança dos horizontes de expectativas de uma obra literária, uma vez que, ao se concebê-la simplesmente pelo ponto de vista do prazer estético que emana desta, objeto de mera fruição, ela será meramente arte “culinária”, sem a necessidade de uma reflexão consciente sobre os horizontes que medeiam entre sua publicação e a sua acolhida pelo público. Entendendo que o valor de uma obra artística não consiste em ser rapidamente aceita por seus interlocutores, mas também em provocar estranhamento, a exemplo de Mozart e Beethoven que desafiaram o ouvido atento de seu público inicial, mas a possível aversão primeira gerou vários apreciadores, os quais fizeram desses músicos, clássicos. O valor estético da obra literária surge a partir da

distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária.⁷⁰

Pressupõe-se, dessa maneira, a quarta tese, a da reconstrução do horizonte de expectativa de um texto, pois, embora uma obra literária se afaste do seu sentido original por meio dos muitos significados que assume durante a distância que vai de sua publicação até a sua leitura em outras épocas, a reconstrução de expectativa de um texto permite que se estabeleça de modo controlado a fusão de horizontes. A maneira como pode ser compreendida uma obra literária no momento de sua publicação e os seus possíveis desdobramentos de sentidos possibilitam uma melhor compreensão da interpretação que se tem hoje da mesma obra, visto que um texto

traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.⁷¹

A quinta tese se refere ao contexto recepcional de uma obra literária, esta que não aparece isolada numa série, mas se relaciona com muitas outras, não apenas em relação aos aspectos formais, mas também morais, visto que a obra literária pode se apresentar como

⁷⁰ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 31.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 35.

respostas às questões históricas, sociais, religiosas e políticas que não foram respondidas por outras instâncias. Além disso, pode-se identificar, nessa estrutura de perguntas e respostas, a capacidade da obra literária de responder também às questões de sua época, não só literárias, mas de outras áreas do conhecimento humano, critério que é utilizado para classificar um objeto literário como inovador. Assim, como o novo em uma obra literária pode também ser expresso como categoria histórica,

quando se conduz a análise diacrônica da Literatura até a questão acerca de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve de percorrer para alcançar-lhe o conteúdo e, por fim, a questão de se o momento de sua atualização plena foi tão poderoso em seu efeito que logrou modificar a maneira de ver o velho e, assim, a canonização do passado literário.⁷²

A sexta tese trabalha com os conceitos de diacronia e sincronia na literatura, pois o aparecimento de uma obra literária não pode ser considerado somente em relação ao percurso histórico total e único, mas também em relação ao tempo de seu aparecimento. Por fim, a sétima tese se refere à relação entre a literatura e a sua função social de que, conforme já explorado na quinta tese, a obra literária não responde somente às indagações de caráter formal, mas também às de natureza moral, porquanto “a nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida.”⁷³

Por conseguinte, percebe-se que a tarefa de definir o conceito de crítica literária e qual a sua real função passa por questões históricas, metodológicas e até mesmo ideológicas, uma vez que esta atividade toma várias feições do decorrer dos tempos, obedecendo, às vezes, até às correntes filosóficas e políticas. O que se entende hoje por crítica literária difere muito do que era percebido em outras épocas, porque um crítico que a escreve é primeiramente leitor e este recebe influências de diversas ordens, utilizadas no momento de sua leitura e interpretação da obra lida e criticada.

Se os métodos de análise de uma obra literária se modificam obedecendo ao próprio arcabouço teórico do crítico e ao seu modo de experienciar o livro analisado, buscar a terminologia da crítica literária se torna um assunto complicado e delicado, porque não há autoridade totalmente imparcial durante sua análise, visto que executa uma tarefa que “não pode ser congelada mesmo pela maior autoridade ou pela mais influente associação de

⁷² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p 45.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 53.

estudiosos”⁷⁴. Todos se rendem às limitações do tempo, às superações de novas teorias e sempre ao elemento novo da obra literária que nunca se esgota, mas se mostra a cada nova leitura. Sendo assim, há uma limitação perante a tarefa de criticar uma obra, pois se ela supera o seu autor, fará o mesmo com as análises recebidas, visto que “podemos ajudar a descobrir significados, a descrever contextos, a esclarecer problemas, e podemos recomendar distinções, mas não legislar para o futuro”⁷⁵. Compreende-se, então, que em meio a um ambiente onde há várias teorias e concepções sobre o que seja criticar uma obra literária, é possível notar uma crise da crítica que não é, nas palavras de Benedito Nunes, uma catástrofe, porque a “crise é incerteza acerca do que fazer agora e do que virá depois”⁷⁶.

1.2. O jornalista brasileiro enquanto crítico literário

O mesmo problema de delimitar as fronteiras da crítica literária aconteceu no Brasil, pois se tratando de crítica literária, é complexo definir quais correntes de fato dominaram o cenário literário brasileiro em meados do século XX. Várias foram as influências que se propagaram entre os críticos e os jornalistas brasileiros que também exerciam a tarefa de analisar as obras literárias. Tais influências foram tomadas pelos críticos literários brasileiros, algumas vezes, de maneira equivocada, ou pela falta de um estudo sistemático da teoria adotada ou pelo uso de uma análise impressionista em detrimento até da própria obra. Todavia, na tentativa de sistematizar os períodos da crítica literária no Brasil, Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983), utiliza, de modo didático, a seguinte divisão:



⁷⁴ WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--], p 41.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁷⁶ NUNES, Benedito. A crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 75.

Entretanto, é necessário lembrar a tese exposta por Tristão de Athayde, a de que “a crítica é antes e acima de tudo o crítico”⁷⁷. Isso significa que o crítico é quem se utiliza dos métodos propostos pela crítica para analisar e interpretar a obra que lhe é apresentada, isto é, a crítica se subordina às escolhas do crítico, e não o inverso; por isso, não será raro se ver os limites entre essas fases da crítica literária no Brasil, sendo superados, mas não totalmente abandonados, pelos próprios críticos. Algo que possibilita visualizar o humanismo crítico, porquanto se percebe que este “parte da totalidade dos elementos em jogo e procura sempre atender a essa complexa atuação de influências, tanto subjetivas, como mesológicas e temáticas.”⁷⁸

Essa concepção sobre a verdadeira tarefa da crítica literária parece um tanto idealizada, porque se compreende que deva haver a união de métodos capazes de abarcar o todo da obra literária, e críticos audazes e aptos a desvendar os segredos do texto, uma vez que eles devem

procurar ver tudo. Ver o conjunto das coisas. Procurar o que fica *antes*, por trás ou depois da obra, dentro dela. Considerar o conjunto das obras. Nunca perder de vista a totalidade do existente. Não se confinar nunca no recanto da realidade em que se encontra nem confundir o particular com geral. [...] Saber compreender, saber abrir-se ao real na sua infinita complexidade.⁷⁹

No entanto, é dessa formação que surgiu a maioria dos críticos de meados do século XX, uma vez que por falta de um público acadêmico especializado que pudesse legitimar o estudo da literatura, existiam críticos que interagiam com as várias áreas do conhecimento. Esses intelectuais tinham como finalidade analisar a obra literária, levando em consideração seu valor estético, mas tendo como subsídio conhecimentos de outras áreas, tais como Filosofia, Política, Economia, Religião etc., pois se entendia que as

múltiplas leituras pode[m] significar mais de uma via de acesso à mesma obra, com seus modos próprios de discernimento, pondo em ação variada gama de métodos analíticos e de procedimentos explicativos ou compreensivos.⁸⁰

A crítica de natureza humanística, ao utilizar dos vários métodos para analisar a obra literária, não exclui o subjetivismo autoral, nem o Formalismo, mas atenta para as contribuições de cada abordagem, vendo e sintetizando o todo da obra, para que, dessa maneira, possa “d[ar] importância especial às ideias gerais, já que se procura situar a obra no

⁷⁷ ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1980, p. 222.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 223.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 126.

⁸⁰ NUNES, Benedito. A crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 52.

conjunto das produções com que a arte vem enriquecer a natureza, em todos os seus aspectos”⁸¹. Interessa notar também que esse modelo de crítica literária recebe influência direta de alguns intelectuais e pensadores europeus da época, tais como Benedetto Croce (1866-1952), que defendendo um método intuitivo de analisar a arte, discorreu sobre o caráter autônomo desta, atribuindo à arte uma história particular. Todavia, isso não significa que a arte está fora da história de um dado período e espaço e, sim, que esses elementos são necessários na medida em que “a criação poética pressupõe todo o restante do espírito que ela converte em imagem lírica, e a criação estética particular pressupõe todas as outras criações de um dado momento histórico.”⁸²

Portanto, a arte não está fora da história, mas junto e acima dela, não a retratando, mas colhendo material e sentidos para a sua construção mimética, ou seja, a arte não está presa a um determinado momento histórico, vai além dele. Não se está defendendo a existência de uma arte inteiramente nova, isenta de uma tradição, porque a criação artística e sua posterior recepção acontecem por meio de constantes retomadas do passado apto a se fazer novamente presente “no ânimo que a sente ou na inteligência que a compreende”⁸³. A arte, vista sob esse prisma, teria uma natureza imediata, isto é, ela independe da razão ou de outras apreciações críticas para estabelecer sentido para o leitor e para o apreciador das artes.

No âmbito dessa crítica de natureza humanística, publicada em jornais brasileiros, outro nome não se pode deixar de referir, o de Eduardo Portella que publicou os três volumes do livro *Dimensões* (1958-1965). Nestes, o crítico e professor baiano aborda um pouco do cenário da crítica e da literatura da primeira metade do século XX. O crítico Portella defende não a exclusão do impressionismo crítico, mas a sua assimilação e superação, de maneira que o conhecimento imediato da obra literária por seu crítico possa proporcionar a primeira perspectiva do livro publicado, ou seja, um momento inicial do compreender. Porém, permanecendo no nível superficial da obra, o impressionismo crítico cederá lugar a outro tipo de conhecimento, o formal, que adentra nos aspectos mais profundos da obra lida, buscando-o “para o julgamento da obra literária uma nova dimensão: uma dimensão em profundidade”⁸⁴.

Ao perceber esta dimensão, Eduardo Portella faz uso de métodos hermenêuticos, e consegue identificar a crítica literária como atividade tridimensional, conferindo a esta a dimensão intuitiva, a científica e a crítica propriamente dita, o julgamento e a expressão

⁸¹ ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1980, p. 225.

⁸² CROCE, Benedetto. *Breviário de estética e aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997, p. 184.

⁸³ *Idem, ibidem*, p.184.

⁸⁴ PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1958, p. 43.

escrita deste julgamento, sendo etapas indissociáveis de apreensão da obra literária pelo crítico. Portella não deixa de negar a adoção de um único método de leitura da obra literária, pois defende que quem demanda os métodos a serem utilizados para interpretar uma obra é ela mesma, esta que “merece um tratamento diferente específico, inerente a ela”⁸⁵. Compreende-se esse posicionamento, uma vez que cada obra e estilo novos surgem como desafios para seu crítico, que desvenda as pistas deixadas na obra por seu autor, por seu tempo, por sua estrutura, por sua forma, etc., transpondo-os e alcançando possíveis significados do todo da obra. Interpretações que se atualizam e ganham diferentes feições a cada nova leitura.

Além de Eduardo Portella, outros críticos fazem parte da história da crítica jornalística no Brasil, como Sérgio Milliet, que de modo pessoal e não sistemático, interpreta várias obras literárias. Seus ensaios, primeiramente publicados em jornais sob o título de *Diário crítico*, revelam a liberdade da crítica literária jornalística de flutuar entre os mais variados campos do conhecimento e de mudar opinião sobre algumas obras literárias no decorrer de outras leituras. Posteriormente, os ensaios de Sérgio Milliet foram publicados em coletâneas denominadas *Diário crítico* (1944-1959), e expõem não somente críticas literárias, mas também refletem sobre o ambiente cultural, social e político de seu tempo, constituindo-se como influência para alguns críticos jornalistas do mesmo período. Como afirma Antonio Candido, a crítica de Sérgio Milliet, “nunca foi exclusivamente de literatura ou de arte, mas guardou sempre uma larga variedade temática, englobando as meditações sobre o cotidiano, os problemas sociais, a sua própria personalidade e os seus sentimentos”⁸⁶.

Entretanto, pela incapacidade de se apreender a totalidade de conhecimentos e de se dominar uma gama de culturas, foi inevitável que esse modelo de crítica humanística tenha atraído olhares contrários a essa abordagem, entre estes, o do crítico Afrânio Coutinho (1911-2000). Este crítico, desconsiderando a multiplicidade de leituras oferecidas pelo método humanístico, chegou a afirmar que não tivemos crítica no país nos primeiros meados do século XX, pois o que existia era um campo literário em que eram esboçados juízos, quase sem fundamentação teórica específica, sobre obras literárias nascentes. Essas análises, algumas vezes, eram frutos de meros “achismos” e impressões pessoais, fundadas em vínculos de amizades ou discórdias entre escritores e os ditos críticos, porque

[a] ação entre amigos — e inimigos — era constante. Elogiar livros de colegas ou, por outra, destruir a obra de desafetos mostrava o quão parciais e inexperientes eram os críticos de então, que viam os jornais como arena em

⁸⁵ PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1958, p. 44.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 125.

que expunham suas rixas pessoais por meio da palavra, usando-a como arma. A agressividade não era incomum.⁸⁷

Tratava-se de escritos que se assemelhavam às resenhas jornalísticas diárias ou semanais, as quais anunciavam as novidades literárias ou outras formas de manifestação artística. Além disso, eles podem ser descritos da seguinte maneira:

Situado entre a crônica e o noticiário, o rodapé era assinado por intelectuais, que a exemplo de Lins, cultivam a eloquência e a erudição com o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom subjetivo e personalista [...] O tom da crítica, porém, não era muito diferente do usual no início dos 1900. Sem respaldo de teorias — afinal, ainda não havia Faculdades de Letras nem teóricos da disciplina —, os textos ficavam entre o ensaístico e o professoral⁸⁸.

Desse ambiente conturbado da crítica literária surgem dois grupos de críticos: os “homens das letras, do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e outro modelo, ligado à especialização acadêmica, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra”⁸⁹. No entanto, ao mesmo tempo em que era atribuído maior prestígio à crítica produzida nas academias, a crítica literária sumia dos jornais e perdia poder o “intelectual sem especialidade, ‘leitor que-sabe-tudo’”⁹⁰. Consequentemente, as críticas nos jornais ganhavam um público leitor cada vez mais reduzido, pois seu ambiente de maior circulação passava a ser as universidades, algo que geraria reclamações por parte de muitos escritores. Além disso, ao diminuir o potencial de divulgação de obras recém-publicadas, a crítica universitária travou uma batalha com o mercado editorial crescente e com a indústria cultural, porque de um lado havia

muitas editoras interessadas em promoção, não em crítica [...] De outro, uma indústria cultural onde só parece haver lugar para a palavra afirmativa, a ‘campanha’ (promocional ou demolidora), o *slogan*, e que precisa, portanto, desqualificar todo tipo de texto argumentativo.⁹¹

Não é à toa que o advento da Nova crítica propagada por Afrânio Coutinho, e, logo, o desaparecimento da crítica nos jornais tenham sido motivo de queixas, como atesta o seguinte relato:

O desaparecimento, sem dúvida só temporário, da crítica literária nos jornais brasileiros já tenha fornecido oportunidades para queixas amargas da parte de poetas e ficcionistas que não encontraram a valorização esperada de suas

⁸⁷ NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007. p. 21-22.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 24

⁸⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 13.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 16.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 14.

obras.⁹²

Otto Maria Carpeaux (1900-1978) visualiza, no provável fim da crítica literária publicada nos jornais brasileiros, um possível término do mal que afligia a crítica literária brasileira da época, qual seja “a falta de uma tábua de valores rigorosamente mantida [que] contribui para isolar a literatura brasileira no quadro da literatura universal contemporânea”⁹³. Como um importante conhecedor da literatura universal, Otto Maria Carpeaux expõe grandes equívocos cometidos pelo corpo de críticos do momento, dentre estes a confusão sobre o termo estrutura, uma vez que “*structure*, em francês, significa a construção deliberada de romances e peças dramáticas, enquanto o termo inglês *structure* se refere à unidade de forma e expressão num poema”⁹⁴. Essa assertiva surge mais uma vez para legitimar, aparentemente, a afirmação de Afrânio Coutinho de que não tivemos crítica literária no Brasil nos primeiros meados do século XX, porque, na falsa assimilação de termos e métodos críticos europeus, não houve uma verdadeira crítica brasileira.

Faltava, então, a formação de uma academia que fizesse valer a verdadeira crítica literária brasileira, visto que os cursos de Letras faziam parte das Faculdades de Filosofia. E, nesse sentido, não havia estudos de literatura, mas sobre literatura, caindo em um historicismo literário que se pautava na realização de levantamentos sobre dados da bibliografia de autores e sobre a vida destes, incidindo em uma crítica, ora impressionista, ora genética. Além disso, em virtude da carência da crítica e de críticos literários, no Brasil, as críticas literárias sobre as novas publicações eram escritas pelos próprios autores de literatura, como Machado de Assis que publicou, em jornais de sua época, várias análises de obras literárias⁹⁵.

Essa crítica literária escrita pelos próprios criadores, constituindo-se nas palavras de Afrânio Coutinho em “crítica do artista”. Não é sem razão tal afirmativa, visto que, se for analisado como a crítica literária se desenvolveu no movimento modernista, vários são aqueles que se autoproclamavam críticos. Os próprios movimentos literários, como “antropofagismo” sugeriram com a missão arquetípica de impulsionar uma literatura de identidade legitimamente brasileira. Todavia, a crítica literária realizada pelos próprios escritores não se constituiu em crítica literária propriamente dita, mas sim em produção literária analisada por críticos, fato já observado por Northrop Frye, em *Anatomia da crítica*, “[o] poeta, falando como crítico, produz não crítica, mas documentos a serem examinados por

⁹² CARPEAUX, Otto Maria. *Presenças*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p. 53.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 51.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 55.

⁹⁵ Estes ensaios foram reunidos no seguinte livro: ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953.

críticos”.⁹⁶

Diante de um ambiente de instabilidade da crítica e da necessidade de que se fizesse conhecer as obras então nascentes nesse período, a crítica jornalista é apresentada como possibilidade de divulgação mais intensa das várias obras literárias publicadas nesse período. No entanto, essa significativa soma e circulação de crítica literária escrita por jornalistas e escritores brasileiros da época, não indicavam que essas análises fossem de boa qualidade. Os artigos de crítica literária, publicados semanalmente em jornais como *Correio da Manhã*, *Folha de S. Paulo*, *Folha do Norte*, etc., necessitavam de análises e interpretações que fossem comprometidas com a obra literária analisada, e não com elementos externos a ela. Faltava, aos críticos jornalistas, os quais se dividiam nas tarefas de serem críticos sociais, políticos e literários, um melhor estudo de teorias literárias vigentes para análise dos textos lidos e criticados. Exigência difícil de ser cumprida em virtude da falta de tempo dos críticos jornalistas, uma vez que havia um curto período entre a publicação de um novo livro e a cobrança feita pelo jornal de uma interpretação do recente texto literário.

Por essa razão, é exigido pela Nova Crítica que o crítico literário brasileiro se volte cada vez mais para a obra que se propõe a analisar, utilizando de método e teorias próprias de seu campo de saber. Porém, a formação humanística dos críticos jornalistas brasileiros não permitia uma visão única da obra literária, limitando-se a analisá-la segundo um único método. Os críticos desse período analisavam a obra literária a eles entregue, atentando também para o aspecto de engajamento social, político, religioso e filosófico que pudesse ser encontrado no texto lido e que identificasse a postura ideológica de seu autor. Alguns destes críticos, como José Veríssimo, que adotou em suas análises muitas vezes um viés antropológico, é acusado de ser um desgarrado de outras áreas, assim como Sílvio Romero, uma vez que eram

desviados de outras atividades. São desgarrados, muitas (*sic*) vez, da filosofia, da história, da sociologia, do jornalismo, eventualmente arribados no terreno da crítica, graças à facilidade vigente entre nós de entregar a qualquer um a seção tão importante da imprensa literária.⁹⁷

Essa falta de especialização da crítica literária brasileira proporcionou a ela ser tachada de inexistente⁹⁸ em determinado período, por teóricos como Afrânio Coutinho, mesmo que

⁹⁶ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 14.

⁹⁷ COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969, p. 24.

⁹⁸ Também denominada de crítica de rodapé, a crítica jornalística foi tida como aquela que se afastava da real preocupação com formação e consolidação de uma literatura e de uma crítica literária brasileira, uma vez que o rodapé era entendido por Afrânio Coutinho como “condenável por todos os aspectos como um dos responsáveis pelo atraso, ou, por que não dizer, pela inexistência da crítica literária entre nós”. COUTINHO, Afrânio. *Crítica*

essa afirmação seja algo impossível, pois os ensaios publicados nos jornais da época eram o que se tinha como crítica literária no Brasil e merecem ser analisados pela história da crítica literária brasileira. No entanto, ainda assim, os ensaios de crítica literária publicados nos jornais brasileiros eram considerados por alguns como um problema ou um empecilho ao real amadurecimento da crítica literária e da literatura no Brasil. Nesse sentido, Afrânio Coutinho é categórico ao determinar que crítica jornalística não é crítica, mas rodapé, e que este “envolve o indivíduo que se enche de uma auréola de falso prestígio, geralmente mais condicionado pelo jornal onde aparece, do que pelo valor intrínseco do mesmo”⁹⁹. E, como rodapé, não ultrapassa os limites da reportagem, registro, publicidade ou crônica, mas não chega a ser crítica literária.

Para Afrânio Coutinho são vários os fatores que militam contra os rodapés, dentre estes a falta de tempo e de preparo para criticar uma obra literária, visto que o meio jornalístico publicitário exige uma rapidez que não concorda com a necessidade de um estudo criterioso. Por esse motivo, Afrânio Coutinho alega que há uma relação entre a falta de uma real literatura brasileira e a precariedade da crítica literária, ao ponto de afirmar que a existência da primeira está condicionada ao desaparecimento dos rodapés, porque “o que se [...] afigura inadiável entre nós, é a destruição do mito do rodapé. Enquanto consideramos o rodapé a última palavra em crítica, jamais teremos crítica literária de fato, e *ipso facto* literatura.”¹⁰⁰

Nesse sentido, se, para Afrânio Coutinho, os rodapés não são exemplos de crítica literária em jornais, não o podem ser em livros, pois, ao serem transpostos para os livros, conservam o mesmo formato e aferição que tinham nos jornais, proporcionando

uma crítica aleatória, inconsistente, sem padrões nem guias, condicionada à impressão pessoal, às flutuações dos motivos e objetivos pessoais do autor, ao seu caráter, às circunstâncias do ambiente em que ele se move, às imposições de natureza extraliterária, política ou social.¹⁰¹

No entanto, como bem observou Afrânio Coutinho, há uma diferença entre impressionismo como simples conjunto de impressões pessoais sobre determinada obra, e o impressionismo crítico como “a literatura feita da literatura, [...] uma recriação através da obra literária”¹⁰², este também chamado de crítica artística. Desse modo, fazendo uso do título do livro, no qual a assertiva acima foi retirada, há críticas e críticos, e ao mesmo tempo em que se pode dizer que essa crítica literária era produzida no calor do momento, é preciso concebê-

e críticos. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969, p. 24.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 23.

¹⁰² COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969, p. 25.

la como momento histórico da evolução da crítica literária no Brasil. É necessário, escapar da generalização um tanto perigosa, realizada por Afrânio Coutinho, a de que toda crítica produzida nos jornais seja superficial e abusiva. Sendo preciso se debruçar sobre essas leituras a fim de verificar seus métodos, análises e possíveis reflexões que se construíram enquanto base de uma primeira leitura das várias obras literárias publicadas no contexto da crítica jornalística. O próprio Afrânio Coutinho reconhece o valor dessas leituras e as utiliza na organização de seus cinco volumes do livro *A literatura no Brasil* (1955). Dentre aqueles que contribuíram para as edições desse livro, pode-se citar os ensaios dos seguintes autores que também escreveram para jornais: Antonio Candido, Wilson Martins, Franklin de Oliveira etc., os quais serão retomados no decorrer dos próximos capítulos desse trabalho

1.3. Reflexões hermenêuticas sobre o valor de se estudar a história da crítica literária

Desse modo, refletir sobre como uma produção da crítica literária concebeu determinado objeto estético no momento de seu aparecimento, conduz-nos à tarefa de revisitar hermeneuticamente essas primeiras leituras, e, desse modo, visualizar como o problema da aplicação nos é apresentado no decorrer das apreciações críticas feitas no passado. Nota-se que a compreensão se mostra como elemento histórico que se atualiza a cada nova leitura, sem com isso se dizer que a mesma maneira de ver o texto literário é simplesmente retomada. Essa atitude desconsideraria todo o elemento subjetivo da crítica literária, e tornaria a obra literária simplesmente objeto técnico¹⁰³. É preciso então entender que a compreensão é fruto de um acontecer histórico, sendo construindo neste e a partir deste, não é à toa que Gadamer afirma que “a própria compreensão se mostrou como um acontecer [...] que é movida em si mesma pela própria mudança histórica.”¹⁰⁴

Esse acontecer histórico não gera simplesmente acúmulo de interpretações, mas testemunha a favor do valor estético de uma obra literária, pois esta se mostra cada vez mais apta a numerosas significações, superando o tempo de sua publicação. Isso permite que novas temáticas sejam levantadas a partir da releitura de uma obra e que outras sejam retomadas, legitimando as análises de uma determinada crítica que a interpretou, primeiramente. Há um encontro, dessa feita, entre a hermenêutica jurídica e literária, uma vez que “o sentido da lei,

¹⁰³ Entender objeto técnico como: “procedente de um conceito, aquele que apela para inteligência do inventor sem engajar toda a pessoa”. DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3 ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 243.

¹⁰⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 408.

que se apresenta em sua aplicação normativa, não é, em princípio, diferente do sentido de um tema, que ganha validade na compreensão de um texto”.¹⁰⁵

Nesse sentido, o texto deixa de estar preso ao seu significado original, isto é, aquele empreendido a ele por seu autor, e passa ter validade a partir das leituras interpretativas que se fazem dele, essas que o legitimam e o perpetuam. A obra literária, portanto, sobrevive da relação leitor e literatura, que carrega em si implicações tanto estéticas quanto históricas, visto que

a implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.¹⁰⁶

A compreensão deixa de ter apenas um caráter subjetivo e passa a demonstrar um caráter histórico, posto que “a compreensão deve ser pensada menos como ação da subjetividade e mais como um retroceder que penetra num acontecimento da tradição, onde se intermedeiam constantemente passado e presente”¹⁰⁷. É incoerente julgar entre boas e más interpretações e afirmar que alguém leia melhor ou pior o texto que lhe é apresentado, pois “quando se logra compreender, compreende-se de um modo diferente”¹⁰⁸. Há de se considerar que o momento da compreensão está subordinado às condições históricas, visto que acontece por meio de um projetar no texto lido das concepções ideológicas de um indivíduo, que confere à obra que lê um determinado sentido, propiciado também pelo contexto histórico do compreender.

Todavia, durante um desdobrar de leituras, os primeiros significados podem ganhar validade ou não durante as suas retomadas. Em alguns casos, as primeiras interpretações se tornam arbitrárias quando visualizadas sob uma nova perspectiva. Assim, faz-se necessário “que o intérprete não se dirija diretamente aos textos lidos a partir da opinião prévia que lhe é própria, mas examine expressamente essas opiniões quanto à sua legitimação, ou seja, quanto à sua origem e validade.”¹⁰⁹ Para tanto, precisa-se analisar racionalmente a tradição da crítica literária realizada em um determinado período, considerando sua alteridade, porque o

¹⁰⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 410.

¹⁰⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

¹⁰⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Op. cit.*, p. 385.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 392.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 356.

encontro com o outro não é imediato, mas opera-se por meio da reflexão.

E, ao se dar credibilidade à tradição, observa-se que esta se constitui por “ter validade sem precisar de fundamentação.”¹¹⁰. Contudo, não se está defendendo uma total aceitação da tradição de modo passivo, mas uma discussão sobre esta, pois, ao se questionar a validade de uma tradição, não se está excluindo-a, mas refletindo sobre a legitimidade dessa tradição também. Observando-se que a refutação e a possível negação de algo não significam que se venha a excluí-lo do campo das discussões, porque o importante é não excluir uma tradição, mas “reconhecer o momento da tradição no comportamento histórico e indagar pela sua produtividade hermenêutica”¹¹¹. Isso possibilita reconhecer que o passado sempre nos diz algo que deve ser considerado na obtenção de conhecimentos futuros, porque

as citações não constituem apenas um apelo a uma autoridade com o propósito único de sancionar determinado passo no curso da reflexão científica. Elas podem também retomar uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória, que essa própria resposta fez-se novamente histórica, demandando de nós uma renovação da pergunta e de sua solução.¹¹²

Além disso, considerando a distância histórica entre autor e intérprete, ler as contribuições que foram feitas no momento da publicação de uma determinada obra literária possibilita que se venha a analisar as implicações de se estudar um texto literário escrito no momento de sua publicação e sob a perspectiva de certa época, uma vez que “todo texto não apresenta apenas um sentido compreensível, mas necessita ser interpretado a partir de diversas perspectivas”¹¹³. O objeto estético apresentado pode ser considerado como elemento que dá respostas aos acontecimentos da época na qual é lido e interpretado, distanciando-se cada vez mais da intencionalidade de seu autor. Isso significa que embora um autor tenha escrito uma obra literária com o propósito determinado, este pode se perder no decorrer das várias interpretações que o texto receberá, para atender aos inúmeros questionamentos pessoais de seus leitores. O momento da leitura, assim, não é somente um ato de tentar reproduzir as finalidades expressas no texto que foi escrito em outra época, mas é produzi-lo novamente em nossa consciência, uma vez que “cada época deve compreender a seu modo um texto transmitido, pois o texto forma parte do todo da tradição na qual cada época tem um interesse

¹¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 372.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 375.

¹¹² JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 9.

¹¹³ GADAMER, Hans-Georg. *Op. cit.*, p. 440.

objetivo e onde também ela procura compreender a si mesma.”¹¹⁴

E, ao se ler um texto sob a perspectiva da época na qual se está inserido, entra-se em contato com as respostas oferecidas por uma obra literária a um determinado público leitor de outra época, respostas que podem parecer obscuras e difíceis de serem retomadas por outra época. Em virtude de as maiorias das perguntas colocadas por certo texto não serem as mesmas no decorrer dos anos, devendo aquele que medeia entre dois horizontes encontrar o ponto de intersecção entre ambos e possibilitar o entendimento onde não houve, executando a tarefa da hermenêutica que é “restabelecer o entendimento onde não há entendimento e onde foi distorcido”¹¹⁵.

Entende-se “que a compreensão começa onde algo nos interpela”¹¹⁶, sendo assim, considerar a tradição da crítica literária não é reproduzir preconceitos, mas questioná-los. Por essa razão, é possível recuperar e indagar aquilo que ainda se põe como questionamento, as perguntas postas que foram respondidas, mas que ainda hoje provocam uma contínua busca por novas respostas, considerando sempre um diálogo entre duas ou mais perspectivas históricas. Em poucas palavras, é necessário que se ouse questionar e reconhecer a autoridade da tradição por meio de um diálogo que se apresenta como uma maneira dialética de compreender aquilo que é passado pela tradição. Assim, percebe-se o passado, não como algo que pode ser abandonado ou recebido de maneira passiva, mas como elemento que se impõe, dialoga e forma o presente mostrando que “a autoridade tira seu verdadeiro sentido de sua contribuição à maturidade de juízo livre e ‘receber a autoridade’, também é passá-la pelo crivo da dúvida e da crítica.”¹¹⁷

Revisitar a fortuna crítica de uma determinada obra é também reconhecer a realidade histórica desse compreender e a sua possível legitimação, posto que se esteja sempre sob o efeito dessa história efetual¹¹⁸. No entanto, isto não significa que, para se compreender as análises passadas, tem-se que se desconsiderar o tempo presente. Porém consiste em superar o impasse entre o que é próprio do outro e o que é nosso, possibilitando-nos ganhar um horizonte, que “quer dizer sempre aprender a ver para além do que está próximo, não para abstrair dele, mas precisamente para vê-lo melhor, em um todo mais amplo e com critérios

¹¹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 392.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 387.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 395.

¹¹⁷ RICCEUR, Paul. *Interpretações e ideologias*. 4. ed. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 113.

¹¹⁸ Entende-se história como efetual aquela que “busca evidenciar a realidade da história no próprio ato da compreensão”. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 36.

mais justos”¹¹⁹.

O conjunto de interpretações feitas acerca de uma determinada obra, portanto, não é meramente algo possível de ser recuperado hoje, sob a luz de outro entendimento, mas ele mesmo testemunha sobre o passado de um texto que é apresentado, vindo acompanhado de outros elementos que permitem visualizar a repercussão de uma obra em vários meios sociais e políticos, entre outros. Por exemplo, o jornal que publicou a crítica literária de uma obra pode dizer muito da sua capacidade de acolhimento do público inicial, pois um jornal como o *Correio da Manhã*, que possuía grande tiragem em sua época, ao lançar olhares sobre uma produção literária certamente lhe atribuía alguma autoridade junto aos seus possíveis leitores. O que torna possível dizer que

os textos aparecem junto com uma série de outros materiais históricos, ou seja, os chamados restos. Também esses precisam ser interpretados, isto é, não devem ser compreendidos somente no que dizem mas também no que testemunham.¹²⁰

O subjetivismo também interfere na leitura interpretativa, no sentido em que o crítico que lê e crítica é também aquele que convive em sociedade, atuando nela, sofrendo suas eventuais influências, visto que “aquele que lê um texto se encontra, também ele, dentro do sentido que percebe. O próprio crítico pertence ao texto que compreende”¹²¹. Desse modo, entende-se quando R. G. Collingwood afirma que o valor da história “está em ensinar-nos o que o homem tem feito e, deste modo, o que o homem é”¹²². Algo que gera um constante estado de pergunta, no qual nem sempre obtemos respostas reais e únicas, porque as questões sobre a constituição da essência, a origem e o fazer artístico do ser humano e sobre o modo como interage com o meio e com os outros se descortinam em perguntas que permanecem em aberto, carecendo sempre de um horizonte apto a delimitá-las. Destarte, “a abertura da pergunta não é ilimitada. Ela implica, antes, uma delimitação precisa através do horizonte da pergunta”¹²³.

E, em se tratando da crítica literária, as primeiras leituras acerca de uma obra e o levantamento dos assuntos por ela tratados proporcionam que as temáticas verificadas no decorrer destas leituras sejam novamente rediscutidas, pois “o perguntar põe em suspenso o assunto com as suas possibilidades”¹²⁴. De tal modo, rompe-se com um dogmatismo que

¹¹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 403.

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 441.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 445.

¹²² COLLINGWOOD, Robin George. *A idéia de história*. 5. ed. Lisboa: Presença, 1981, p. 22.

¹²³ GADAMER, Hans-Georg. *Op. cit.*, p. 475.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 479.

elencas verdades únicas e acabadas, e, em um exercício dialético, a crítica e a própria obra literária saem do alheamento “para um presente vivo do diálogo cuja realização originária é sempre perguntar e responder”¹²⁵.

Paul Ricœur retoma o modelo dialogal da pergunta e da resposta para ampliar os limites da hermenêutica, e, citando Gadamer, afirma que a hermenêutica não se limita à compreensão, mas abrange também a não-compreensão, formando um todo homogêneo. Assim, executar a crítica da crítica é tomar hermeneuticamente questões que ainda hoje carecem de ser compreendidas, isto é, de ser novamente respondidas. E também observar que rediscutir interpretações não é repetir conceitos outrora já utilizados, que caíram em desuso, ou, simplesmente, retomar uma crítica já escrita, por simples falta do encontro com o elemento novo da obra lida, mas, como Collingwood define, “ato de repensar o próprio pensamento”¹²⁶. Dessa feita, os assuntos já discutidos, mas ainda obscurecidos, são iluminados por meio do nosso próprio conceber, identificando nisso uma fusão de horizontes.

¹²⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 481.

¹²⁶ COLLINGWOOD, Robin George. *A ideia de história*. 5. ed. Trad. Alberto Freira. Lisboa: Presença, 1981, p. 422.

2. DO INTELLECTUAL AO CRÍTICO JORNALISTA: FRANKLIN DE OLIVEIRA, UM HUMANISTA POR EXCELÊNCIA

Cultura, literatura, são fatos dinâmicos, dialéticos — vivem em incessantes devenir, param apenas quando se esgotam.

(Franklin de Oliveira, *Fantasia exata*)

O ensaísta é, por excelência, um ‘experimentador’. Sua virtude máxima é excitar, estimular, incitar à problemática, conduzir à indagação e à dúvida.

(Franklin de Oliveira, *Viola d’Amore*)

Vê-se que a crítica literária não consiste apenas em análises de textos literários, ela abrange uma infinidade de outros fatores para formação de uma interpretação coerente com o leitor e com outros elementos de sua época, como o social e o político. Por exemplo, a crítica literária nos jornais da primeira metade do século XX era fecunda por valorizar os múltiplos aspectos das obras artísticas e literárias. Essa perspectiva pode ser re-vista para se considerar o valor dialético dessa tradição, não apenas para questioná-la, mas para repensar sobre os seus fundamentos.

Nesse sentido, cabe estudar o trabalho de Franklin de Oliveira, crítico literário, político, social, entre outros, que soube harmonizar em seus estudos as múltiplas faces do processo criativo artístico e literário no Ocidente. Porém, analisar a obra de crítica literária de Franklin de Oliveira não ganha importância simplesmente por seus aspectos históricos e documentais, mas por se revelar enquanto experiência de um leitor crítico que soube fazer da matéria de seu tempo presente um objeto de reflexão e questionamento. Posicionamento que se constitui em um ato crítico¹²⁷, e fez do intelectual em questão ser não apenas contemplador de um passado e de uma atualidade, mas propenso transformador e divulgador de transformação. Assim, aproximando-se de uma concepção de práxis marxista filosófica que compreende mundo não apenas como objeto de interpretação, mas como aquele que carece ser transformado, como afirma Marx, “os filósofos só interpretaram o mundo de diferentes maneiras, do que se trata é de transformá-lo”.¹²⁸

Franklin de Oliveira¹²⁹ (José Ribamar de Oliveira Franklin da Costa) nasceu em São

¹²⁷ “O ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem a homem”. CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 129-130

¹²⁸ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Marxista*. Trad. Luis Claudio de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 103.

¹²⁹ Dentre as publicações desse autor, pode-se citar as seguintes: *Sete dias* (1946); *A fantasia exata: ensaios sobre Literatura e Música* (1959); *Rio Grande do Sul: um novo nordeste: o desenvolvimento econômico e as disparidades regionais* (1962); *Revolução e contra-revolução no Brasil: ensaio de Sociologia Política* (1962);

Luis do Maranhão em 12 de março de 1916, e é crítico renomado dentro do cenário político, estético e social de um país que se fez engajado por meio de sua própria escrita. Embora injustamente esquecido, foi um crítico jornalista ferrenho de uma sociedade ainda pautada em valores semifeudais e oligárquicos em meados do século XX. Intelectual que reconheceu na arte, na música e na literatura uma possibilidade de transpor a realidade precária do homem subordinado a fatores sociais, econômicos e políticos capazes de oprimi-lo, submetendo-o a uma racionalidade cada vez mais tecnológica.

Tal empenho em reconhecer na arte uma maneira de libertação, Franklin de Oliveira herdou em parte de sua família, porque teve o privilégio de nascer em um ambiente familiar que conferia valiosa importância à educação intelectual e artística na formação do homem. Seu pai foi o principal incentivador de sua formação intelectual, ética e moral, uma vez que, além de ensiná-lo a viver em meio a dificuldades, preservando um caráter firme, presenteou-o com livros e o colocou para estudar música com importantes músicos do Maranhão, como Pedro Gromwell e Henrique Blum, dos quais recebeu aula de teoria musical e violino. Além disso, encorajado por um importante médico do Maranhão, Clarindo Santiago, lia tudo o que era oferecido e que despertasse sua curiosidade. José Neves de Andrade foi outro incentivador de sua vocação como crítico literário, por possibilitar o seu acesso às leituras dos livros da biblioteca particular de seu amigo Wilson Soares.

Desde muito cedo, Franklin de Oliveira reconheceu no jornalismo sua real vocação e, assim, começou a trabalhar ainda jovem no jornal da família, *Tribuna*, de seu tio Agnelo Costa, apesar de se matricular na Faculdade de Direito. Se sua vocação para o jornalismo inicia já na sua juventude, no mesmo período conhece o pensamento marxista, ao trabalhar nos jornais o *Diário da Tarde* e *A Pacotilha*, meios de comunicação que reivindicavam melhores condições de trabalho e sobrevivência de uma classe menos privilegiada, o proletariado, denunciando abusos realizados por políticos e donos de fábricas. Nesses jornais se verificava a face de um jornalismo que visava a questionar e refletir sobre a situação imposta a uma determinada realidade social e política. Não é à toa que Franklin de Oliveira, além de escrever artigos para esses jornais, envolvia-se em movimentos socialistas, como comícios nas portas das fábricas, fato confirmado no seguinte relato: “[n]ão fazíamos só os

Que é a revolução brasileira?: ensaios de Sociologia Política (1963); *Viola d'amore:* ensaios de Literatura e Musica (1965); *Revolución y contrarrevolución en el Brasil* (1965); The epigraphs in *Sagarana* — Introdução à edição inglesa de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa (1966); *Morte da memória nacional:* a destruição dos bens culturais brasileiros (1967); *Literatura e civilização* (1970); *A tragédia da renovação brasileira:* Minas Gerais e São Paulo: a miséria dentro do progresso (1971); *Euclides:* a espada e a letra (1983).

jornais. Promovíamos comícios nas portas das fábricas maranhenses”¹³⁰.

Aos vinte e dois anos vai para o Rio de Janeiro, onde consolida sua carreira como crítico e jornalista dos jornais cariocas da época, conseguindo publicar o artigo, “Riso e ternura da Hungria”, em um importante jornal de divulgação da literatura brasileira, *Dom Casmurro*. O singular apreço pela cultura húngara o fez escrever vários artigos sobre essa temática. Esse encanto não advém somente da cultura desse país, mas também de seu modo de resistência política, social e cultural. Cada vez mais empenhado pelas causas sociais dos menos favorecidos e pela singularidade de várias culturas, Franklin de Oliveira empolga-se com as canções de Bela Bartók (1881-1945), músico húngaro que, juntamente com Zoltán Kodály (1882-1967), mescla o popular e o erudito em suas composições, as quais recolheu de antigas histórias e canções húngaras de camponeses.

No Rio de Janeiro, Franklin de Oliveira vai trabalhar no jornal *A Notícia*, no qual verifica a importância de ter uma educação voltada para uma ampla erudição, pois, para ingressar neste jornal precisou escrever um editorial sobre questões históricas, econômicas, sociais e literárias do Brasil e do mundo na época. Nesse jornal, o crítico se revela um homem de caráter forte, não afeito a provocações e não subordinado a fatores que não condiziam com suas concepções ideológicas. Por isso, ao ingressar no jornal *Boletim Mercantil*, imediatamente pede demissão ao se deparar com o aspecto burocrático das publicações desse periódico.

A mesma feição de uma personalidade forte é manifestada quando, trabalhando no *Diário da Noite*, Franklin de Oliveira teve o seu pedido de licença, para ver sua mãe que estava doente, recusado, levando-o a ofender o diretor dos associados e a pedir demissão, regressando ao seu estado de origem. Tempos mais tarde, o intelectual, de volta ao Rio de Janeiro, vai trabalhar na revista *O Cruzeiro*, na qual publica semanalmente as edições do periódico *Sete dias*. Nesta, deixa perceber todo o lirismo contido no seu modo de fazer crítica literária e social, dando origem ao livro de mesmo nome da coluna que publicava, isto é, *Sete dias* (1946).

O talento desse crítico e seu comprometimento com o fazer da crítica foram reconhecidos por importantes jornais da época, entre eles o famoso jornal *Correio da Manhã*, que o convidou para fazer parte de sua equipe de jornalistas. Com a saída de Álvaro Lins do cargo de editorialista político e crítico literário, Franklin de Oliveira assume o seu emprego, que dividiu juntamente com o crítico austríaco Otto Maria Carpeaux (1900-1978). Contudo,

¹³⁰ OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991, p. 8.

como um opositor dos regimes da ditadura militar, Franklin de Oliveira é exilado no Paraguai e, quando retorna ao Brasil, é acolhido pelo jornal o *Globo*. Embora possuindo concepções diferentes daquelas propagadas pelos dirigentes desse periódico, consegue patrocínio para a publicação de seu livro *A morte da memória nacional* (1967), fruto de sua viagem e pesquisa sobre aspectos culturais e geográficos de Minas Gerais.

2.1. A importância da arte e da literatura para o homem contemporâneo

O teor da crítica literária e política de Franklin de Oliveira aparecem ao lado de sua preocupação com os valores estéticos da obra literária, reconhecendo que a literatura e a arte têm como função fundamental, livrar o ser humano da crescente alienação¹³¹ a que está exposto, promovida pelo estranhamento entre o eu e o outro e entre o eu e os objetos criados por ele. Algo visto por Franklin de Oliveira como o fator da destruição e ao mesmo tempo crescimento da humanidade. Esse aparente paradoxo leva o homem a um estado de crise, pois para possibilitar um constante aperfeiçoamento das relações de produção e da evolução tecnológica, o princípio da individualidade e da experiência do homem é rompido em prol de um bem maior, que seria o crescimento do mercado industrial.

Franklin de Oliveira adverte que se o homem não mais se reconhece no objeto de seu trabalho, tornando-o a finalidade de todo o seu esforço produtivo, caminha descarrilado rumo a sua própria destruição. Por isso, é possível dizer que “a alienação do ser humano, de sua alma e de seu destino — [é] o núcleo da crise contemporânea.”¹³² Razão que leva Franklin de Oliveira a publicar o ensaio, em *Fantasia exata* (1959), denominado *Ludus Tonalis*, no qual percebe que “[p]elas exigências de trabalho, a fúria da competição, a megalomania da produção a aguda e fria ditadura corrosiva da concorrência, perdemos, também, a cálida intimidade das pessoas”¹³³.

No ensaio referido, tem-se um marxista que reconhece o homem capitalista como um ser fragmentado e alienado, carente de retorno a sua totalidade perdida, uma vez que a consciência de si se perdeu para se tornar a consciência de outra coisa. Isso significa que a sensibilidade que capacitava o homem a experimentar os objetos por meio de sua idiosincrasia, foi reduzida em prol de outro poder, o da máquina. Cabe, então, buscar a

¹³¹ Embora, na sua crítica transpareçam valores marxistas, para Franklin de Oliveira, assim como para os frankfurtianos a alienação não é um fenômeno que seja estrito a uma classe social, pois o ser que se aliena não é somente o operário, mas o ser humano como um todo.

¹³² OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaios de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 1.

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 2.

expansão da experiência humana e desvendar o verdadeiro sentido das coisas, aquele encontrado por meio do impulso lúdico¹³⁴, uma vez que

sobre o corpo íntimo das coisas, daquilo que marca nosso limite na vida e que nosso ser confronta, a máquina operou estranha deformação, tornando-os simples dados de indústria e comércio, impedindo-as de continuarem a ser objetos em cuja macia ou áspera substância pudéssemos reconhecer, refletidas ou delas impregnadas, a paixão modeladora de nossas mãos.¹³⁵

Franklin de Oliveira não age, no entanto, com propósito de retornar a um subjetivismo que não conhece fronteiras, ou a um racionalismo que a tudo objetiva e teoriza, mas antes caminha em um meio termo promovido pela dimensão estética. Como bem observam Horkheimer e Adorno, no ensaio intitulado “Conceito de Iluminismo”, na mesma proporção em que o racionalismo promoveu o homem como superior aos outros seres por meio do seu saber, impediu que “o ser humano fizesse um casamento feliz com a natureza das coisas”¹³⁶. Então, caminha-se para uma sociedade sem mitos, sem fantasia, sem esperanças, porque se o homem sobre tudo exerce o seu domínio e é capaz de desvendar o segredo de tudo, não haveria mais limites para o ser humano, porque o seu propósito é “o desenfeitamento do mundo [...] a erradicação do animismo”¹³⁷. Se não há mais encantamento pelas coisas e pelo outro, já que é possível conhecê-los, o homem vive em um constante desencantamento ao passo que não mais teme o desconhecido. A estética seria

a esperança pálida, num ambiente crescentemente racionalizado, secularizado e desmitificado, de que não se tenha perdido inteiramente um propósito e significado último. Ela é o modo da transcendência religiosa e de uma era racionalista — o lugar para onde as respostas aparentemente arbitrárias e subjetivas que caem fora do escopo do racionalismo podem ser trazidas para dentro e ganhar toda a dignidade de uma forma eidética.¹³⁸

É por meio do elemento estético que o ser humano dotado de sensibilidade expressiva consegue se opor a um racionalismo que o fragmenta e o faz não mais conhecer a coisa em si, mas apenas a sua essência objetivada na coisa. Isso se justifica porque, quanto mais controle o homem exerce sobre o mundo, mais se aliena nele, uma vez que “o preço que os homens

¹³⁴ Entre os impulsos humanos: formal, dominador, e sensual, passivo, haveria o impulso lúdico que direciona o homem rumo a sua liberdade, impulso que “não tem por alvo jogar ‘com’ alguma coisa; antes, é o jogo da própria vida — para além de carência e compulsões externas — a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade”. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 8.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996, p. 167.

¹³⁵ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaios de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 2

¹³⁶ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. Conceito de Iluminismo. In: *Os pensadores*. Trad. Zeljko Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 97.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 98.

¹³⁸ EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 68

pagam pela multiplicação do seu poder é a sua alienação daquilo sobre o que exercem o poder”. A função da estética, nesse contexto, seria a de retomar a pessoalidade da vida, uma vez que a vida, de tão impessoal que se tornou, é moldada pelas relações de trabalho a que está sujeita, pois “o industrialismo reificou as almas”¹³⁹. Reificação que possibilitou às relações sociais adquirirem valores que negam os unicamente humanos, para se verificar uma sociedade cada vez mais embriagada pelo domínio dos meios de produção e pela novidade.

Embora, essas preocupações permeiam a crítica de Franklin de Oliveira e o aproxime dos ideais marxistas de sociedade, não se pode dizer que o crítico adote totalmente essas concepções. Contudo, Franklin de Oliveira se preocupa em promover um homem que tenha autoconsciência de sua humanidade e seja livre de seu estado de alienação, por ver o ser humano cada vez mais “hipnotizado até a obsessão pela voracidade da máquina do lucro, pela nevrose da produção vertiginosa, pelo feiticismo da técnica e pela idolatria da máquina”¹⁴⁰. Essa crescente desumanização do homem¹⁴¹ acontece paralelamente ao processo de mecanização de sua humanidade, ou seja, o homem se torna máquina e esta assume o controle, pois “os nossos contemporâneos perderam os contornos e a fluidez da pessoa humana”¹⁴².

Esse processo de estranhamento converge para aquele discutido por Marx, em diversas de obras suas, como no livro, *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844), no qual o pensador alemão apresenta uma triste situação de desumanização do homem promovida pela relação entre o ser humano e o produto de seu trabalho, no qual o ser humano não mais se reconhece em suas criações. Assim, caminhando para um estado de estranhamento contínuo, no qual se valoriza mais o que é produzido, ou seja, a coisa, do que a própria pessoa humana, uma vez que “com a valorização do mundo das coisas [...] aumenta em proporção direta a desvalorização do homem”¹⁴³. Para Franklin de Oliveira esse estado não poderia deixar de representar o crescente processo de despersonalização, porque o “sintoma da despersonalização, da desagregação ontológica, é o alheamento, melhor conceituando, o estranhamento entre o eu e o mundo exterior.”¹⁴⁴ O mundo modificado pelo processo de trabalho, cada vez mais dominado pela razão tecnológica se torna estranho ao homem comum, uma vez que não mais o compreende, já que “o homem comum já não consegue sentir-se à

¹³⁹ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. Conceito de Iluminismo. In: *Os pensadores*. Trad. Zeljko Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 114

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaio de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 1.

¹⁴¹ Essa discussão também permanece no âmbito literário permeando obras como a de Saramago, a de Kafka, a de Fernando Sabino, entre outros, os quais destacam a alienação à qual o ser humano está submetido.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 1.

¹⁴³ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Raniere São Paulo: Boitempo, 2004, p. 80

¹⁴⁴ OLIVEIRA, Franklin de. *Op. cit.*, p. 3

vontade nesse mundo: gela-o o hálito frio do incompreensível. Um mundo que só pode ser compreendido por cientistas é um mundo do qual os homens comuns se acham alienados.”¹⁴⁵

Porém, o caso se agrava quando além de não se reconhecer mais no produto de seu trabalho, o homem não mais se reconhece no outro, no seu semelhante, tornando-se avesso a sentimentos como amor ao próximo, solidariedade, entre outros. O homem “se humaniza pela sua capacidade de viver a experiência dos outros, de assumir o papel de outrem, olhar-se a si mesmo com os olhos de outrem, enfim, pela capacidade de exercer *sympathy*.”¹⁴⁶

A arte viria para despertar e aflorar todas as emoções adormecidas no homem e resgatar-lhe o desejo pela verdadeira vida, visto que “na arte estão a energia da vontade, o ímpeto da paixão, o êxtase da inspiração. O crime, o demônio, as paixões escuras. Ela é também a luz que lava os porões da humanidade.”¹⁴⁷ A divisão do trabalho, além de limitar a capacidade cognitiva e emotiva do homem, limita sua capacidade criativa, por reduzi-lo a postos de trabalhos fixos e definidos, e

[e]nquanto suas habilidades e conhecimentos se diferenciam pela divisão do trabalho, a humanidade é coagida a retroceder as suas etapas antropológicamente mais primitivas, pois, com a existência facilitada pela técnica, a permanência da dominação condiciona a fixação dos instintos por uma opressão mais forte. A fantasia é atrofiada.¹⁴⁸

Todavia, não se está excluindo as relações de trabalho da formação intelectual e sensível do homem, mas colocando o ser humano no papel de criador das coisas e não de criatura manipulada pelo poder daquilo que ele mesmo criou, ou seja, a

alienação, necessária ao desenvolvimento humano precisa ser superada, a fim de que o homem ganhe consciência de si mesmo no processo de trabalho, se encontre no produto de sua atividade, crie novas condições e se torne senhor (e não escravo) de sua produção.¹⁴⁹

Não que no elemento estético se possa encontrar a base para constituição de outra realidade, mas o literário e artístico fazem parte de uma dimensão, que justamente por não pertencer completamente à realidade concreta, apresenta-se como maneira de refletir sobre os elementos que formam o real, apresentando-se como luta contra repressão da sociedade tecnológica. Como argumenta Franklin de Oliveira, a “[a]rte — a da palavra e as não verbais — é um poder. Consiste a sua potência em sua capacidade de mobilizar o homem, motivando-

¹⁴⁵ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1966, p. 100.

¹⁴⁶ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d’amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, p. 122.

¹⁴⁷ FISCHER, Ernst. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁸ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. Conceito de Iluminismo. In: *Os pensadores*. Trad. Zeljko Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p.119.

¹⁴⁹ FISCHER, Ernst. *Op.cit.*, p. 97

o para a posse da vida autêntica”¹⁵⁰.

A dimensão estética¹⁵¹ de uma obra literária que se revela enquanto modo sensível de conhecer o mundo, a fim de melhor compreendê-lo e questioná-lo, permeou alguns dos pensamentos propagados pelos filósofos da Escola de Frankfurt. Para Herbert Marcuse, por exemplo, de forte influência romântica, idealista e marxista, a dimensão estética

não pode validar um princípio de realidade. Tal como a imaginação, que é a sua faculdade mental constitutiva, o reino da estética essencialmente ‘irrealista’, conservou a sua liberdade, face do princípio de realidade, à custa de sua ineficiência na realidade.¹⁵²

Essa função da dimensão estética não viria para questionar a ordem moral aceita por um grupo, político, religioso, etc., ou questionar e excluir a ordem dos acontecimentos naturais, mas para melhor compreendê-los e julgá-los segundo a própria liberdade humana de interagir com o objeto¹⁵³. A arte existiria para sensibilizar a alma humana, expandir a sua experiência e aproximar o homem mais de si e do outro. Isso aconteceria porque a arte ensina o ser humano a viver de modo mais humano e pessoal, uma vez que “o homem produz as obras de arte, e elas ensinam os homens a se produzirem e as suas vidas, conforme as leis da beleza”¹⁵⁴. Para Antonio Callado, essa fato é justificável, porque

à medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais “independente” da vida dos outros homens e portanto esquecida do espírito coletivo que completa uns nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo à permanente escalada de si mesmo.¹⁵⁵

Para Franklin de Oliveira, a situação de estranhamento promovida pela mecanização do homem o leva também a um estado de solidão e desespero, pois, se ele se confunde com a coisa, então, ele não mais existe por si, algo capaz de permitir que o

nosso desespero despojado de todas as túnicas literárias, nu na solidão de sua urgência, inclu[a], não só a reconquista de uma ânsia de indagação metafísica autêntica, como também, a premente necessidade de uma revisão da conduta humana.¹⁵⁶

¹⁵⁰ OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, p. 16.

¹⁵¹ “Para Kant, a dimensão estética é o meio onde os sentidos e o intelecto se encontram. A mediação realiza-se pela imaginação, que é a ‘terceira’ faculdade mental. Além disso, a dimensão estética também é o meio onde a natureza e a liberdade se encontram”. MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral 8.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996, p. 161.

¹⁵² MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 8.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996, p. 156.

¹⁵³ Embora, aqui não se adote uma perspectiva que considere o elemento estético como capaz de constituir uma nova civilização, um novo princípio de realidade, o estético é compreendido como uma nova possibilidade de experiência humana.

¹⁵⁴ OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, p.16.

¹⁵⁵ CALLADO, Antonio. Introdução. In: FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1966, p. 8

¹⁵⁶ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaios de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959. p. 4.

Poder-se-ia pensar então, que ao livrar o homem de seu estado de alienação promovida pelas relações materiais, haveria outro, aquele promovido pela arte. No entanto, seria viável essa constatação se o universo artístico fechasse as suas portas e logicamente reduzisse o homem a meras abstrações artísticas. Mas acontece outro fato, ao ampliar o campo de experiência humana, a arte também aumenta a possibilidade do homem de se relacionar com o seu meio, por ser a arte “o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; refleti[r] a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias”¹⁵⁷. O homem busca, assim, ao projetar o ainda não realizável, uma integração com o mundo e respostas cada vez mais satisfatórias aos seus desejos, porque

[o] homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si [...] o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade.¹⁵⁸

No entanto, Franklin de Oliveira não é um crítico literário que vê na literatura e na arte apenas uma forma de escapar e refletir passivamente sobre a opressão promovida pela sociedade tecnológica de sua época, ele também as vê como meios de transformação. Um bom texto e um belo quadro não têm por função livrar o homem de seu estado de alienação, o reduzindo a abstrações desvinculadas de sua prática cotidiana, mas partem justamente do ponto em que a condição humana de sobrevivência se torna quase impossível e possibilita oportunidades de transformá-la, porque “arte e Literatura são instrumentos de Conhecimento — de conhecimento operativo. Desnadam, desvelam, revelam a vida como ela é, indicando a vida que deve ser: a presuntiva beleza injetável no existir humano”.¹⁵⁹

Eis o valor da utopia como mola propulsora de revoluções, por apresentar um mundo irreal passível de ser experienciado. Embora o ideal de perfeição por si só seja um projeto impossível, a utopia oferece a base para a evolução e para a mudança do mundo e das pessoas. Nesse ponto, Franklin de Oliveira valoriza a ideia e a fantasia como fatores de mudança, pois para ele, concordando com Ernst Bloch,

não devemos julgar a utopia, os valores éticos criados pela fantasia, em função de seu grau de factibilidade, mas, bem ao contrário, em função do seu grau de negação de uma realidade odiosa, e de sua capacidade de despertar confiança na “mutação do real”.¹⁶⁰

¹⁵⁷ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. p. 13.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*. p. 12-13.

¹⁵⁹ OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970. p. 16.

¹⁶⁰ *Idem*. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 486.

A importância da crença na utopia aparece na crítica de Franklin de Oliveira, justamente, por ele acreditar que embora a libertação do homem provenha de atitudes concretas, ela inicia primeiramente por meio do sonho. Do plano quimérico à realidade vivenciada, a utopia se torna a base dos mais altos ideais de liberdade, posto que “o que é desejado utopicamente guia todos os sonhos libertários”¹⁶¹, tirando os homens do estado de passividade contemplativa do presente e os direcionando ao futuro, a uma verdadeira mudança. E, ao invés de o homem se contentar com um presente, buscando abrigo em um passado remoto, a utopia o faz refletir sobre o seu presente, a procura de meios que possibilitem um futuro mais satisfatório, uma vez que “a boa utopia [...] descobre uma ponte entre o presente e o futuro naquelas forças no presente que são capazes de transformá-lo”¹⁶².

Para Franklin de Oliveira, a “cultura, literatura, são fatos dinâmicos, dialéticos — vivem em incessante devenir”¹⁶³, porque na amplitude da imaginação humana e em seu poder de criação, a fantasia cumpre um papel importante na formação do homem, por permitir que venha ao plano material aquilo que apenas surgiu na ideia. A utopia passa a ser o alicerce dessa fantasia criadora, em virtude de “a riqueza da fantasia humana, junto com o seu correlato no mundo (no momento em que a fantasia se torna especializada e concreta) não pode ser investigada nem inventariada de outra maneira senão pela função utópica”¹⁶⁴.

2.2. O Humanismo na crítica literária

A crítica literária realizada por Franklin de Oliveira aparece como uma análise combinatória que não valoriza somente aspectos estéticos da obra literária, como também elementos do contexto social, ético, filosófico e religioso, fazendo de cada obra, literária ou de outra natureza, uma correlação de todas as outras artes, uma vez que acredita que “[c]ada obra precisa de ser uma forma cerrada: concentração de todas as outras artes. Só assim será grande arte. A correlação... [...]”¹⁶⁵. Se é possível vê a obra literária como uma forma que abriga não somente aspectos estéticos estruturais, mas também que possibilita discussões que vão além do literário, é necessário mais de um método para analisá-la.

Nenhum método crítico coerente de interpretar a obra literária é desmerecido por

¹⁶¹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.UERJ. 2005-2006, v. 1, p. 18

¹⁶² EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: ENESP, 2005, p. 37.

¹⁶³ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaios de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 135.

¹⁶⁴ BLOCH, Ernst. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁵ OLIVEIRA, Franklin de. *Op.cit.*, p. 28.

Franklin de Oliveira, embora cada um apresente limitações, mas são considerados como vias de acesso ao texto literário por apresentarem problemas expostos pela e na obra literária de acordo com as mais diversas perspectivas. Como afirma, Franklin de Oliveira “a crítica, em verdade, é o convênio, um consórcio de disciplinas correlatas”¹⁶⁶. Embora pareça que o crítico, ao não se vincular a uma corrente específica de análise literária e pela aceitação de todas, não tenha nenhum profissionalismo e nenhuma teoria, como foi visto, o que importa em sua crítica é explorar e desvendar a capacidade criativa e o universo humano contido na arte. Pois “a obra de arte é um reino de ‘coexistência pacífica’ de todos os valores da vida, do destino e do conhecimento humano”¹⁶⁷

Para tanto, algumas vezes a música e a arte literária aparecem em um mesmo contexto de discussão e a própria terminologia relacionada aos aspectos arquitetônicos de um lugar, como o *flamboyant*, aparece como forma de denominar estilos de alguns autores¹⁶⁸. Para Franklin de Oliveira, o universo artístico é muito mais amplo do que a esfera estética, pois “o estético é um elemento do artístico, não mais que um elemento como elementos são o erótico, o religioso, o ético, o social, político, o econômico, o volitivo”¹⁶⁹. A sociedade então, para esse crítico, está presente inevitavelmente na obra literária, não sendo reflexo desta, mas como realidade dada artisticamente, porque

[a] arte é impensável sem o seu fundamento social, mas esse fundamento não é a causa da qualidade da obra de arte, como também não é o limite de sua significação humana. As estruturas sociais e as estruturas artísticas são paralelas, e é este fato que permite à Arte ser a crítica da vida: a auto-consciência da humanidade.¹⁷⁰

Na arte e na literatura há uma pluralidade de significados expressos no ficcional e manifestos na linguagem não apenas verbalizada, uma vez que ela, de forma verbal e não verbal, é “instrumento de comunhão humana.¹⁷¹”, explicitando as razões pelas quais os elementos musicais no texto literário podem lhe conferir tanta capacidade sugestiva. No entanto, isso não significa que esse crítico tenha tentado dotar o romance de estruturas musicais, mas que por meio da técnica da fuga e do contraponto aproveitou a pluralidade dos efeitos das vozes encontradas nesses estilos para que assim pudesse transpor

¹⁶⁶ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaio de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 164.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 164.

¹⁶⁸ Estilo de arte gótica e modo de abordagem adotada por outro grande humanista ao falar da arte renascentista, Otto Maria Carpeaux, no seu segundo volume de *História da literatura ocidental* (1958)

¹⁶⁹ OLIVEIRA, Franklin de. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁷⁰ OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, p.16

¹⁷¹ COLLINGWOOD, Robin George. *A ideia de história*. 5. ed. Trad. Alberto Freira. Lisboa: Presença, 1981, p. 18.

para representação literária toda a descontinuidade da vida contemporânea; permitir o registro da multiplicidade de fatos que ocorrem na vida cotidiana e o cruzamento de destinos na vida social — enfim, a densa e inumerável matéria do nosso tempo.¹⁷²

Todavia, esse crítico admite que seja necessário um rigor analítico para que se tenha verdadeiramente uma crítica madura e consciente, porque imaginava que “uma verdadeira consciência técnica profissional poderá fazer com que nos condicionemos ao nosso tempo e o superemos”¹⁷³. Além disso, Franklin de Oliveira concebe a “crítica literária [como] uma hermenêutica secularizada”¹⁷⁴, por perceber um íntimo vínculo entre a hermenêutica de cunho teológico e a literária. Então, não importa para esse crítico a perfeita e única adoção de um método de análise, mas a seriedade e coerência, daquele que interpreta, para com o objeto literário, ou seja, assim como o clérigo faz de suas interpretações veículos que conduzem o ser humano rumo à salvação, o crítico deve salvar a literatura que analisa. Interessa notar que a obrigação do crítico não é para com o método utilizado, mas para com o objeto de sua análise e para quem ele se direciona.

Para tanto, Franklin de Oliveira não exclui dos caminhos a serem trilhados rumo à interpretação nem a corrente sociológica nem a puramente estilística, por compreender que se a obra literária faz parte do campo da experiências humana, ela não pode ser percebida fora de um contexto social e histórico. Todavia, adverte que

a análise puramente historicista ou sociológica deforma a Obra de Arte, por transformá-la em simples agentes de valores estranhos à sua estrutura intrínseca. Mas sabe também que a análise puramente estilística implica em perda da consciência histórica, pois nenhuma Obra de Arte realiza-se fora de um contexto cultural, livre de conexões, ligações, correspondências, contato com toda a larga experiência humana.¹⁷⁵

Franklin de Oliveira deixa claro que é impossível compreender a obra de arte ou literária, fora do seu contexto social ou histórico, ou seja, como foi discutido no primeiro capítulo, desta dissertação, embora a obra literária responda a questões de seu tempo, ela não fica presa a estas, mas renasce a cada nova leitura, não isenta de juízos de valor. Porém, pode-se argumentar que o autor literário está condicionado ao seu tempo e que escreva para uma determinada época, ou que seu estilo é estritamente literário, isento de interferências externas. No entanto, a obra artística ou literária ao ser entregue ao seu leitor liberta-se das limitações de seu tempo, visto que o estilo de um autor é muito mais que um conjunto harmônico de

¹⁷² OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, p. 133.

¹⁷³ *Idem*. *A fantasia exata: Ensaio de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 126.

¹⁷⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 17.

¹⁷⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 17

técnicas somente literárias, “abarca todos os elementos estruturais da obra literária, desde o nível dos significantes até ao nível dos significados e ao nível dos valores ideológicos e metafísicos.”¹⁷⁶.

Franklin de Oliveira segue desvinculando a história literária de um processo cronológico e contínuo, porque compreende que a literatura não pode ser entendida como um conjunto de compartimentos estanques e sem relação com o processo dialético histórico, uma vez que o importante “não é seguir o fio condutor cronológico dos acontecimentos literários ou artísticos, mas desvendar, fixar, iluminar as relações estilísticas e ideológicas”¹⁷⁷. Algo que permite compreender o fenômeno literário em uma possível totalidade e abolindo-se os limites nacionais e internacionais literários, pelo fato de se perceber um “princípio ou uma visão da literatura como realidade supranacional”¹⁷⁸, sem se deixar de dar atenção a cada particularidade.

Nesse ponto, Franklin de Oliveira se aproxima do modo de abordagem de Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental* (1947), e estuda, com o mesmo olhar humanístico, as manifestações artísticas e literárias de sua época. Nos livros *Fantasia exata e Viola d'amore* (1965), a ordenação dos ensaios sobre literatura e arte não correspondem a períodos ou escolas literárias, mas ao valor metafísico, espiritual e filosófico de cada obra no Ocidente, não importando a origem de seu autor. O que lhe permite falar em um capítulo sobre as composições de Bela Bartók e em outro sobre o estilo machadiano. No entanto, Franklin de Oliveira não se limita à busca por simples analogias literárias e artísticas, mas a

obstinação em buscar a inteligência das coisas, ou de fazê-las inteligíveis; esta ânsia de interpretar, animar, compreender, explicar; esta missão de distinguir, *individuando* as coisas e não *misturando-as generalizando* sobre elas, este fundo desejo de perseguir o que *distingue* as coisas, o que em cada coisa.¹⁷⁹

Ao agir desse modo, Franklin de Oliveira se torna também um estudioso comparatista, adepto da corrente de estudos sobre literatura comparada propagada pela corrente francesa em meados do século XX, a que se baseava na “história das relações literárias internacionais”¹⁸⁰. Fato que se justifica pela recorrência, nos ensaios de Franklin de Oliveira, de aproximações entre as mais diversas literaturas Ocidentais, por meio de seus temas, elementos linguísticos e

¹⁷⁶ SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Visão de mundo e estilo em *Grande Sertão: Veredas*. In: ADONIAS FILHO *et alii*. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969, p. 66.

¹⁷⁷ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaio de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959. p. 18.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 34.

¹⁸⁰ GUYARD, Marius Francois. *Literatura comparada*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956, p. 15.

ideias, e, também, por seu método de trabalho “adaptar-se à diversidade de suas pesquisas”¹⁸¹. No entanto, isso não seria possível se além de crítico e jornalista, Franklin de Oliveira não conhecesse e estudasse os mais diversos contextos históricos e culturais, revelando-se um humanista por excelência, porque como humanista soube “adota[r] a posição humanista que reúne em vez de opor e separar, que distingue para unir: *isto e aquilo*”¹⁸²

É importante verificar como se articulam essas comparações, nos ensaios de Franklin de Oliveira, posto que esse crítico é um comparatista e também um articulador de ideias que possibilitam pensar a obra literária sob o ponto de vista filosófico e político. Por exemplo, ao vincular a maneira como os autores Gogol e Guimarães Rosa pensam a relação entre a terra e o povo, não o faz para buscar uma provável semelhança entre uma determinada obra do primeiro escritor com a do segundo, o que poderia configurar-se num conjunto de meras relações justapostas. Todavia, busca os fatos que permitem ver os ideais que informam as duas produções simultaneamente. E, também, visualiza como as temáticas que permeiam as obras dos referidos autores evoluem em mesma proporção, e deixam de ser apenas maneiras de trazer para o âmbito literário as questões agrárias de um determinado espaço campestre e passam a ser um modo de ver “o povo como esfera primigênia do humano”¹⁸³. E refletir que “estar pois com o povo [...] é estar em íntima conexão com os elementos do ser, que nascem da terra.”¹⁸⁴

Dessa maneira, pode-se compreender que há uma diferença entre analisar uma obra literária sob o ponto de vista filosófico, tonando a filosofia a base de um estudo literário, e perceber o plano filosófico como um dentre tantos que são suscitados pela obra literária, relação que, muitas vezes, aparece de forma natural e enriquecedora. Por meio do tema de uma obra, é viável discussões que perpassam por variadas áreas do conhecimento humano e, conseqüentemente, algumas concepções, pois “[o] estudo dos temas morais, religiosos e sentimentais, confunde-se muitas vezes com as ideias: um tema é quase sempre uma ideia simplificada, mas implica uma visão filosófica ou moral do homem e da sociedade.”¹⁸⁵

Por exemplo, ao identificar um ideário platônico na obra de Guimarães Rosa, Franklin de Oliveira não submete os textos rosianos a um estudo sobre o pensamento de Platão, tendo como exemplo as obras de um escritor literário, mas reconhece que esse é apenas uma das

¹⁸¹ GUYARD, Marius Francois. *Literatura comparada*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956, p. 15.

¹⁸² LIMA, Alceu Amoroso. *Pelo humanismo ameaçado*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 1.

¹⁸³ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 501.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*, p. 501.

¹⁸⁵ GUYARD, Marius Francois. *Op. cit.*, p. 15.

influências que justificam se falar da face engajada deste autor. O importante, para esse crítico, é justamente descobrir quais influências permeiam o estilo de um determinado autor, como visto no seguinte relato:

Platão tem o grande mérito de pôr em evidência a unidade do problema moral e do problema político. Ora, um escritor formado ao influxo do pensamento de Platão ou de seus sucessores, Plotino ou Porfírio, não pode ser um escritor desengajado.¹⁸⁶

A obra literária não se submete à Filosofia como se fosse apenas pretexto para se refletir sobre as correntes filosóficas no decorrer das épocas, mas o pensamento filosófico auxilia no processo de compreensão da obra literária. Assim também como o elemento social pode aparecer na obra literária, mas não como sendo a base sobre a qual repousa toda a justificativa para a sua criação, pois o escritor não tem a função de simplesmente apresentar a realidade tal como ela é apresentada, pois,

apesar de seu caráter de superestrutura, o papel de toda criação literária genuína é o de voltar-se contra as suas próprias bases sociais, sobretudo quando elas assentam nos contravalores que denigrem a existência humana.¹⁸⁷

Isso significa que Franklin de Oliveira não fez de sua crítica literária, uma crítica filosófica, mas que procurou ver a riqueza da literatura Ocidental por meio da imensurável influência filosófica em alguns dos autores que analisou. Ao agir, dessa maneira, Franklin de Oliveira atua como um comparatista, porque o “comparatista, pois, com mais frequência, considera a filosofia apenas no momento em que se degrada em literatura, em que age sobre as concepções morais e artísticas de um grupo literário ou de um grande escritor.¹⁸⁸

Por isso, Franklin de Oliveira é suscitador de problemas, não apenas julga as obras literárias e artísticas do Ocidente, mas questiona e avalia a qualidade estética destas obras, propõe mudanças e direciona a crítica literária de sua época rumo a uma nova abordagem crítica dos textos literários que são entregues aos críticos. Sua preocupação em relação à produção literária brasileira não se refere a sua qualidade meramente intrínseca, mas a como o escritor brasileiro modernista consegue transpor para o plano do ficcional a precária realidade brasileira. Porém, Franklin de Oliveira não está argumentando a favor de um romance documental, mas contra a falta da presença de uma dimensão metafísica ou transcendente no romance brasileiro, sendo a tarefa do crítico a de ser “promotor: denunciar, acusar. O romance

¹⁸⁶ OLIVEIRA, Franklin de. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 184.

¹⁸⁷ *Idem*. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, p. 15.

¹⁸⁸ GUYARD, Marius Francois. *Literatura comparada*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956, p. 109.

brasileiro não pode ser somente obra de ciência literária. Precisa ser também obra de consciência humana”¹⁸⁹

A solução para esse problema viria da aproximação entre o romancista e a matéria que ele pretende tratar, o homem e sua condição existencial. Para esse crítico, não há como simplesmente criar um protótipo baseado na ideia que se tem de um sertanejo e trazê-lo para o interior de uma obra literária, mas é necessário partir de um homem real e criar a verdadeira *mímesis*. Caso,

não part[a]mos da observação direta em busca de uma representação exata e de uma realidade e de uma autêntica *Mímesis*, temos em consequência o subjetivo sem coordenadas, a imaginação sem peso específico, o lirismo ralo, a psicologia convencional, a introspecção frouxa e rasa, indigência de linguagem e a pobreza léxica e sintática.¹⁹⁰

Tem-se então a cultura de um povo como material para a construção romanesca, por conservar valores humanos de uma tradição que se recusa a ser esquecida e a sofrer alienação. A cultura, vista sob a perspectiva que critica a racionalidade iluminista, “é aquela que surge instintivamente, algo prontamente arraigado na carne em vez de ser concebido na mente”¹⁹¹. Para a crítica literária, isso implica que, embora trabalhe com o dado ficcional, a incorporação de valores, promovida por meio do elemento cultural, permite avaliar o real comprometimento do escritor com as preocupações de sua época, que algumas vezes são atemporais.

Para Franklin de Oliveira, o crítico além de ser um humanista, no mais amplo sentido desta palavra, é também, assim como o artista, um ser sensível, capaz de utilizar ao lado de uma leitura técnica, uma leitura de caráter contemplativo. Desta feita, ao invés de buscar transformar a crítica literária em uma ciência, o crítico deve se permitir ser um leitor que participa de uma experiência estética. Segundo Franklin de Oliveira, a crítica literária tem como tarefa, tanto “deslindar os segredos técnicos da mecânica literária quanto abandonar-se na pura contemplação do objeto estético, comunicando ao leitor a alegria sensual de uma entrega que é paradoxalmente começo de posse”¹⁹².

A crítica literária, ao considerar esse posicionamento, compreende que a arte não apenas se comunica com a razão do crítico, mas também com sua maneira de se relacionar esteticamente e emocionalmente com o objeto de sua análise. A crítica é, então, “uma nova

¹⁸⁹ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d'amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, p. 168.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem. A fantasia exata: Ensaios de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 136.

¹⁹¹ EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: ENESP, 2005, p. 46.

¹⁹² OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaios de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 225.

forma de conhecimento emocionado”¹⁹³. Sendo a crítica uma criação propiciada por uma experiência estética, acaba se constituindo como novo tipo de arte, “arte sobre as artes”¹⁹⁴, não se perdendo em meros impressionismos críticos, mas harmonizando o aspecto sensível e inteligível em suas análises. Aspectos que garantem completude e maturidade à crítica literária de Franklin de Oliveira, e o fazem reconhecer, ao lado do juízo objetivo, o papel do juízo estético em suas análises. Como bem percebido por esse crítico,

se o leitor deve encontrar no crítico a objetividade, a economia de pensamento e a lealdade aos fatos que singularizam a conduta mental do erudito ou do pesquisador científico, também no crítico deve encontrar o frêmito de sensibilidade, a presença de intuição, a capacidade de emoção em grau idêntico ao que se encontra no poeta.¹⁹⁵

Franklin de Oliveira reconhece a função da teoria para a crítica literária, mas compreende que o crítico não se relaciona primeiramente com a obra que analisa por meio de elementos conceituais que ela possa suscitar, mas por meio de uma experiência estética. Isso significa que esse crítico reconhece a dualidade representativa do objeto literário analisado, porque “num objeto, a finalidade pode ser representada de dois modos: de um ponto de vista subjetivo e de um ponto de vista objetivo”¹⁹⁶.

No primeiro caso, para a apreensão do objeto pelo sujeito operam categorias estéticas que correspondem à maneira como o sujeito comunica suas vivências e suas experiências na obra literária analisada. A “finalidade é representada como o acordo, na apreensão imediata e antes de qualquer conceito, da sua forma com a nossa faculdade cognitiva, pelo fato de exigir a conexão, em um conhecimento de intuição e conceito”¹⁹⁷. O crítico-leitor, como foi visto, não apenas recebe o objeto de sua análise, mas participa de *poiesis*, “compreendida no sentido aristotélico da ‘faculdade poética’ o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”¹⁹⁸. É por meio dessa categoria que o crítico, ao desvendar os segredos da obra literária, executa uma criação da criação, constituindo-se também como artista.

O crítico-leitor não apenas recria a obra que interpreta, mas também se reconhece nessa criação, por meio da *aisthesis* “prazer estético da percepção reconhedora e do

¹⁹³ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaio de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 225.

¹⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 226.

¹⁹⁵ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d'amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, p. 225.

¹⁹⁶ BASTOS, Fernando. *Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente*. Brasília: Ed. da UNB, 1987, p. 177.

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 177.

¹⁹⁸ JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 80.

reconhecimento perceptivo”¹⁹⁹. É por meio dessa categoria que o crítico-leitor utiliza boa parte de sua experiência pessoal e literária em suas análises, faz vínculos emocionais e sensíveis entre a obra analisada e as demais que ele já leu. Por último, tem-se a *katharsis* “aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”²⁰⁰. Como se observou, o crítico não fica imune à obra literária lida, apesar de utilizar boa parte do arcabouço teórico que possui, a maneira como o texto literário se comunicou com as suas experiências e como atuou nele será decisivo para a sua interpretação.

No segundo caso, o crítico interpreta a obra analisada partindo de conceitos e teorias e apreende o objeto a partir de seu conhecimento, sendo a “finalidade representada como um acordo da sua forma com a possibilidade da própria coisa, segundo um conceito que precede e contém em si o fundamento da forma”²⁰¹. Contudo, essas formas de conhecer não são imparciais, ou seja, não há um conhecimento que seja totalmente sensível ou totalmente inteligível, mas há antes uma intercessão de ambos. Esse fato favorece a compreensão de que a crítica literária não é totalmente imparcial, já que é parte da experiência e da vivência do crítico. Não significando, no entanto, que o interprete, ao buscar o aspecto sensível para criticar uma obra literária, feche-se em um individualismo, pelo contrário busca promover a unificação, pois

[o] estético não é cognitivo, mas ele tem algo da forma e da estrutura racional; e ele nos une com toda a autoridade da lei, mas num nível mais afetivo e intuitivo. O que nos reúne enquanto sujeitos não é o conhecimento, porém uma inefável reciprocidade de sentimentos.²⁰²

Vê-se, então, em Franklin de Oliveira, um crítico que possui os valores de um homem estético em sua expressividade e plasticidade de escrever e conceber a crítica literária, que lhe permitem ser, além de crítico, um artista que crê no poder da arte de transformar a sociedade e o homem. Portanto, crítico e artista convergem em um mesmo sujeito que concebe o objeto estético com o qual se relaciona de diversas maneiras, sendo exigido ao lado da “disposição estética, a capacidade de vivência estética”²⁰³ que possui e que constituirá boa parte de suas análises.

¹⁹⁹ JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 80.

²⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 80.

²⁰¹ BASTOS, Fernando. *Panorama das Idéias Estéticas no Ocidente*. Brasília: Ed. da UNB, 1987, p. 177.

²⁰² EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 59.

²⁰³ OLIVEIRA, Franklin de. *A fantasia exata: Ensaio de literatura e música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 225.

3. O LEGADO DE FRANKLIN DE OLIVEIRA A CRÍTICA ROSIANA SOB O FOCO DA REVOLUÇÃO

O contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia.

(HERÁCLITO, *Fragmentos de Heráclito de Éfeso*)

Neste capítulo se insere uma discussão a respeito dos argumentos que legitimam o aparecimento da prosa rosiana como uma revolução no âmbito literário. Fato defendido por Franklin de Oliveira, mostrando-se, como exemplo dessa natureza revolucionária da ficção produzida por Guimarães Rosa, as obras literárias que são temas de inúmeras análises, *Sagarana* (1946), *Grande sertão: veredas* (1956), *Corpo de baile* (1956). Embora os estudos aqui expostos sejam fruto da reflexão sobre a tradição da crítica literária escrita por Franklin de Oliveira, não há uma intenção de simplesmente reproduzir o que foi dito por este jornalista, mas de indagar e questionar o valor dessa tradição. E, assim, por meio dessa crítica da crítica, buscar as respostas para as perguntas que ainda hoje são permitidas pela ficção rosiana e esclarecer os pontos da crítica frankliniana que se encontram obscurecidos na atualidade.

Antes de chegar às peculiaridades da prosa rosiana favorecedoras dessa revolução, é necessário entender o contexto da crítica literária que permitiu classificar as obras do escritor Guimarães Rosa como revolucionárias. Como foi exposto, a crítica jornalística era incumbida de apresentar as novas publicações literárias em meados do século XX. Porém, nem sempre essa função era tomada com entusiasmo pelos críticos jornalistas, uma vez que eles procuravam algo que se diferenciava das corriqueiras publicações da época. As obras rosianas se destacaram porque desafiaram pouco a pouco um grupo de críticos acostumados ao lugar-comum das publicações da época.

Seja por meio de *Sagarana* (1946), seja por, após dez anos, o escritor Guimarães Rosa inovar mais uma vez ao trazer, simultaneamente, para o grupo de críticos e leitores-comuns, as obras: *Corpo de baile* (1956), *Grande sertão: veredas* (1956), as suas publicações se destacavam pelas riquezas estruturais, formais, linguísticas e temáticas. Por estas e outras razões, o conjunto de obras do escritor mineiro se apresentou como um despertar para a crítica jornalística porque expunham aspectos inovadores no círculo da literatura nacional brasileira e davam pistas do estilo singular de Guimarães Rosa, dados capazes de levar Álvaro Lins a promover a publicação rosiana inicial como insubstituível:

De repente, chega-nos o volume e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem

ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o Sr. J. Guimarães Rosa.²⁰⁴

Dentre as várias análises que recebeu o conjunto de obras rosianas, algumas consideravam somente os seus aspectos linguísticos, outras a nova maneira de conceber o regionalismo, a construção das personagens, etc. Foram tantos elementos analisados pela crítica jornalística, que o crítico Franklin de Oliveira preferiu definir a aparição das publicações rosianas como uma revolução no campo literário. Contudo, será possível excluir do estudo de um determinado movimento social, literário, etc., uma etapa histórica anterior? Há uma perfeita harmonia na configuração de um fato e seus antecedentes ou se contradizem?

A negação de uma fase anterior não significa propriamente a sua exclusão; como mostra a citação de Heráclito “[o] contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia”²⁰⁵. Como se vê, há uma unidade nos contrários que possibilita a evolução e responde às tentativas de se adotar um pretensão conservadorismo. Isso possibilita que se rompa “com a pretensão e não com a coisa”²⁰⁶, ou seja, não há uma simples concatenação histórica de concepções que elegem algumas noções como superiores a outras. E, disso resulta um constante movimento dialético que modifica, sem provocar uma bruta ruptura, a cada momento, a realidade existente.

Ao se pensar assim se está considerando que o hoje tem fortes ligações com o passado, com a tradição, formando um processo que podemos chamar de superação (*Aufhebung*)²⁰⁷, já analisado como fonte de toda dialética hegeliana. No que se refere à produção literária, o movimento dialético também mostra que não se pode adjetivar algo como relativamente novo, visto que

[a] obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.²⁰⁸

²⁰⁴ LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 258.

²⁰⁵ OS PRÉ-SOCRÁTICOS: fragmentos, doxografia e comentários. In: *Os pensadores*. Trad. José Cavalcante *et alii*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 86.

²⁰⁶ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1962, p. 898.

²⁰⁷ Fenômeno que pode ser explicado pelo seguinte conjunto de movimentos, quais sejam intelectual, dialético e especulativo, que consistem, respectivamente, aos seguintes momentos: “na colocação de um conceito ‘abstrato e limitado’; no suprimir-se desse como algo de ‘finito’ e na passagem para o contrário, na síntese das duas determinações precedentes, síntese que conserva o que há de afirmativo na solução e na passagem”. *Idem, ibidem*, p. 898. Assim, superação pode ser entendido como princípio de todo o movimento dialético hegeliano, e “consequentemente um processo que conservou o que havia de verdadeiro nos momentos anteriores e o levou ao completamento”. *Idem, ibidem*, p. 898.

²⁰⁸ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura com provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 38.

Franklin de Oliveira não quis realizar a superestimação das obras rosianas em detrimento de outras — como ratifica Wilson Martins²⁰⁹ — uma vez que ele foi também um crítico euclidiano e considerava o valor dos livros publicados em sua época. Franklin de Oliveira reconhecia a herança literária nas obras rosianas deixada por seus antecessores, pois “João Guimarães Rosa tom[ou] a *mimésis* brasileira de Euclides e, através da reelaboração dos falares brasílicos, cheg[ou] à criação de um idioma que, apesar de privado, não perde seus atributos coletivos”²¹⁰. A revolução rosiana, defendida por esse crítico, conseguiu, na terceira fase do modernismo, de forte tradição regionalista, destacar-se por sua natureza dialética, constituindo-se como a “grande revolução guimareseana [que] consistiu em romper dialeticamente (conservá-la, ultrapassando, no conceito hegeliano), [a] forte tradição da inteligência brasileira”²¹¹.

Ao se analisar a questão da tradição mimética brasileira, desde os realistas aos modernistas da primeira e da segunda fase, os quais produziam ficção regionalista, Franklin de Oliveira discute a respeito de como essa produção se comportou diante da descrição da realidade. Ao tomar essa atitude, ele parece apontar que alguns dos livros lançados nesse período apesar de conterem algo de renovador, reelaboraram a matéria do tempo presente e se pautavam em um realismo externo. Por esse motivo é difícil desvincular essas narrativas de questões ideológicas de um determinado período histórico, uma vez que estavam sob a motivação da história.

Os escritores brasileiros progressistas, portadores de flama renovadora e espírito emancipador, sobretudo a partir de Euclides (*Os sertões*), todos eles, sem exceção, escreveram suas obras *sub specie historiae*.[...] Antes de *Os sertões*, “livro vingador” foi o seu grande antecipador: *O Ateneu*, Por terem sido “livros vingadores”, todos esses livros reelaboraram matéria do tempo presente, o tempo atual à sua criação. Repito, foram obras escritas *sub specie temporis*.²¹²

A ficção rosiana aparece então para suprir a necessidade de uma *mimesis* legitimamente brasileira que compreenda a realidade excluída no âmbito da representação de uma literatura

²⁰⁹ “Contudo, no que se refere às experimentações lingüísticas, ele sucumbiu ao mesmo “ludismo feroz” que censurava em outros, embora, claro está, o processo concorresse, ao mesmo tempo, para acentuar o traço regional e para superá-lo. É, como se sabe, o segredo da obra de arte universal, e, sob esse ponto de vista, Guimarães Rosa teve e continua tendo a glória literária que realmente merece. É inegável, entretanto, que tem sido superestimado, no Brasil e fora do Brasil, justamente por falta das necessárias coordenadas e perspectivas de parte dos comentaristas — e, na medida exata era que Guimarães Rosa tem sido superestimado, Mário Palmério tem sido subestimado.” MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira (1933-1960)*. São Paulo: Cultrix, 1979. v. 7. p. 375.

²¹⁰ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 501.

²¹¹ *Idem, ibidem*, p. 181.

²¹² *Idem, ibidem*, p. 181.

nacional. No entanto, parece contraditório afirmar que haja essa exclusão, posto que tantos escritores escrevessem livros com verdadeiras excursões sobre o cenário geográfico e político brasileiro, mas esses revelavam, ao que parece para o crítico, “sua validade ou importância documental, mas não a qualidade literária”²¹³. Franklin de Oliveira, ao fazer tal assertiva, coloca-se diante de uma questão bastante discutida pela Teoria da literatura, a questão da *mimesis* e de sua difícil conceituação.

Mas afinal até que ponto se pode encontrar a realidade inserida na obra literária, ou deve haver a negação total dessa realidade? No decorrer das análises, feitas por Franklin de Oliveira, aparece a nítida compreensão, que alcança o *status* filosófico, de que não há um total fechamento da arte em sua forma²¹⁴. Em meio às suas qualidades intrínsecas e artísticas, a arte também “testemunha a presença do humano”²¹⁵, de sua capacidade criativa e de receber e refletir a realidade, não esquecendo que “a verdade artística, ou de reflexo da realidade na arte, [...] tem que passar de um plano filosófico geral para outro propriamente estético”²¹⁶. A arte deve ser engajar²¹⁷ por meios que são peculiares, pois do contrário deixará de ser arte e virará qualquer outra coisa, uma vez que “a arte, por seu turno, pode cumprir uma função cognoscitiva, a de refletir a essência do real; mas só pode cumprir essa função quando criar uma nova realidade”²¹⁸.

Isso significa que a preocupação com a transformação social deve aparecer no romance, mas considerando artisticamente o dado exposto, a sua forma especial²¹⁹. Por exemplo, ao

²¹³ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d'amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, p. 162-163

²¹⁴ A própria teoria do Formalismo concebe a noção de forma estética em processo de evolução, pois “não temos uma teoria que possa expor sob a forma de um sistema imutável e acabado”. EIKHENBAUM, B. A Teoria do “Método Formal”. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987. v. 1, p. 70

²¹⁵ VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 28.

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p.40.

²¹⁷ É necessário compreender esse conceito de arte engajada não como arte que busque instituir uma nova organização social ou denunciar abusos cometidos por autoridades. Se o engajamento da arte pretende denunciar algo, não o deve fazer segundo um princípio externos a obra, uma vez que obra literária ou artística não está presa a pretensão de seu autores ou de seus leitores primeiros, mas há uma vitalidade em sua forma que a permite ser engajada não por meio de seu conteúdo, mas pela capacidade de dialogar com os mais variados públicos, pois “quem com o espírito cultural conservador, exige que a obra de arte diga algo, está se aliando contra a obra de arte desligada de finalidade, hermética, e com a contra-posição política”. ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 53. A arte engajada não quer buscar vereditos irrevogáveis e tendenciosos, impondo escolhas que mesmo aparentemente libertárias são substituíveis, mas provocar no homem uma atitude de mudança que não está presa ao tempo presente da criação artística, mostrando que mesmo “a inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredito tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo”. *Idem, ibidem*, p. 54.

²¹⁸ VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Op. cit.*, p. 53.

²¹⁹ Nesse sentido, Adorno advoga a favor de um realismo literário que considera o fato literário em sua particularidade, uma vez que “[s]e o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em reproduz a fachada,

querer-se abordar a pobreza de uma determinada região e o seu primitivismo por meio do texto literário, é preciso não expor essa preocupação de forma rudimentar, porém diluídos na própria forma estética, encarando os fatos narrados com a acuidade técnica e artística. Para tanto, a coragem de inovar é exigido de todo bom artista, aquela que

é a mais fundamental das virtudes, porque da coragem depende a manutenção e a integridade de todas (*sic*) as qualidades humanas, sem ela também o artista que não souber ousar com consciência e firmeza jamais realizará a obra de renovação para a qual talvez estivesse, senão destinado, pelo menos capacitado.²²⁰

A revolução rosiana é, igualmente, entendida por Franklin de Oliveira como aquela que ultrapassa, sem deixar de considerar, os argumentos a favor da forma ou da estrutura excepcionais presentes na narrativa rosiana, como bem visualizados pelos críticos: Oswaldino Marques, Cavalcante Proença entre outros. Como compreendeu também Antonio Candido que

Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada:[..] entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e metucioso, e conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos.²²¹

Franklin de Oliveira concebe outro lado dessa revolução, a da linguagem apta a revelar, não somente, a tônica revolucionária da frase, mas parte desta para a palavra, elemento de extrema expressividade, pois “[s]e, em *Sagarana*, a entidade suprema tinha sido a frase em *Corpo de baile* e em *Grande sertão: veredas* a tônica revolucionária deslocava-se da estrutura fraseológica para a unidade da palavra”²²². Tais revoluções que se entrelaçam podem ser percebidas, por exemplo, desde simples uso de provérbio e cantigas populares, retomando o elemento feérico e órfico, epigrafando os contos de *Sagarana* / Lá em cima daquela serra,/ passa boi, passa boiada,/ passa gente ruim e boa,/ passa a minha namorada/²²³. Até as palavras que abrigam universo antagônico de *Grande sertão: veredas* “terríveis bons-espíritos”, “Sertão”, “Deus e diabo” etc.

Por exemplo, as epígrafes de *Sagarana* não servem para encabeçar de forma vaidosa, transparecendo o arcabouço intelectual de seu autor, os contos/novelas que se seguem, nem para acentuar o aspecto regionalista da ficção rosiana, mas

apenas a auxilia na produção do engodo”. ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 57.

²²⁰ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d’amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, p. 160.

²²¹ CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 207

²²² *Idem*. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 180.

²²³ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 7.

são uma espécie de formulação algébrica das histórias: siglas em arquitrave, clave e cimalha das novelas. Acusam o que vai vir; condensam a dimensão metafísica. São inscrições que encerram o tema, compendiando-o *in nuce*²²⁴.

Já em *Grande sertão: veredas* a palavra, por meio de sua forma estética inabitual, rompe com os limites de tempo e de espaço, e põe-se como portadora de uma dimensão metafísica. Esta que, ao lado do elemento estético, abriga a preocupação com os aspectos mais íntimos e psicológicos do ser humano: a sua angústia diante da coisa incerta ou desconhecida, as miragens de um mundo melhor, os limites entre o humano e o desumano, entre o homem e Deus, entre a vida e a morte, etc. Afinal, como afirma Franklin de Oliveira, “num grande romance a própria palavra se transforma em personagem”²²⁵, não somente em personagem, mas em símbolo capaz de mostrar que obra artística não apenas testemunha a presença do homem, mas também de sua fraqueza, de sua mutabilidade e de sua capacidade criativa.

Percebe-se, portanto, que uma revolução literária não pode dispensar o nível da linguagem de sua preocupação essencial, por essa razão a preocupação com o aspecto metafísico da linguagem é a força motriz da crítica frankliniana à obra rosiana. Não um estudo que se apegue exclusivamente a questões estruturais e dialetológicas da linguagem, mas ao seu aspecto estético e plurissignificativo, pois “a língua roseana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação”²²⁶. A linguagem na obra rosiana deixa de conter um significado meramente estrutural e linguístico para ser um modo de acesso a um mundo que ainda não nos foi comunicado de modo a “atender com urgência as necessidades de comunicação com o mundo irrompente do ainda-não-dito, o inaudito”²²⁷.

Se a expressividade da obra rosiana se processa da frase para a palavra, a letra vai representar a sua menor unidade estética, não simplesmente como elemento que confere musicalidade ao romance por meio de aliterações, assonâncias, paronomásias, mas também “como ingredientes fônicos de sólida força e ordem”²²⁸. Essa força permite que a linguagem na obra rosiana não seja inserida no interior do texto unicamente para demonstrar o típico falar do homem sertanejo, mas para trazê-lo para o interior da narrativa. E para permitir que se veja o ser humano, que por detrás da figura de jagunço e homem rústico, conserva

²²⁴ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p.493.

²²⁵ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d'amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, p. 160

²²⁶ *Idem*. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.179.

²²⁷ *Idem*. *A fantasia exata: ensaios sobre Literatura e Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p. 179.

²²⁸ *Idem*. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 503.

*Gestus*²²⁹ capaz de ser a reflexão sobre a própria condição do ser humano, que não se submete à uniformização promovida pela sociedade tecnológica, pois “a tecnologia é condenada como agressora da humanidade autêntica”²³⁰.

Todavia, essa classificação de revolução discutida por Franklin de Oliveira não serviu meramente para apresentar o caráter expressivo da prosa rosiana, mas também para refletir sobre a denúncia exposta por esse conjunto de obras literárias, qual seja a tentativa da sociedade tecnológica de uniformizar o ser humano e de suprimir-lhe o direito de expressar os seus próprios valores, a cultura particular e singular de cada grupo. Isso significa que o homem sertanejo rosiano não é um estereótipo ou caricatura do habitante do sertão, criado segundo a ideia de um escritor que, ao aproximar a fala do ambiente rural à da urbana de maneira a se tornar entendível por todos, exclui a singularidade cultural de uma determinada população. Assim,

[a] revolução estilística rosiana reveste-se, também, do sentido de protesto contra a sociedade tecnológica. A civilização unidimensional, que suprime o *principium individuationis*, reduziu a linguagem a uma rasa, reles sedação de clichês, fórmulas feitas — fechou o universo da locução, ao transformá-lo em puro aparato de estereotípias. Ela secou a seiva da linguagem, tornando-a esquemática, ossificada, descarnada. Eliminou o sensualismo da dicção.²³¹

Além disso, a revolução rosiana “exprime [...] a necessidade de revirilização do homem, narra [...] as situações decisivas com as quais ele se defronta, revolve [...] as suas camadas arcaicas, recompô-lo na sua estrutura autêntica”²³². O jogo linguístico, o apelo ao elemento maravilhoso, à fantasia, à imaginação, à carga significativa da palavra permitiu que o regionalismo, representante apenas de um espaço e de uma situação histórica de determinado tempo e espaço geográfico, alcançasse um novo patamar. Não era uma *mimesis* que retratava a realidade, mas que adicionava algo de novo a essa realidade tão precária, revelando e valorizando o universo humano com todas as suas debilidades e capacidades criativas, uma vez que

[a] arte imita a natureza, sim, mas não *copiando* a natureza, *reproduzindo* a natureza. Ela a imita, não macaqueando-a, mas agindo por processos idênticos — criando formas mentais como o universo físico cria formas naturais. E, por que isto? Porque, como dizia Bacon: — *Homo additus naturae*. Esse poder do homem, a que se refere Bacon, no trabalho do artista que assume a sua máxima expressão, pela força de criar uma outra natureza,

²²⁹ “Gestus = gesto que revela um ato de pensamento” nota da tradutora Celeste Aída Galeão. In: W. Adorno, Theodor. *Notas de literatura*. RJ: Edições Tempo Brasileiro, 1973.

²³⁰ MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 24.

²³¹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 519.

²³² *Idem, ibidem*, p. 487.

dentro do universo natural. Esta outra natureza tem o nome de *universo humano* — a subjetividade, a nossa intimidade, como indivíduo; o da comunidade social em que inserimos a sua existência e o seu destino.²³³

Os próprios críticos literários, a partir da década de 30, compreenderam que o valor revolucionário da ficção brasileira, não estava, simplesmente, em descrever a realidade vivenciada, mas “a crítica verá que a força própria da ficção provém, antes de tudo, da convenção que permite elaborar os ‘mundos imaginários’”²³⁴. Nesse sentido, Dante Costa foi o primeiro a apresentar Guimarães Rosa como um escritor revolucionário sob a perspectiva de um conteúdo que desmascara toda a realidade injusta e desumana, à qual o ser humano está sujeito; a segregação imposta pelo regime capitalista que desconsidera as pessoas que vivem à margem do movimento de globalização. Para tanto, Dante Costa propõe um “passeio” pelo maravilhoso e fantástico espaço e corpo de personagens que habitam a ficção rosiana, para sugerir que Guimarães Rosa “põe a nu todo um regime de injusta separação e condenação humana”²³⁵, por isso “é um livro revolucionário, sem que o autor tenha querido fazer assim”²³⁶. Essa assertiva permite que se reflita sobre como o ato de denúncia deve aparecer no romance, algo apresentado na crítica ao romance de tese feita por Engels, quando afirma que

a tendência política deve surgir com naturalidade das situações e da ação, sem que seja necessária a sua exposição especial; e penso que o autor não está obrigado a apresentar ao leitor a futura solução histórica dos conflitos sociais que descreve²³⁷.

O homem rosiano sabe buscar uma harmonia entre o seu interior e o exterior, e, conseqüentemente, o bem verdadeiro²³⁸, por meio deste bem, alcançar valores: como a felicidade, o prazer, a alegria, a força, a paz interior etc. E isso só poderia ser alcançado por meio “do aperfeiçoamento da consciência individual”²³⁹. Durante o qual o homem não tem o seu impulso lúdico²⁴⁰ freado por leis éticas que regem o indivíduo urbano e civilizado, não é

²³³ *Idem*. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.182.

²³⁴ CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 207.

²³⁵ COSTA, Dante. *Os olhos nas mãos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 112.

²³⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 113.

²³⁷ ENGELS, Friedrich, MARX, Karl. *Cultura, arte e literatura*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 66.

²³⁸ O bem é, para Platão, “o que dá a verdade aos objetos cognoscíveis, o poder de conhecê-los ao homem, luz e beleza as coisas etc., em uma palavra, é a fonte de todo o ser no homem e fora do homem”. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1962, p. 486. Trecho em *A república*: “este sol é que denomino filho do bem, gerado pelo bem como sua própria imagem, e que no mundo visível está nas mesmas relações para a vista como o bem no mundo inteligível para o entendimento e as coisas percebidas pelo entendimento”. PLATÃO. *A república*. In: *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1976, p. 278.

²³⁹ OLIVEIRA, Franklin de. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 184.

²⁴⁰ Segundo Schiller o impulso lúdico (forma- viva) viria da união do impulso formal (forma) e sensível (vida).

um ser limitado, mas é capaz de dar livre curso a sua imaginação criadora que molda os fatos de sua vivência e os fazem oscilar entre o real e o irreal, entre o maravilhoso e o fantástico. O ser humano de um ser limitado alcança um estado de transcendência e universalidade que o possibilita manifestar a noção de cultura defendida como “natureza enobrecida”²⁴¹, ou seja, o homem na plena posse de sua humanidade.

Por isso, embora Guimarães Rosa apresente em suas obras a situação geográfica e social de um determinado lugar, há uma superação dessa condição, pois não há um objetivo de realizar uma criação como simples ação de denúncia que alcança um nível de luta partidária. Mas, ao inserir em suas obras personagens que conservam a integridade de pessoa humana, criando uma ambientação que supera, sem abandonar, os limites do real, Guimarães Rosa apresenta ao seu leitor aquilo que foi experienciado entre a racionalidade e a sensibilidade, ou seja, no plano da ludicidade. Nesse sentido, a obra rosiana se reveste de um caráter político e de uma potência que busca a aperfeiçoamento do homem por meio do ato estético, por atuar na formação de um cidadão no pleno exercício de sua humanidade, capaz de ver na fantasia os elementos que lhe permitam sonhar com a realização de valores utópicos, pois

a grande revolução foi criar *sub specie perfectionis* — projetar no espírito humano a imagem da vida possível de ser vivida segundo as leis da alegria e da beleza, sob o império da poesia incorporada a existência humana, e não como realidade externa ao homem, alienada de seus destinos.²⁴²

Como exemplo prático desses aspectos da revolução rosiana defendida por Franklin de Oliveira, cita-se neste estudo, o romance *Grande sertão: veredas* (1956), nele o elemento revolucionário da prosa rosiana revela-se durante o longo diálogo que se estabelece entre o narrador Riobaldo e o seu interlocutor. A estória sobre a vida de Riobaldo poderia circunscrever-se em simples momentos vivenciados por um velho jagunço, aventuras esplendidas que conteriam atos de intensa coragem. No entanto, essa narrativa vai além, e se apresenta como uma estória em que o narrador não se preocupa em expor os aspectos rudimentares de um espaço causticante do sertão brasileiro, sendo fiel à descrição de uma dada realidade. As lembranças de Riobaldo não seguem a progressão do tempo da história vivenciada, mas correspondem à ordem em que os fatos passados vêm a mente do narrador, não atendendo a uma ordem cronológica²⁴³, como mostra o seguinte trecho: “Aí, arre, mas:

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 77.

²⁴¹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 486.

²⁴² *Idem, ibidem*, v. 5, p.186.

²⁴³ A esse respeito ver as análises feitas por Benedito Nunes em: *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*. *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*. Paris, ADPF, n. 44-45, p. 389-404, 1985.

que esta minha bôca, não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas.”²⁴⁴

Fato que não corresponde somente à seleção de fatos pela consciência, mas a capacidade desta de mesclar fatos verídicos e fantasiados, uma vez que Riobaldo afirma “o que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias”²⁴⁵. Entretanto, não há um caráter de inverdade nas lembranças de Riobaldo, ele não está mentindo ao seu interlocutor, mas tentando relembrar situações perdidas pela memória e refletir sobre a precisão e o grau de factualidade desses momentos passados, ou seja, readquirido algo de suprimido que precisa ser restaurado pela organicidade da consciência criadora. Então, pode-se entender a seguinte afirmação de que “sem a fantasia teremos um mundo de fatos, situações e acontecimentos, mas não realidade”²⁴⁶ em sua totalidade.

De outro modo, como compreender um narrador que convida o seu ouvinte a complementar o seu discurso, as imagens que apresenta por meio do imaginar, Riobaldo o faz quando diz: “[d]o sol e tudo, o senhor pode complementar, imaginando: o que não pode, para o senhor, é ter sido, vivido”²⁴⁷, ou quando convida o seu ouvinte a reorganizar a experiência contada por meio da percepção imaginativa: “tudo errado, remedante, sem completação...O senhor imaginalmente percebe?”²⁴⁸. Mas isso não faz do escritor Guimarães Rosa um autor alienado que busque na abstração ou na utopia um refúgio para uma vida difícil de ser vivida na realidade, mas que, por meio do apelo à fantasia, faz-se revolucionário, pois

[a] crítica da fantasia cáustica mais os sistemas sociais do que a crítica da razão, porque aquela não se refere ao que há, mas ao que deveria haver, realizando através de uma poderosa linguagem de imagens o não-realizado, o não cumprido.²⁴⁹

O não-realizado adquire uma potência por meio do elemento poético na obra *Grande sertão: veredas*, como observa Franklin de Oliveira, porque, paralelo aos aspectos demonológico e teológico, essa narrativa apresenta aspectos teogônicos, ou seja, a virtualidade criativa da *poesis* que representa a capacidade de trazer à existência o elemento imaginado, o maravilhoso, o feérico: “[d]entro de mim eu tenho um sono, mas fora de mim eu vejo um sonho — um sonho eu tive.”²⁵⁰. Nesse sentido, a recepção criadora é responsável

²⁴⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 22.

²⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 284.

²⁴⁶ FISCHER *apud* OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 486.

²⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 52.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 50.

²⁴⁹ FISCHER *apud* OLIVEIRA, Franklin de. *Op.cit.*, p. 486.

²⁵⁰ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p.427.

pela união entre o ser e a coisa, porque a poesia nesse romance não é “a poesia que é jogo verbal, exercício lúdico de palavras, mas grande, a que é substancial, consubstancial aos seres e às coisas”²⁵¹.

Cada elemento, assim, em *Grande sertão: veredas*, não aparece de forma isolada, mas em íntima ligação, por exemplo, o espaço e o homem estão profundamente unidos, posto que “[e]m *Grande sertão* há uma demonologia, uma teologia, e também uma teogonia [...] segundo o qual a poesia está na conexão entre ser e ente, terra e mundo.”²⁵² Vejam-se também as possibilidades de significado que adquire a palavra *sertão* em vários trechos do romance rosiano em que, por meio do elemento poético, o homem e o lugar estão em contínua vinculação “[m]as, você é o outro homem, você revira o sertão”²⁵³, “[o] Sertão é a sombra minha”²⁵⁴, “[m]eu sertão, meu regozijo!”²⁵⁵, “[o] sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da bôca”²⁵⁶. Como afirma Franklin Oliveira, “[a] crítica artística tem qualquer coisa de teogônica, nas suas possibilidades estéticas de coisa criada e criadora”²⁵⁷.

Outros aspectos do homem, sob a perspectiva estética, são concebidos por Guimarães Rosa como aquele “que saib[e] reunir e harmonizar em si os diferentes lados nobres do ser humano, conservando a sua perspectiva altura em dignidade”²⁵⁸. Para tanto, os personagens que habitam *Grande sertão: veredas* são aqueles que sabem cultivar esses aspectos mais nobres do ser humano quais sejam: a coragem, a alegria e o amor, utilizando como meios para sua edificação pessoal e para vencer os desafios que lhes aparecem, afinal, o “vau do mundo é a coragem...”²⁵⁹, “o vau do mundo é a alegria!”²⁶⁰. Devendo ser o amor capaz de capacitar o ser humano a viver em sociedade e a respeitar o outro, pois “só se pode viver perto de outro, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que sabe.”²⁶¹ Sentimentos que permitem uma vida menos impessoal e mais próxima do outro por laços que ultrapassam as convenções, como cidadãos de utopia, “homem, afirmam, está unido ao homem de uma maneira mais íntima e mais forte

²⁵¹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 486.

²⁵² *Idem, ibidem*, p. 523.

²⁵³ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 430.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 463.

²⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 462.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 572.

²⁵⁷ OLIVEIRA, Franklin de. *Op. cit.*, p. 503.

²⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 481.

²⁵⁹ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 302.

²⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 302.

²⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 308.

pelo coração e pela caridade do que pelas palavras e protocolos”²⁶².

Propõe-se, então, ao estudar a crítica frankliniana acerca da obra rosiana, rever uma análise que toma como método o aspecto humanístico do texto literário estudado, no mais amplo sentido. Desde aquele que considera a preocupação com autonomia e afinidade do homem em relação aos demais seres que abrigam o universo àquele que toma o conhecimento em sua totalidade, ou seja, compreende que nenhuma forma de saber pode ser adquirida de maneira isolada do homem ou unidisciplinarmente. Por isso Guimarães Rosa foi um escritor revolucionário, segundo Franklin de Oliveira, porque teve a coragem de trazer para dentro de sua narrativa o ser humano na sua totalidade, não fragmentado e corrompido por questões exteriores, um “homem *total* já desalienado e na plena posse de suas forças essenciais”²⁶³ por meio da conquista das categorias estéticas. Essa desalienação não significa que o homem rosiano seja um ser isolado incapaz de dialogar e receber influências do meio em que está inserido, mas que se encontra em um espaço que favorece o livre exercício de sua autoconsciência²⁶⁴.

Franklin de Oliveira soube ver a face política da obra rosiana, por concebê-la como protesto contra a forma de vida em sociedade onde a política e o Estado violam a intimidade humana, por submeter e definir o destino dos homens. Nesse sentido, “Guimarães Rosa fez-se, conscientemente, escritor antiurbano porque descobriu que no sertão não se registram a impessoalidade da vida, nem a perda do mistério das coisas”²⁶⁵. Isso significa que no sertão os homens vivem sob o regimento de outra ética, onde a vida não é impessoal “— Ah, a vida vera é outra, do cidadão do sertão. Política! Tudo política, e potentes chefias. A pena, que aqui já é terra avinda concorde, roncice de paz, e sou homem particular”²⁶⁶.

Revela-se, assim, a mensagem revolucionária da obra rosiana por “[a]firma[r]-se em termos mais profundos: de *approach* filosófico e psicológico dos problemas morais provocados pelas violências que a sociedade atual pratica contra o homem.”²⁶⁷ Porém, não cabe subtrair-se do espaço e do tempo nos quais se vive e se lançar ao idealismo puro, alcançando uma irracionalidade, mas partir do idealismo para a construção de uma racionalidade sensível aos apelos da esteticidade presente na arte e na vida como todo. Talvez

²⁶² MORE, Thomas. *A utopia*. Trad. Luís Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1997, p. 107

²⁶³ VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 12.

²⁶⁴ “Certeza e verdade de si mesmo”. MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos: terceiro manuscrito. In: *Os pensadores*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 41.

²⁶⁵ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 518.

²⁶⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 112.

²⁶⁷ OLIVEIRA, Franklin de. *Op.cit.*, p. 521.

por isso o elemento revolucionário da obra literária rosiana faça-se sentir não pelo abraço a uma causa partidária, mas pelo próprio elemento fabular no qual “Rosa declarou guerra [...] não só ao mundo que deforma, fratura, fragmenta o homem, como à época e à sociedade que o fazem passar pelo mundo sem viver valiosamente a vida significativa.”²⁶⁸.

3.1. O valor da dimensão estética em “Cara de Bronze”

Na sociedade sem repressão, a arte passará à vida, e a vida será uma obra de arte.

(José Guilherme Merquior, *Ensaio crítico sobre a escola de Frankfurt*)

Franklin de Oliveira, ao analisar o elemento estético das obras rosianas, caminha rumo à legitimação da revolução por ele tão discutida e faz isso para demonstrar o valor e o comprometimento da dimensão estética nas obras de Guimarães Rosa. Ao refletir sobre esses fatores, o crítico utiliza, para legitimar seu posicionamento, as teorias propagadas por Herbert Marcuse (1898-1979), que aborda o grau de comprometimento humano e social da literatura, sem desconsiderar seu caráter autônomo. Herbert Marcuse, em alguns de seus livros, como: *Cultura e sociedade* (1965), que reúne ensaios publicados por ele, entre os anos de 1934 a 1938, esclarece-nos sobre o papel da práxis cultural na solidificação da obra e de seu conteúdo como valor universal que deve afetar a todos os seres humanos. Em outros livros como: *A Dimensão estética* (1977) e *Eros e civilização* (1966), rediscute o grau de autonomia da obra literária e sua capacidade de superar (no sentido hegeliano) as imposições sociais e políticas de um determinado período. Este pensador alemão recebe influência direta de outros, tais como Hegel (1770-1831), o qual determina sua visão sobre o fim da arte²⁶⁹, Schiller (1759-1805) e Kant (1724-1804), os quais advogam a favor de um juízo estético²⁷⁰.

Para Marcuse, embora a arte apresente um caráter autônomo, contém em sua dimensão estética uma função e um potencial político, sendo capaz de “subverte[r] a consciência

²⁶⁸ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 522.

²⁶⁹ Esse fim da arte seria o de cumprir uma finalidade fora de si, sendo mero reflexo de uma realidade interior ou exterior do mundo e do homem, ou seja, “revelar a verdade, o de representar, de modo concreto e figurado, aquilo que agita a alma humana”. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética: a idéia e o ideal. In: *Os pensadores*. Trad. de Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 134.

²⁷⁰ Schiller contrapõe Kant no que se refere à formação de um juízo do gosto, pois ao buscar as bases de uma educação estética para o homem afirma que esta deve se valer de critérios objetivos, isto é, o juízo acerca do belo deve ter um fundamento na própria razão, sendo objeto de uma ciência filosófica, deixando de lado o subjetivismo e o empirismo, alcançando uma validade universal.

dominante, a experiência ordinária”²⁷¹. Além disso, é revolucionária²⁷² se, primeiramente, abriga em si uma mudança radical no estilo e na técnica e se é capaz de

representar, no destino exemplar do indivíduo, a predominante ausência de liberdade e as forças de rebelião, rompendo assim com a realidade social mistificada (petrificada) e abrindo os horizontes da mudança (libertação).²⁷³

Por operar uma transformação na maneira do indivíduo perceber o mundo a sua volta e de compreendê-lo, a arte se faz revolucionária e apresenta-se como imagem de libertação²⁷⁴. Assim, se esta atua na consciência do indivíduo, muitas vezes, não obedecerá a uma estrutura social, não será devedora de elementos extrínsecos à arte, mas os confronta, por meio de sua própria estrutura e linguagem. Além disso, a arte não é revolucionária por atender aos anseios de determinado grupo trabalhador, fazendo o indivíduo desaparecer em prol de um discurso de classe ou nas relações de trabalho, mas antes, por valorizar o seu potencial subjetivo e permitir ao ser humano reconhecer uma “realidade suprimida e distorcida na realidade existente”²⁷⁵

Isso acontece porque a obra de arte apresenta sua própria lógica, oferecendo-se como desafio à experiência ordinária, pois exige outra razão e sensibilidade. Visto que, sua forma estética reestrutura o mundo existente ao mesmo tempo em que o contradiz porque

o conteúdo imediado é estilizado, os dados são reformulados e reordenados com as exigências da forma de arte, a qual requer que mesmo na representação da morte e da destruição invoque a necessidade de esperança, uma necessidade fundamentada na nova consciência personificada na obra de arte.²⁷⁶

A obra de arte se mostra como necessária para o desenvolvimento total das potencialidades do indivíduo, sendo inserida e se solidificando no interior de sua práxis cultural, materializada na relação do homem com o belo. Todavia, não se expõe aqui a chance de alcançar um mundo material melhor por meio da arte inclusa na práxis cultural do ser humano, mas a possibilidade de uma mudança de consciência deste, uma vez que “a beleza da

²⁷¹ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Elizabete Costa. Lisboa: Ed. 70, 1981, p. 12.

²⁷² Ao se falar do conteúdo revolucionário da arte também se entra em acordo com o ideal surrealista que vê a revolta como “criadora de luz. E esta luz não pode ser conhecida senão por três vias: a poesia, a liberdade e o amor”. LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 27.

²⁷³ MARCUSE, Herbert. *Op. cit.*, p. 13.

²⁷⁴ A liberdade aqui exposta recebe influência da concepção de Schiller de liberdade não “enquanto inteligência, liberdade esta que não lhe pode ser dada nem tomada; mas sim aquela que se funda em sua natureza mista. Quando age exclusivamente pela razão, o homem prova uma liberdade da primeira espécie; quando age racionalmente nos limites da matéria e materialmente, sob leis da razão, prova uma liberdade da espécie. A segunda poderia ser explicada somente como uma possibilidade natural da primeira”. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 99.

²⁷⁵ MARCUSE, Herbert. *Op. cit.*, p. 20.

²⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 20.

cultura é sobretudo uma beleza interior e pode alcançar o exterior apenas partindo do interior. Seu reino é essencialmente o reino da alma”²⁷⁷. Dessa maneira, a arte está inserida em um plano superior à da verdade socialmente proporcionada e ao conceito material de felicidade, apresentando a cultura como “domínio da arte sobre a vida.”²⁷⁸

A influência de Marcuse na crítica literária escrita por Franklin de Oliveira se refere justamente a essa validade funcional da arte na vida do homem. A concepção marcusiana que permite Franklin de Oliveira afirmar que “para se resolver o problema político da organização de uma nova sociedade, e criar uma nova alegria e uma nova felicidade, temos que passar pela estética”²⁷⁹. Essa assertiva surge para defender Guimarães Rosa (1908-1967) da acusação de ser um autor apolítico, isto é, de valorizar somente os elementos estéticos de sua obra em detrimento das questões sociais e políticas que a literatura deveria apresentar e questionar, permitindo-se ser reflexo de uma realidade existente.

Como exemplo, para demonstrar a validade da crítica realizada por Franklin de Oliveira e a influência das ideias de Marcuse e Schiller sobre a sua visão a respeito da função do elemento estético na vida do homem, será analisado neste estudo o conto que valoriza a dimensão estética na formação de um novo homem²⁸⁰. Esse conto é “Cara de Bronze” da obra *Corpo de baile* (1956), uma narrativa que, por meio do elemento “poético-feérico”, permite verificar como se articulam as dimensões estéticas e metafísicas da obra rosiana. E, por se entender que a prática da *poeisis* é capaz de revelar a existência daquilo apenas sonhado ou imaginado, é possível dizer que “por trás da criação literária, informando-a, existe um valor transcendente, cuja função é iluminar o ser da existência. O dizer poético é o mais importante de todos os dizeres humanos precisamente porque vem perpassado daquela luz”²⁸¹.

²⁷⁷ *Idem*. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 103.

²⁷⁸ É necessário esclarecer que o conceito tomado por Herbert Marcuse como cultura, seria o de cultura afirmativa, no qual haveria uma tensão entre os verdadeiros valores da arte e o critério material que buscaria nesta um meio para um determinado fim, ou seja, a procura de uma utilidade específica para o estético que lhe seria exterior, caindo em um utilitarismo artístico. Assim, cultura afirmativa se configura como “aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização”. *Idem, ibidem*, p. 95.

²⁷⁹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 5, p. 91.

²⁸⁰ Fundamentado em ideais de Romantismo revolucionário, esse conceito que tinha como base o pensamento de Marx e Che Guevara, o “homem novo” provém de um esforço de intelectuais e artistas brasileiros que durante a Guerra fria lutavam contra a desumanização promovida pelo processo cada vez mais crescente de urbanização e modernização da sociedade. Grupos que pretendiam mudar o rumo de uma história e alcançar um modelo de homem que “estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista, o que permitia uma alternativa de modernização que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do *feitichismo* da mercadoria e do dinheiro” RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e romantismo revolucionário*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em 1 de setembro de 2011.

²⁸¹ OLIVEIRA, Franklin de. *Op. cit.*, v. 5, p. 511.

Por isso, esse conto se revela revolucionário não somente enquanto obra capaz de levar o leitor a lançar mão de uma nova sensibilidade e racionalidade para apreender os fatos ali narrados, isto é, do plano da “narrativa propriamente dita”²⁸² que se oferece ao leitor. Mas por repercutir na vida dos próprios personagens, sendo a “narrativa da narrativa”²⁸³ e apresentar uma estória na qual o valor da dimensão estética se encontra na maneira como o conteúdo ganha forma e sentido para os ouvintes por meio daquele que narra e daquilo que é narrado.

A dimensão estética expressa nesta obra ganha contornos logo no seu início, apresentado por três epígrafes, pois, são capazes de sintetizar o jogo proposto pela forma estética com o qual o leitor se depara ao ler a narrativa em questão. Como visto, a esteticidade da frase rosiana não serve apenas para promover o componente poético em sua estruturação interna desprovida de uma funcionalidade, mas serve como elemento de unificação entre o ser e a coisa. Como exemplo a poesia expressa nas epígrafes se apresenta como item que familiariza o leitor com a estória que será contada ao mesmo tempo em que evoca as suas lembranças de um passado remoto.

Por exemplo, a primeira epígrafe de “Cara de bronze” evoca a dimensão infantil no interior da narrativa, por tratar-se de uma brincadeira denominada “Boca de Forno” em que se elege um integrante de um grupo a quem se deve obedecer (mestre). Tendo sido escolhido, o mestre da brincadeira deve perguntar: “O mestre mandar?!”²⁸⁴ e que espera como resposta a total obediência “— Faz!” /— E fizer?/— Todo!”²⁸⁵. Essa epígrafe serve para sintetizar a narrativa que será contada, e, assim como as outras epígrafes rosianas “descobrem ou indicam o ideário do autor astuciosamente oculto na trama da narrativa”²⁸⁶.

Cara de Bronze é Segisberto Saturnino Jéia Velho alguém a quem todos devem obedecer, mesmo que os vaqueiros do Urubuquaquá, exceto, Grivo, jamais tenham visto sua face, mas se revelam companheiros na tarefa de cumprir ordens, como percebido no seguinte relato: “**Inhô Ti:** Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose.”²⁸⁷. Esse mistério, que cerca a imagem do fazendeiro, permite uma série de indagações sobre as possíveis feições de Segisberto, uma vez que: “[n]ão sai do quarto. Faz muitos anos

²⁸² NUNES, Benedito. A Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 185.

²⁸³ *Idem, ibidem.*, p. 185.

²⁸⁴ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 71.

²⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 71

²⁸⁶ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 493.

²⁸⁷ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 76.

que ele não sai.”²⁸⁸. Algo que confere a esse cômodo um ambiente onde “se ocultam o maravilhoso, o secreto, o lendário”²⁸⁹. Esses fatos justificam o aspecto místico e a afirmação de que as narrativas rosianas se inserem em uma ambientação dos conto de fadas, confirmando o seu caráter transcendente, como afirma Franklin de Oliveira:

com Guimarães Rosa é que realmente a literatura brasileira começa a transcender. Suas estórias são contos de fadas adultos. Com esta afirmativa, direi de sua intensa maturidade, ao mesmo tempo em que salienta seu apelo ao encantatório e ao maravilhoso, ao imaginário, ao mítico e ao feérico sem esquecer as vinculações que têm com a terra e o povo.²⁹⁰

Quanto à segunda epígrafe se trata de uma canção de alforria cantada por um escravo na qual se expressa a busca por dinheiro que satisfaça o seu desejo pela bebida. Igualmente, ao cumprir sua missão, Grivo receberá a recompensa esperada, isto é, seu descanso. Tal como nas épicas estórias de guerreiros que cumpriam sua jornada, o herói de Urubuquaquá receberá o seu prêmio. Desse modo, as duas epígrafes já apresentadas permitem ver no conto “Cara de Bronze” uma aproximação “da atmosfera medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassalos”²⁹¹.

A terceira epígrafe expressa que o belo está presente também em formas antagônicas, propriedade que revela os contrários até nos elementos com características determinadas, ou seja, a beleza pode estar no grotesco, assim como, a natureza rústica pode fazer parte de algo extremamente aprazível aos olhos. No entanto, esse aparente paradoxo não surge para desequilibrar, mas para harmonizar o todo, conferindo prosseguimento aos fatos narrados por meio da união de opostos, sugerindo “uma imagem movente do Eterno”²⁹². Algo que expressa o próprio ciclo natural da vida marcado por inconstâncias, porquanto “— A vida é boba. Depois é ruim. Depois, cansa. Depois, se vadia. Depois a gente quer alguma coisa que viu. Tem medo.”²⁹³. Fato que pode ser observado nos seguintes versos da epígrafe: “sei a beleza do sapo,/a regra do passarinho; /acho a sisudez da rosa,/o brinquedo dos espinhos”²⁹⁴.

Além do mais, esse antagonismo se revela também nas diversas formas que assumem as feições e a personalidade do fazendeiro Cara de Bronze, pois “— Ele parece uma pessoa que

²⁸⁸ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 89.

²⁸⁹ NUNES, Benedito. Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 185.

²⁹⁰ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 501.

²⁹¹ NUNES, Benedito. Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 113.

²⁹² *Idem, ibidem*, p. 195.

²⁹³ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 111.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 71.

já faleceu há anos”²⁹⁵ é “Teimosão calado” “Ele gosta é de nada... Mas gosta de tudo” “ É um homem que só sabe mandar/ Mas a gente não sabe quando foi que mandou..”²⁹⁶, contribuindo para a construção imagética do fazendeiro como um ser meio mítico. Um personagem que possibilita uma gama de possíveis significados para as suas atitudes contraditórias, revelando-se como uma criação polidimensional, aquela que “mantém uma zona obscura que nenhuma luz crítica consegue totalmente devassar”²⁹⁷

Esse paradoxo desponta ainda na inquirição sobre as possíveis provações, não ditas, pelas quais Grivo passou, permitindo que a fascinação possa ser exercida também pelo não dito, mas sugerido. Afinal, “A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas”²⁹⁸. Esse jogo estético de inserções de elementos contraditórios no interior da narrativa possibilita também perceber que “a formação estética segue a lei do belo e a dialética da afirmação e da negação, da consolação e da tristeza é a dialética do belo”²⁹⁹.

Assim, tem início a narrativa de “Cara de Bronze”, na fazenda do Urubuquaquá, onde a miséria que reina nos “Gerais do vento” se distancia para dar margem a uma “riqueza, dada e feita”³⁰⁰. E o idealismo e o ambiente de um lugar que se manifestam nos contos de fadas entram em cena para criar um espaço favorável à narração que será contada pelo recém-chegado, Grivo, aquele que saiu em missão ordenada por seu patrão Cara de Bronze. Cabe notar que o motivo dessa empreitada permanece em suspense, permitindo que se criem fantasias sobre tal viagem, o próprio Grivo, ao deixar seu discurso em suspenso, consente que se façam especulações sobre a sua jornada, situação inquietante para aos vaqueiros porque se interpelam:

O vaqueiro Sãos: De cães para cachorros, diacho de tanto bobo segredo. Isso é que me invoca.

O vaqueiro Cicica: Que casou, ou não, isso logo se sabe. Mas, o que será, nessa viagem, à razão de feitiço, que ele foi buscar, para o Cara-de-Bronze?³⁰¹.

As naturezas sensíveis dos vaqueiros os ajudam a amenizar a privação imposta pela realidade em prol das suas capacidades imaginativas aguçadas pela narrativa de Grivo. Igualmente, cada detalhe das imagens apresentadas durante a estória contada favorece a

²⁹⁵ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 89.

²⁹⁶ *Idem, ibidem.*, p. 89.

²⁹⁷ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 507.

²⁹⁸ *Idem, ibidem.*, p. 116.

²⁹⁹ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Elizabete Costa. Lisboa: Ed. 70, 1981, p. 69.

³⁰⁰ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 73.

³⁰¹ *Idem, ibidem.*, p. 121

construção de uma realidade que transcende aquela à qual os interlocutores estão submetidos. São vaqueiros que informam o ideal de homem harmonioso rosiano, o qual compreende

que o ser humano não se desenvolve por igual, nele ficando sempre amplas áreas de sombra a serem iluminadas. De onde a perversidade, o crime — os *seres incompletos*, que povoam sua ficção. Por isso, acreditava na salvação do homem através do aperfeiçoamento da consciência individual.³⁰²

Talvez, Grivo, pela preocupação em tentar ordenar da melhor maneira possível suas lembranças aos que escutam, manifestando o tempo do discurso, “estuda como narrar uma massa de lembranças”³⁰³. Todavia, a linguagem que permeia a narrativa de Grivo não nos mostra uma exatidão temporal, os fatos narrados sobre o presente e o passado dão margem a narrativas lendárias, como quando Grivo se depara com um saci “[p]orque o Saci vê assim e imita a gente. Saczinho veio acompanhando o Grivo, de distância de sete-sétimos de uma légua”³⁰⁴, aventuras só realizáveis no plano do maravilhoso, aquele em que “o tempo varia do passado ao presente e se fixa na intemporalidade própria dos mitos. A *mimese* ora se circunscreve a uma porção da vida comum, do cotidiano, ora está em contato com os largos domínios do maravilhoso”³⁰⁵.

De fato, um determinado mundo é construído, a parte daquele no qual os interlocutores da estória narrada estão inseridos, não só por quem conta, mas por aqueles que imaginam essa outra realidade. Esses homens alcançam a liberdade não por se extraírem do mundo no qual vivem, lançando-se a meras abstrações, nem por tomar consciência de sua realidade precária, reservando-se a um estrito objetivismo ou a uma visão fatalista da vida, mas por transcender tais posicionamentos. Afinal, a estória a eles contada faz parte da viagem de um vaqueiro que lhes é semelhante, mas que se distancia deles em virtude de possuir como tarefa, não a de conduzir bois, porém a de dar forma e sentido aos fatos vivenciados durante sua viagem.

A narrativa de Grivo não se reveste de uma natureza formal épica que se separa inteiramente da realidade dos outros vaqueiros, mas se aproxima de suas vivências por meio da linguagem que lhes é peculiar. Então a estória contada por Grivo embora conserve um potencial épico, não omite o estilo coloquial de sua forma singular, visto que “[d]o coloquial épico do “Cara de bronze, emergem as virtudes supremas; a contemplação mais perfeita ou santidade; ação mais perfeita ou heroicidade”³⁰⁶. Enfim, pode-se deduzir que esta seja a

³⁰² OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 483.

³⁰³ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 117.

³⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 113.

³⁰⁵ NUNES, Benedito. A Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.181-182.

³⁰⁶ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de

missão de Grivo, de relatar os fatos acontecidos e imaginados, posto que,

mas o único bem, finalmente alcançado em “Cara-de-Bronze” que o Grivo entrega, na volta, ao mandante do feito, é o relato das coisas vistas e imaginadas durante o percurso: a Viagem transformada em palavras, súpula da atividade poética, que abriu os espaços do *sertão* e os converteu na profusão do mundo natural e humano.³⁰⁷

De tal modo, a estória da viagem de Grivo representa para os vaqueiros, em virtude de suplantarem as narrativas contadas pelos habitantes de seu lugarejo, uma quase inserção em outro mundo, em lugares nunca antes visitados por eles e que lhes é difícil compreender, possibilitando especulações, como a do “[o] vaqueiro Cicica: Do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?”. Por isso que,

dentre os vaqueiros é o *Grivo* o único que não trabalha. A sua ocupação é a Viagem. E é pela Viagem que ele se distancia de todos os gestos, exclamações, conversas, gritos, aboios, incidentes, desejos, pequenas necessidades, que acompanham a atividade coletiva, matéria da comédia expressa nos diálogos dos vaqueiros, comentando a aventura do Grivo, que não podem compreender.³⁰⁸

A incumbência, assim, de Grivo é justamente buscar uma narrativa poética para seu padrão moribundo, a fim de libertá-lo não de sua morte anunciada, mas de trazer a ele o belo contido no irreal das estórias narradas, traduzindo-se em uma nova realidade. Contudo, não há um objetivo de negligenciar a temática da morte, mas valorizá-la como “o impulso mais forte, nas reflexões sobre a vida”³⁰⁹, ou seja, entender a morte como uma reflexão sobre os valores mais efetivos do ser humano, valorizando-os em meio à possibilidade da nadificação de tudo. Para Franklin de Oliveira, a narrativa rosiana apresenta justamente um elemento estético libertador.

Deste modo, a necessidade do estético manifesto na forma da poesia, das cantigas e das narrativas não é visível como necessidade apenas de determinada classe social, mas se apresenta como “bens incompreensíveis”³¹⁰, posto que não é só Cara de Bronze que carece da narrativa de Grivo, mas também os outros vaqueiros, possibilitando uma superação das relações sociais já que “na sua autonomia, a arte não só contesta estas relações como, ao mesmo tempo, as transcende”³¹¹. Nesse caso, a canção supera a simples apreensão pelos

Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 505.

³⁰⁷ NUNES, Benedito. A Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 184.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 187.

³⁰⁹ SCHAFF, Adam. *apud* OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 505.

³¹⁰ Sobre a literatura como bem incompreensível, cf. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

³¹¹ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Elizabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 11-12.

sentidos, vai além das imposições de estamentos sociais, “porque a música é mediadora entre a percepção intelectual e a emocional — ela nos ensina a sentir juntos, promovendo transcendente unificação afetiva”³¹². Fato reconhecido, não somente pelo fazendeiro, mas também pelos vaqueiros os quais compreendem que a bela música dispensa a visão porque é dirigida à razão e à emoção de quem ouve, porquanto “**O vaqueiro Mainarte**: Pedir a ele pra cantar cantigas de olêolá, uma cantiga de se fechar os olhos...”³¹³.

Nesse sentido, estes homens se fazem “forma viva” durante o contar das aventuras de Grivo e ao ouvirem as cantigas, porque entregam, ao que lhe é apresentado, suas vivências pessoais, suas sensibilidades e as suas capacidades de interagir com os diferentes formatos que assume a narrativa contada e omitida, de maneira que se entregam em favor da obra narrada. Já que,

[e]nquanto apenas meditamos sobre a forma, ela é inerte, mera abstração; enquanto apenas sentimos sua vida, esta é informe, mera impressão. Somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando julgamos o belo.³¹⁴

Igualmente, ao homem que está quase morrendo, é lhe dado a oportunidade de reviver por meio da narrativa contada por Grivo, essa capaz de mesclar aos fatos narrados às lembranças do interlocutor, permitindo ao homem que está à beira da morte certa vivacidade, pois se comunica a ele um “mundo formado pela arte [...] reconhecido como realidade suprimida e distorcida na realidade existente”³¹⁵. Valor humanístico da narrativa de Grivo não se apresenta simplesmente segundo um princípio utilitário, ou seja, para confortar um homem que está morrendo, mas para valorizar uma dimensão sensorial da literatura, vendo que “[a] mais olímpica meta do humanismo é a valorização sensorial da vida: fazer de cada homem um ser emocionado, capaz de saber que “amar não é verbo; é luz relembrada”³¹⁶. De tal modo, durante o narrar, Grivo não se esquece de resguardar certa familiaridade entre mundo da narração de sua viagem e aquele lembrando por Cara de bronze. Essa atitude possibilita a Grivo estabelecer, entre a narrativa que se materializa enquanto objeto estético e o sujeito que a apreende, uma relação receptiva, na qual pode ser visualizada uma consciência receptiva, *aisthesis*, “a experiência estética fundamental de que uma obra de arte pode renovar a

³¹² OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 5, p. 492.

³¹³ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 92.

³¹⁴ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 78.

³¹⁵ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Elizabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 20.

³¹⁶ OLIVEIRA, Franklin de. *Op. cit.*, p. 514.

percepção das coisas, embotadas pelos costumes”³¹⁷.

A forma estética, materializada na narrativa de Grivo, que é oferecida a Segisberto o traz novamente a esperança, não a de que venha recobrar a saúde física, mas que possa novamente viver e ser livre de suas agruras e de sua solidão por meio do valor que assumem para ele a poesia e a narrativa. Não é à toa que Segisberto paga para que um cantador permaneça continuamente a entoar melodias em sua fazenda, sendo esse escravo de seu ofício, uma vez que “[é] o que o Velho quer.[...] Ih, exige que, como está sendo, nos prazos, o cantador tem de produzir alto assim uma trova. Lá do quarto, ele ouve, se apraz”³¹⁸. Além disso, ordena a Grivo a missão de trazer as novidades de sua viagem por meio do conteúdo que se perfaz na forma narrada. Dessa feita, a música e a poesia, expressas na cantoria de João Fulano e na narrativa de Grivo, servem para afugentar os males que atormentam o misterioso fazendeiro e libertá-lo da carga de sua existência condenada à morte, evidenciando

a necessidade órfica que o homem sente de se despetrificar, de desmineralizar o seu coração, de descongelar a sua sensibilidade, libertar a sua imaginação — urgência de reincorporar à sua vida os atributos lúdicos que lhe foram arrebatados por uma civilização fundada em escuros poderes repressivos³¹⁹

No conteúdo narrado, por Grivo, se percebe uma beleza idealizadora, contida somente em elementos que transcendem a realidade e que comunicam uma verdade suprema, a qual pode ser obtida também na relação religiosa entre o homem e Deus. Nesse sentido, a arte não liberta somente a consciência, mas a alma de seu interlocutor.

Algo que demonstra a validade da consciência intersubjetiva do indivíduo, pois, ao ser submetido à experiência estética da *catharsis*, pode “ser liberado da parcialidade dos interesses vitais práticos mediante a satisfação estética e ser conduzido também para uma identificação comunicativa ou orientadora da ação”³²⁰.

Não apenas os vaqueiros e o fazendeiro são libertos da sua carga cotidiana com a narração de Grivo, mas o herói proporcionava essa libertação por meio de suas histórias criadas para tranquilizar as famílias que desconheciam o destino de seus parentes perdidos,

³¹⁷ JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Trad. Daniel Inneraty. Barcelona: Paidós, 2002, p. 41. “... la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, embotadas por la costumbre”.

³¹⁸ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 78.

³¹⁹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 523.

³²⁰ JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, 2002. p. 42: “ser liberado de la parcialidade de los intereses vitales práticos mediante la satisfacción estética y ser conducido así mismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción.”

agindo segundo o ideal fraterno da *Philia*, a qual concebe “a liberdade de cada indivíduo [como] a condição da liberdade de todos os homens”³²¹. Por isso, Grivo serenava as pessoas que careciam do irreal para viver, pois “sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícia, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por esse mundo; e ele mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no Urucuia aquele-um certo e com boa saúde estava.”³²²

Também Grivo obtinha a liberdade de natureza estética por apelar à fantasia para superar as dificuldades de sua viagem, isto é, precisar ter a esperança de que retornaria ao seu lugar de origem e que não acordaria mais em meio à solidão e pesadelos, pois “carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples — como pedras brancas que minam água”³²³. E, da mesma maneira que a narrativa opera a mudança daqueles que a ouvem, auxilia na transformação pessoal de quem conta, regida nesse processo por uma consciência produtiva, a *poiesis*, que “designa a experiência estética fundamental do homem, mediante a produção artística, poder satisfazer sua necessidade universal de encontrar-se no mundo como em casa, retirando o mundo de sua esquiva estranheza.”³²⁴

Esta mudança foi observada pelos próprios companheiros de Grivo, os quais notaram que ele retornou muito transformado de sua viagem. Agora ele trabalha com o dizer poético que, ao mesmo tempo em que é transmitido para vaqueiros e favorece a ampliação de suas percepções, possibilita ao criador transformar a si mesmo e a criar um mundo tendo como base sua subjetividade e o seu poder criativo. Por esse motivo, provoca estranheza, ao retornar, por ter outra maneira de apreender e compreender os fatos à sua volta, percebida no seguinte relato:

O vaqueiro Fidélis: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado.

O vaqueiro Parão: Aprendeu o soe de segredo. Já sabe calar a boca...

O vaqueiro Sacramento: Aprendeu a fechar os olhos...

O vaqueiro Tadeu: Sabe não ter medo.

O vaqueiro Mainarte: Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver.³²⁵

Do mesmo modo, os próprios personagens de “Cara de Bronze” admitem o valor do fato imaginado e a procura pela capacidade de apreender cada vez mais o irreal, aquilo que

³²¹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 512.

³²² ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 119.

³²³ NUNES, Benedito. A Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 119.

³²⁴ JAUSS, Hans Robert. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Trad. Daniel Inneraty. Barcelona: Paidós, 2002, p. 41. “... designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción arte, puede satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando o mundo exterior de su esquiva extrañeza.”

³²⁵ ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p.123.

ainda não conhecem, mas que lhes é proposto a conhecer pelos sentidos e pela consciência por meio do elemento poético. Por isso, é lícito concordar com Franklin de Oliveira quando afirma que as obras rosianas expressam a “conquista impessoal das categorias estéticas em que estão implícitas a incorporação da beleza e a integração da poesia na vida humana”³²⁶. A contrariedade entre ver e sentir (por meio do imaginar) se funda na categoria substantiva denominada “imaginamento”, essa capaz de ser a razão para disputas existentes na fazenda do Urubuquaquá entre quem melhor criava estórias inventadas, das quais se destacava: um Mainarte, um José Uéua, um Noró, um Abel, um Grivo.

Porém, Grivo sobressaía nesses jogos do contar, por isso, foi chamado por Cara de bronze a ir à busca do “quem das coisas”³²⁷. Este capaz revelar que o “imaginamento” é semelhante e ao mesmo tempo diferente da realidade existente, isto é, a subverte, expõe o objeto, não a simples visão, mas a consciência apta a desvendá-lo por meio do simples imaginar. Desse modo, pode ser compreendido o seguinte fragmento:

O vaqueiro José Uéua: Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...

[...]

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola.³²⁸

Portanto, não é à toa que a narrativa de Grivo se intercale com tantas outras, como a de Dante, Goethe, etc., pois tal como esses poetas e escritores o herói de Urubuquaquá se distingue na tarefa de narrar o maravilhoso, o trivial, o mítico e de trazer para o homem a poesia expressa em imagens, as quais se ordenam em palavras portadoras de um “sentimento novo”³²⁹, por meio da narrativa da narrativa sobre a viagem, quase odisséica, de Grivo. Esta é capaz de

revelam-nos as profundas ligações da viagem do Grivo com o substrato mítico de duas outras viagens: a do poeta florentino em busca de Beatriz, e a do Fausto, que obteve, por entre as mágicas transfigurações do mundo antigo, provocadas por Mefistófeles, Helena rediviva.³³⁰

Portanto, entende-se que a obra literária é revolucionária por apresentar um novo modo de compreensão e percepção da realidade, atuando também na formação de um novo homem.

³²⁶ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 484.

³²⁷ ROSA, João Guimarães. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.101.

³²⁸ *Idem, ibidem*, p.46.

³²⁹ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 101.

³³⁰ NUNES, Benedito. *A Viagem do Grivo*. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.190.

Este capaz de apreender a seu modo aquilo que lhe é narrado e, por meio de uma consciência produtiva, receptiva e intersubjetiva se relacionar com o objeto estético conferindo-lhe novos sentidos. Então, compreende-se quando Franklin de Oliveira afirma que “[é] revolucionária a estética rosiana”³³¹, porque explica que “[n]ão é possível construir uma sociedade se não se cria um homem novo”³³². Este que pode ser expresso pelo autor do conto em questão que nos comunica uma nova verdade transmitida por meio da dimensão estética de sua obra e também na própria figura de Grivo após experienciar a *poiesis* contida na narrativa de sua viagem, pois aprende a perceber as peculiaridades do mundo poético ao “fechar os olhos” e “calar a boca” para a realidade ordinária, abrindo-se para uma nova realidade só alcançada por meio da dimensão estética contida na forma narrada.

3.2. A temática da religiosidade e da superstição em Guimarães Rosa sob a perspectiva estética

Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Êle existe — mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?

(Guimarães Rosa)

Em se tratando de caráter estético da obra rosiana, Franklin de Oliveira discute sobre em que sentido se pode falar da religiosidade estética na obra rosiana, em seu ensaio “Estudos sobre Guimarães Rosa” (1958), publicado no jornal *Correio da Manhã*. Essa temática se insere no núcleo das discussões aqui expostas para mostrar como o problema da alienação é resolvido no plano estético da obra rosiana, sendo capaz de mais uma vez justificar o seu caráter revolucionário.

A temática da religiosidade é difícil de ser abordada, uma vez que religiosidade e religião estão muitas vezes intimamente relacionadas, permitindo a impressão de que a primeira seja característica da segunda; entretanto a fé nem sempre provém de um ato religioso, podendo em alguns casos ser assumida por outras esferas da manifestação humana. Fato verificado pelo crítico Franklin de Oliveira, ao discorrer sobre a religiosidade na obra rosiana, quando afirma que “[e]m Rosa, [...] a religiosidade surge, [...] do mesmo grau em que

³³¹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 492.

³³² *Idem, ibidem*, p. 492.

ela pode ser exercida tanto pela fé quanto assumida pela filosofia e a arte.”³³³.

Para essa análise, Franklin de Oliveira faz uso do pensamento marxista e seu método crítico, no qual, as concepções de religião e religiosidade se separam, pois nessa perspectiva a primeira não está acima do ser humano, como algo supremo, mas faz parte deste, como objetivação de sua autoconsciência. Destarte, aquele que cria um Deus para venerar, objetivando-se neste, também funda outras formas para esse fim, seja na natureza, nas relações sociais e no produto de suas criações, obtendo-se, assim, as várias formas de alienação do sujeito³³⁴.

E é justamente dessa corrente ideológica marxista que Franklin de Oliveira se valeu para afirmar que não há nas obras rosianas uma apologia da religião, mas ao se falar acerca da temática da religiosidade em Guimarães Rosa, confirma-se que esta não se encontra propriamente ligada a uma religião em específico. Contudo é uma religiosidade que se manifesta na capacidade do ser humano de se relacionar com o objeto artístico (numa relação estética), com o religioso e com seu meio, libertando-se de dogmatismos e exercendo sua liberdade criadora e autocriadora, porque

[q]uem quer que analise a ficção rosiana verificará que a religião presente à sua estrutura narrativa não exerce o papel de uma heteronomia introjetada, capaz ou destinada a privar o homem de seu poder criador ou autocriador — numa palavra, de aliená-lo em Deus.³³⁵

Assim, pode-se delimitar a discussão que paira no breve tópico do ensaio frankliniano “Estudos sobre Guimarães Rosa”, analisada neste estudo, isto é, a constante da religiosidade. Esta que permite entender as várias formas de objetivação do sujeito expressas no texto rosiano, proporcionando verificar uma pretensão da “totalidade” de apreensão dos objetos religiosos, artísticos e humanos, manifestos nas formas dos sincretismos e na valorização do homem e do espaço.

Entretanto, é necessário compreender, como escolha conceitual para o estudo da obra rosiana, essa concepção de objetivação manifesta na crítica literária do autor maranhense. Essa que pode ser entendida como fruto de um ambiente ideológico cercado por ideais marxistas e existencialistas que procuravam permitir ao ser humano superar a opressão de regimes capitalistas e totalitários existentes nos meados do século XX. Além disso, numa

³³³ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 490.

³³⁴ Alienação, neste trabalho, deve ser entendida como sinônimo de coisificação, objetivação ou automação, conceitos que se referem ao ato de exteriorização, isto é, ação de colocar-se para fora de si no intuito de se objetivar por meio do trabalho num produto de sua criação. ENGEL, Friedrich; MARX, Karl. *A sagrada família*. Trad. Marcelus Backes. São Paulo: Boitempo, 2003.

³³⁵ OLIVEIRA, Franklin de. *Op. cit.*, p. 490.

possível aproximação com a ideologia marxista, uma das primeiras tendências da crítica no século XX, Franklin de Oliveira vê nas obras rosianas um provável caminho para o encontro com a verdadeira religiosidade que concorda com ideais de liberdade do ser humano³³⁶. Algo que faz da literatura “francamente didática e até mesmo idealizadora no sentido que nos mostra a vida, não como é, mas como devia ser, de acordo com a doutrina marxista”³³⁷.

Nesse sentido, a abordagem que o crítico Franklin de Oliveira utilizou para a leitura da obra rosiana, muitas vezes, aproxima-se de uma ação de vincular a interpretação dessa obra às discussões filosóficas e políticas que se engendram em sua época. Numa tentativa de ver, nos textos analisados, um engajamento artístico com os valores humanos, sociais e políticos, fazendo que a literatura não atue somente no imaginário do ser humano, mas na sua própria capacidade de compreender o outro e a si próprio. Esse fato revela a outra face do engajamento rosiano aquele por meio de ações benévolas, ou seja, um “engajamento de coração”³³⁸.

Além disso, para compreender em que se baseia a temática da religiosidade em Guimarães Rosa, defendida por Franklin de Oliveira, é necessário entender que como a maioria dos críticos de sua época, Franklin de Oliveira vai defender algumas concepções marxistas. Para essa corrente filosófica, o prejudicial não é a adoção de uma única religião, mas a alienação promovida por esta escolha, que reduz a capacidade do homem de experienciar o mundo a sua volta. Contra esta alienação, o ateísmo “cientificista” vai “desempenha[r] igualmente um papel positivo ao fazerem recuarem todas as tentativas de instalar Deus nas falhas provisórias do saber, todas as superstições que cultivam o gosto do mistério, da impotência ou milagre”³³⁹.

De tal modo, a ideologia marxista vai permear os estudos de Franklin de Oliveira tanto que este inicia o tópico constante da religiosidade com a seguinte afirmação de Adam Schaff, em seu livro *O marxismo e o indivíduo*³⁴⁰ (1967), “[é] possível crer ou não numa religião, o que sem dúvida, diz respeito a uma escolha individual e, por certo, representa um direito de

³³⁶ Esse ideal também concorda com as projeções de um mundo melhor buscadas pelos Surrealistas, os quais por meio do Romantismo revolucionário entendiam a “vasta corrente de protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, que se inspira em certos valores do passado pré-capitalista, mas que aspira antes de tudo a uma utopia revolucionária nova”. LÖWY, Michael. *A estrela da manhã*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 15.

³³⁷ WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--], p. 297.

³³⁸ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 514.

³³⁹ GARAUDY, Roger. *Marxismo do século XX*. Trad. Leandro Konder e Giseh Viano Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 103.

³⁴⁰ No item que aborda acerca do indivíduo e suas obras, subitem, alienação, o filósofo polonês discute sobre as várias formas de alienação ao qual o homem está sujeito, retomando as ideias do filósofo Ludwig Feuerbach, em *Preleções sobre a essência da religião*.

todos os indivíduos”³⁴¹. O parágrafo no qual essa assertiva é apresentada esclarece justamente o que Franklin de Oliveira vai defender, isto é, a livre religiosidade, que favorece o exercício da liberdade de autoconsciência, a qual “deve comportar-se em relação ao objeto segundo a totalidade de suas determinações e tem que tê-lo apreendido, assim, segundo cada uma delas”³⁴². Dessa maneira, busca-se rediscutir as bases de uma religião que faz o ser humano transferir de si próprio para um ser objetivado, Deus, o controle de sua própria vida, conseqüentemente, os efeitos e as causas das ações que recebe e que efetua. Nesse sentido, a missão prometeica é invocada, com a finalidade de reconhecer a consciência humana como “divindade suprema, que não suporta rivais.”³⁴³.

Porém, não se pode afirmar que a ideologia marxista se atenha em entregar à religião um legado pessimista. Caso compreendido por Franklin de Oliveira, ao retomar a seguinte afirmação “as religiões: elas são, ao mesmo tempo — notava Marx — o reflexo de um desgraça real e um protesto contra semelhante desgraça”³⁴⁴. E ao mesmo tempo em que a religião faz o ser humano dependente em um regime de servidão e miséria, apresenta-se como saída para a infelicidade. Esse afastamento não se oferece de forma unilateral, mas se manifesta como uma “forma de vida espiritual que jorra da mais profunda criatividade e auto responsabilidade individual”³⁴⁵.

A religiosidade não é algo que precisa ser buscado fora do sujeito, como se ele fosse um ser menor, a procura de algo superior, de natureza supra-humana, no entanto, pode ser encontrada no interior do indivíduo, manifestando-se em sua forma de objetivar-se e de interagir com o seu meio. Já que, como já mencionado, a religiosidade não se manifesta somente enquanto atitude relacionada a uma determinada religião, mas também na presença de fatos filosóficos e artísticos, uma vez que

[há] obras de arte religiosas cujo tema não precisa ser, de modo algum, religioso (embora também possa sê-lo), assim como há muitas outras obras totalmente não religiosas dotadas de conteúdo religioso, o que é reconhecido com mais frequência.³⁴⁶

Não é à toa que Franklin de Oliveira aproxima a obra rosiana às pinturas do pintor

³⁴¹ SCHAFF, Adam. *O marxismo e o indivíduo*. Trad. Heidrun Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 122.

³⁴² MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultura, 1974, p. 45.

³⁴³ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Trad. Olinto Beckerman. 3 ed. São Paulo: Global, 1986, p.7.

³⁴⁴ GARAUDY, Roger. *Marxismo do século XX*. Trad. Leandro Konder e Giseh Viano Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p.106.

³⁴⁵ SIMMEL, Georg. *Religião*. Trad. Cláudia Dornbusch. São Paulo: Olho d’Água, 2009, p. 91.

³⁴⁶ *Idem, ibidem*, p.100.

neerlandês Rembrandt (1606-1669), visto que “[n]a arte de Rosa, como na de Rembrandt, as coisas acontecem *sub specie religionis*”³⁴⁷, porque longe deste artista tentar executar uma pintura que retratasse o aspecto transcendente da religião, escolhe como temática de seus quadros, o indivíduo religioso que apresenta “uma realidade empiricamente humana [...] um estado que vai além do transcendente: condição criada pela alma, apoiada em suas forças individuais e que só pode existir na alma humana e ser expressa em corpos humanos”³⁴⁸.

Podemos verificar um exemplo dessa religiosidade rosiana livre defendida por Franklin de Oliveira, o qual valoriza o elemento humano, ao lermos o conto “São Marcos” de *Sagarana* (1946). Porém, pode-se dizer que seja uma religiosidade às avessas, ou uma “liturgia ilegal”, uma vez que seus personagens e o espaço no qual é ambientado surgem em meio a misticismos, credices e costumes folclóricos. Contudo, a religiosidade não pode ser subtraída desse conto, como se não houvesse uma experiência religiosa implícita nessa narrativa, uma vez que a superstição não nasce do acaso, antes é fruto de aspectos culturais, sociais e religiosos de um povo.

Por isso, percebe-se que, em maior ou menor grau, a experiência religiosa é evocada nesse conto por meio das várias formas de sincretismos. Em “São Marcos”, por exemplo, o cristão e o pagão estão intimamente relacionados, começando pelo título do conto que retoma o segundo livro do Novo Testamento, isto é, o “Evangelho segundo São Marcos”. Além de outras passagens desse conto que também remetem de forma indireta a episódios bíblicos, como aquela em que os apóstolos de Cristo, ao rezarem, são libertos do cárcere, como se pode verificar no seguinte trecho “fizeram prender aos apóstolos, e os mandaram meter na cadeia pública/Mas o anjo do Senhor, abrindo de noite as portas do cárcere, e tirando-os para fora”³⁴⁹. Em São Marcos, percebe-se um fato semelhante, porquanto Tião Tranjão, ao rezar a oração de São Marcos, vê-se livre da cadeia, não pelas mãos de um anjo, mas pela ajuda de um demônio. Algo observado no seguinte fragmento, “Êle deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa.”³⁵⁰

Dessa maneira, a expectativa do leitor quanto a se tratar de uma estória que evocará passagens bíblicas se quebra logo no início do conto, pois há um narrador que cita inúmeras formas de superstições, dentre elas:

³⁴⁷ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986, v. 5, p.490.

³⁴⁸ SIMMEL, Georg. *Religião*. Trad. Cláudia Dornbusch. São Paulo: Olho d’Água, 2009, p. 94.

³⁴⁹ BÍBLIA. Atos dos apóstolos. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Antônio Pereira de Figueiredo. Erechim: Edelbra, 1985, p. 272. [Capítulo 5, versículo 18-19]

³⁵⁰ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 219.

[S]al derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, “faisca”; nem dizer lepra; só o “mal”; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, prestos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico.³⁵¹

Porém, José, o narrador da estória, em concordância, aparentemente, com certo ateísmo, apela para a razão, dizendo não acreditar em feitiços ou rezas e rindo desses costumes, como se pode observar nos seguintes trechos: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros”³⁵², “Mas, feiticeiros, não. E me ria dessa gente toda do mau milagre”³⁵³. Além disso, José começa por censurar o grau de interferência na vida social de seu vilarejo, da religião relacionada à feitiçaria, pois, ao provocar temor, promove a intimidação daqueles que acreditam em seus poderes, legando a esses a falta de liberdade, atuando nesta, a essência da superstição. Esta que se intensifica, ao não excluir nem as crianças de sua influência, “Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiços, no Calango-Frito”³⁵⁴.

Podemos observar neste trecho uma das formas de alienação religiosa prejudicial da qual trata o marxismo, porque, ao afirmar o grau de superioridade de um deus, o homem nega a sua própria subjetividade. No entanto, esta é essencial para que conceba uma deidade com um determinado ideal e harmonia, expressando o mais alto nível de transcendência humana, porque a “transferência implica a descoberta da transcendência humana, reafirmação de um traço essencial da subjetividade do homem que admite Deus, o qual, contudo, para existir, precisa de ser por nós pensado”³⁵⁵.

Embora José afirme não crer na influência da feitiçaria relacionada à superstição, negando haver perigo em pronunciar a reza de São Marcos e ofender o feiticeiro Mangolô, reconhecia uma religiosidade manifesta em cada elemento da natureza. Porquanto, como panteísta, acreditava que os deuses não estavam materializados, somente, por meio de rituais que invocam uma força sobrenatural e superior, mas estão em cada parte do mundo visível, na grandiosidade da fauna e flora. Por isso, quando o narrador se vê diante das belezas naturais, afirma que lá está um Deus, devendo oferecer um altar a essa manifestação de Pã³⁵⁶,

Tudo aqui manda pecar e peca — desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações

³⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 209.

³⁵² *Idem, ibidem*, p. 209.

³⁵³ *Idem, ibidem*, p. 210.

³⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 211.

³⁵⁵ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 487.

³⁵⁶ Deus pertencente à mitologia grega, protetor dos bosques, dos campos, dos pastores e dos rebanhos.

mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas fôlhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pã.³⁵⁷

José se vê perdido na floresta, de forma inesperada, vítima de um feitiço lançado pelo feiticeiro Mangolô. Algo que o faz apelar para a reza de São Marcos, que o impele a buscar, mesmo cego, a casa do feiticeiro, a quem José ofendeu e menosprezou em virtude de sua cor e de suas práticas religiosas. Todavia, ao chegar lá, o narrador é impelido por um instinto de raiva a uma sede vingança, sentimento motivado pela oração feita. Assim, mais uma vez, a narrativa bíblica se apresenta de forma indireta, por apresentar a estória de São Paulo que perdeu a sua visão, em virtude de perseguir os cristãos, José fica cego, por ultrajar o homem que professava determinada religião.

A narrativa apresenta linhas em que os mais variados tipos de manifestação religiosa vêm à tona, do panteísmo as religiões capazes de invocar poderes sobrenaturais na feitura de feitiços, não desqualificando nenhuma em prol de outra, pois embora José censure a atuação da feitiçaria, não pode deixar de perceber sua ação. No entanto, o que mais interessa, segundo a leitura de Franklin de Oliveira, nesse conto, seria evidenciar a sede de uma busca por demonstrar a religiosidade como sendo um caminho capaz de levar o ser humano ao conhecimento dos mistérios do universo e do próprio homem. Não revelados somente pela fé religiosa, mas em cada objeto capaz de despertar no ser humano a sede pelo conhecimento de si, do outro e de seu meio. Este que não existe por si só, mas manifesta-se como produto da criação do ser humano, revelando traços de sua subjetividade objetivada. Ora, não é em vão que José comenta, “Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem uma indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente”³⁵⁸.

A cegueira de José e o seu modo de ver e conferir significado a cada elemento do meio natural permite verificar como é possível ao homem se projetar em um ambiente, pois “o homem só se reconhece nas suas criações. Se ele se objetiva numa deidade, é a si próprio que se está projetando, objetivando, auto representando.”³⁵⁹. Só assim se pode compreender a capacidade de José entender e visualizar o comportamento dos animais que encontra, durante a sua caçada, dotando-os de capacidade de pensar e gesticular ações, como se estas fossem humanas, como se vê na seguinte passagem: “um araçari, que não musica: ensaia e reensaia discursos irônicos, que vai taquigrafando com esmero, de ponta de bico na casca da árvore, o

³⁵⁷ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 224.

³⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 224.

³⁵⁹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 486.

pica-pau-chanchã.”³⁶⁰, e a beleza das plantas como se fossem santas: “a grande eritrina, além de bela, calma e não-humana, é bôa, mui bondosa — com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores — e é uma deusa, portanto.”³⁶¹ Relação, homem e meio natural, capaz de revelar um “aspecto [que] condiz com a exuberância sensível da natureza”³⁶².

O segundo conto analisado neste estudo, para justificar a alegação de livre religiosidade rosiana defendida por Franklin de Oliveira, é a narrativa “A hora e a vez de Augusto Matraga”, a religiosidade se mostra mais próxima de uma fé religiosa cristã capaz de frear impulsos e desejos humanos. Augusto Esteves conserva em si uma dicotomia, homem x santo. Suas ações enquanto homem são reprováveis, vive uma vida de orgias e jogatinas, perde a mulher e a filha para Ovídio. Porém, o destino de Augusto Esteves modifica-se, quando, traído por seus capangas, é vítima de bate-paus (homens que, a “mando” do Major Consilva, tinham a missão de matá-lo a pauladas), e se salva e vive uma vida de martírio e renúncia, com a intenção de alcançar a salvação eterna. Fases da vida do personagem que proporciona a alguns críticos, como Walnice Galvão, verem neste conto três períodos da vida religiosa, quais sejam pecado, penitência e redenção, exemplificados no excerto abaixo:

[O] primeiro momento, denominado de *pecado*, remete-nos ao princípio do conto, quando o filho do coronel Afonso Estêves nos é apresentado, trazendo consigo sua marca violenta. A demarcação do segundo momento, chamado de *penitência*, teria como marco os acontecimentos seguintes à marcação a ferro do personagem Augusto Estêves e sua sobrevivência, ao cair de uma ribanceira. O terceiro momento, intitulado por Galvão de *redenção*, relata o período após os sete anos em que esteve na companhia do casal que o trouxe novamente à vida.³⁶³

Esse ideal de redenção, observado por Franklin de Oliveira, aponta também o poderoso entrelaçamento novelístico da obra rosiana, posto que o

o mais importante ainda é que todas [as] novelas podem ser lidas como estórias e subestórias da história geral da vida, pelo novelista considerada como um processo de purificação do homem. Aqui reencontramos a consciência religiosa de “A hora e a vez de Augusto Matraga” de *Sagarana*”.³⁶⁴

Porém, a religiosidade, mais uma vez, afasta-se da questão religiosa, pois o conto, longe de exaltar elementos litúrgicos, começa por apresentar um episódio em que o sagrado e o

³⁶⁰ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 228.

³⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 225.

³⁶² HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994. p. 111. Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará.

³⁶³ VITAL, Marcellus da Silva. *A violência e o discurso cristão em “A hora e a vez de Augusto Matraga”*. Belém, 2010, p. 39. Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará

³⁶⁴ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 504.

profano se misturam, numa missa e num leilão, ambos em idêntico ambiente religioso, a igreja. Reza-se e, logo após, vendem-se mulheres em uma feira que é “o leilão de Santo”. Percebendo-se que a religiosidade também pode permitir atos de intensa crueldade e corrupção, expondo o interior de um indivíduo corrompido. Contudo, Augusto Esteves, depois de ser atacado por “bate-paus”, inicia o seu processo de penitência, durante o qual a morte lhe é negada, e o Deus pelo qual clama não o atende nem para aliviar suas dores, pois “êle chama por Deus, na hora da dor forte, e Deus não atende, nem para um fôlego, assim num desamparo como eu nunca vi!”³⁶⁵. Algo que faz a absolvição dos pecados se tornar a sua maior busca.

Nessa procura, constata-se um homem que anseia por negar sua natureza pecaminosa e passa a almejar um coração santo, verificando-se aí a primeira expressão de uma objetivação em uma deidade da qual comenta Franklin de Oliveira. Para tanto, Augusto Esteves foge de tudo aquilo que lhe traga de volta as velhas lembranças e aflições ao seu coração, como exemplo, a música, porque “fugia às léguas de viola ou sanfona, ou de qualquer outra qualidade de música que escuma tristeza no coração”³⁶⁶. Nisto se manifesta a religiosidade proveniente da música, defendida por Georg Simmel, e retomada por Franklin de Oliveira, no decorrer de seus ensaios, uma relação capaz de despertar angústias e exultações e que não precisa apelar para elementos religiosos, pois seu conjunto harmônico é capaz de falar ao íntimo de seu ouvinte, ultrapassando gerações, gerando as mais variadas reações.

A religião, assim, aos poucos, transforma-se de redentora em aprisionamento, e velhos sentimentos humanos são novamente experienciados. Mesmo que a penitência que insiste em pagar tenha se tornado parte de si, com a visita do bando de Joãozinho Bem-Bem em sua aldeia, Augusto Esteves, de forma inconsciente, anseia pela liberdade de vida social e religiosa que eles parecem ter. Assim, o Deus de feições sacrossantas, desconhecido por ele, transforma-se em homem e passa ser representado por Joãozinho Bem-Bem, o “Deus valentão” que o manda brigar. Algo que poderia expressar, nas palavras de Marcellus Vital, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *A violência e o discurso cristão em “A hora e a vez de Augusto Matraga”* (2010), um “comportamento [que] prevê a possibilidade da existência de um desejo maior reprimido, todavia possivelmente em estado de latência.”³⁶⁷.

Essa materialização dos seres divinos em homens se intensifica obedecendo ao próprio despertar de desejos e impulsos meramente humanos em Augusto Esteves. Se a vontade de

³⁶⁵ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 310.

³⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 315.

³⁶⁷ VITAL, Marcellus da Silva. *A violência e o discurso cristão em “A hora e a vez de Augusto Matraga”*. Belém, 2010, p. 57 Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará.

retornar ao âmbito da jagunçagem, o faz imaginar um Deus à imagem de um assassino, o seu desejo por mulheres transforma-as em anjos. “Do outro lado da cêrca, passou uma rapariga. Bonita! Tôdas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher.”³⁶⁸. Enquanto isso, a música passa de transmissora de tristeza àquela capaz de ser um elemento de exteriorização de suas alegrias. Assim, a religiosidade se manifesta em cada indivíduo ou lugar que se apresenta aos olhos de Estevão. Afinal, “[c]antar, só, não fazia mal, não era pecado. As estradas cantavam. E êle achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas no sertão”³⁶⁹.

Dessa feita, de uma religiosidade presa ao cristianismo ortodoxo, que prega abstenção, o amor ao próximo e a um Deus, Augusto Esteves passa a cultivar o amor à liberdade de sua própria consciência, e passa a exercer a livre religiosidade que não o afasta de Deus, mas que a si próprio reconhece como dono de seu próprio proceder. “Qualquer paixão me diverte... ‘Oh coisa boa a gente andar sôlto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus!...’³⁷⁰. Por fim, a santidade e a heroicidade se encontram em um mesmo homem, Augusto Esteves, revelando que “[n]ão há herói possível sem um fundo interno de contemplação, sem religiosidade — sem orientação para o santo, sem vontade para os valores. Maior santo, maior herói. Senso inverso, não há o heróico sem oculta santidade”³⁷¹.

E, ao clamor a Deus de um homem a quem Joãozinho Bem-Bem deseja matar a família inteira para vingar a morte de seu jagunço, Augusto Esteves desiste de sua mansidão, e cede aos seus instintos. Augusto Esteves mata Joãozinho Bem-bem e se torna o herói do vilarejo, e, paradoxalmente, mensageiro de Deus, pois “o povo, enquanto isso, dizia: — ‘Foi Deus quem mandou êsse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente!...’³⁷².

Porém, o código de honradez permanece entre os dois homens os quais se autodefinem como parentes, fazendo com que Augusto Esteves impeça a desonra do corpo de Joãozinho Bem-bem, porque grita: “Pára com essa matinada, cambada de gente herege!... E depois enterrem bem direitinho o corpo, com muito respeito e em chão sagrado, que êsse aí é o meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!”³⁷³.

Vê-se, então, que a temática da religiosidade, da qual trata Franklin de Oliveira, na obra rosiana é realmente livre, uma vez que “de maneira sincrética, os contos que compõem

³⁶⁸ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, p. 329.

³⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 330

³⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 331.

³⁷¹ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 524.

³⁷² ROSA, João Guimarães. *Op. cit.*, p. 339.

³⁷³ *Idem, ibidem*, p.340.

Sagarana trazem uma mescla de menções místicas e religiosas, não se atendo apenas ao Cristianismo³⁷⁴. Assim, manifesta-se uma religiosidade na obra citada e em outras do autor mineiro que não encerra, quem a professe, em dogmas e em religiões únicas. Ela materializa-se em sincretismos, em um panteísmo, é a própria forma de o indivíduo reconhecer e se reconhecer em seu ambiente e do outro. Supera o individualismo, pois permite ao homem se lançar na busca proposta pelo próprio autor, isto é, a procura por elementos que desvendem os segredos do universo e saciem a sua sede pelo absoluto. É esse o ideal de religiosidade que informa as obras de Guimarães Rosa, uma vez que em suas obras “a religião [...] não era matéria teológica, sim intuição e sentimento do universo: o mundo e, nele, a radiosa aventura humana”³⁷⁵.

Embora Franklin de Oliveira ofereça uma forma de tornar os textos rosianos mais próximos do ideal de uma literatura engajada com valores essencialmente humanos, é importante que se possa compreender o objeto literário não somente como um campo que permita apenas discussões sobre aspectos religiosos, econômicos ou políticos. Mas como um elemento com suas próprias especificidades, entendendo que

somente uma porção reduzida da produção literária é permeável aos acontecimentos da realidade histórica, e nem todos os gêneros possuem força testemunhal no tocante a ‘lembranças dos motivos constitutivos da sociedade’³⁷⁶.

Por isso, é necessário esclarecer que, longe de alcançar um nível de discussão ético-religiosa, este estudo não analisa as obras citadas sob o aspecto teológico, isto é, buscando nos textos literários lidos formas de interpretar as “Sagradas escrituras” ou qualquer outra manifestação religiosa, encarando-os como estórias de formação religiosa, mas considera as especificidades do texto literário e ao mesmo tempo avalia que

uma obra literária pode, pois, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo.³⁷⁷

Dessa maneira, a religiosidade aqui exposta é compreendida como “elemento textual e ficcional que se projeta no imaginário do leitor”³⁷⁸, uma vez que o discurso religioso é

³⁷⁴ VITAL, Marcellus da Silva. *A violência e o discurso cristão em “A hora e a vez de Augusto Matraga”*. Belém, 2010, p. 46. Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará.

³⁷⁵ OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 481-483.

³⁷⁶ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 16.

³⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 54

³⁷⁸ HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994, p. 154.

transposto para o texto literário, alcançando novas significações, tanto para o leitor comum quanto para a crítica, pois, longe de atuar como forma de moldar uma ética cristã, permitindo somente leituras únicas e divulgando dogmas, pronuncia uma religiosidade estética, percebida apenas na relação entre sujeito e objeto literário.

CONCLUSÃO

Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola; e o espaço é o avesso de um silêncio onde o mundo dá suas voltas. Esfera com mares, em azul, que confecham terras de outras côres.

(Guimarães Rosa, *Estas histórias*)

No primeiro capítulo deste estudo, compreendemos que a crítica literária pode ser vista como uma forma de expressão humana que, ao lado de aspectos teóricos e históricos, é guiada pela consciência inteligível e pela sensibilidade de seu crítico diante da obra artística ou literária. Nesse sentido, não há como negar a importância, no processo histórico de formação e consolidação da crítica literária no Brasil, do feliz casamento entre jornalismo e crítica literária. Se polêmica ou um momento de intensa produção, a crítica literária jornalística no Brasil foi uma atividade que possibilitou ver os múltiplos aspectos que se desvelam na obra literária por meio de análises que iam do social ao político, do filosófico ao literário.

Essa crítica realizada pelos jornalistas brasileiros, embora não deixasse de transparecer algumas vezes o impressionismo ralo e pouca base teórica, fez da crítica literária um bem de domínio público, pois estava presente entre os intelectuais e os leitores comuns por meio dos jornais de circulação de meados do século XX, como o *Correio da manhã*. Em importantes salões e nas casas dos leitores comuns, a crítica jornalística possibilitou que as interpretações assim como as recentes obras publicadas alcançassem um número cada vez maior de pessoas. Assim, não se pode dizer que essa atividade se constituiu em prejuízo significativo para o estudo da verdadeira literatura, como querem os mais dogmáticos, como Afrânio Coutinho, em vários de seus ensaios, alguns publicados em *Crítica e críticos* (1969), mas é um momento histórico da crítica literária no Brasil de intensa produção.

Neste contexto, vimos, no segundo capítulo deste estudo, que Franklin de Oliveira foi um nome que valorizou a crítica literária de sua época e possibilitou que hoje se possa novamente refletir sobre o seu método, ou a presença de vários de métodos, que fez de sua crítica uma forma de humanismo puro. Se um suscitador de problemas, ou um neo-romântico idealista, é fato que os aspectos de seu estilo próprio lhe proporcionaram ser um crítico de seu tempo e além dele, transformado-o em uma correlação viva e harmônica de várias personalidades, entre quais, a de mais destaque, a do homem estético, que soube ver, para as dificuldades de seu tempo, a salvação por meio da arte. Das fugas de Bach e das sonatas de

Bethoven às composições de Bela Bartók, o intelectual emprestava a sua sensibilidade, conhecimento técnico e perspicácia como músico e estudioso da música erudita ao momento de análise dos textos literários, posto que seus ensaios revelavam toda a sua riqueza intelectual, expressiva e lírica no modo de escrever crítica literária.

Observamos, então, que a qualidade dos ensaios de crítica literária de Franklin de Oliveira não surgem de mera intuição, como se ele se relacionasse com a obra artística e literária apenas de forma imediata, mas principalmente por meio de sua preocupação em compreendê-las inseridas em contexto para o qual elas se oferecem como resposta às várias inquietações humanas. Para tanto, percebemos, no estilo desse crítico, influências de várias correntes filosóficas, porém a não adesão total a nenhuma delas. Por exemplo, como estudioso do marxismo, aderiu à concepção de que o homem deveria alcançar a desalienação e buscar uma vida menos impessoal. Da Escola de Frankfurt, por meio de pensadores, como Max Horkheimer, Theodor Adorno e Herbert Marcuse, Franklin de Oliveira herdou uma consciência de que racionalidade, elevada ao mais alto nível, unifica os seres humanos por meio de uma impessoalidade que os transforma em máquinas e lhes retira o atributo da autoconsciência de humanidade. Isso acontece porque na ânsia de dominar cada vez mais o mundo a sua volta e de transformar tudo em expansão de seu eu, o homem perde a capacidade de conhecer a coisa em si, sua natureza singular, por meio de sua experiência, seja ela de caráter estético ou de outra ordem.

O ideal de sociedade livre de repressões e coerções foi descrito por Franklin de Oliveira em um ambiente onde a liberdade e a força de expressão, escrita ou falada de algumas pessoas que possuíam ideais de igualdade e respeito, eram negadas. Por isso, em um de seus esclarecedores ensaios, “Ensaio de caçada”, em *Liberdade acadêmica e opção totalitária* (1979), é pelo direito de poder manifestar seu livre exercício de crítico que luta e chama o seu público a se insurgirem contra toda falta de liberdade intelectual a que estão sujeitos. Seu trabalho pode até ter sido deixado no esquecimento, justamente por não condizer com uma determinada realidade na qual a maioria de seus escritos foram produzidos, a da ditadura militar no Brasil (1964-1985), mas cooperou, com uma enorme variedade de outros intelectuais, para mudança da sociedade repressiva na qual ele vivia.

Como mostramos, no terceiro capítulo deste trabalho, a leitura de Franklin de Oliveira das obras rosianas parte da convicção de que estas foram marco de uma revolução no campo literário da terceira fase do movimento modernista brasileiro. Essa certeza não partiu somente de sua perspectiva, mas também outros críticos confirmaram o teor dessas obras como revolucionário, como Dante Costa, em *Olhos nas mãos* (1960). Contudo, Franklin de Oliveira

partindo de um conceito de *mimesis*, não como cópia do real, mas como modo do ser humano adicionar à natureza algo de sua própria capacidade criadora, rebelando-se contra a reificação do homem e permitindo que se pudesse elevar a obra rosiana como verdadeira teogonia artística.

Em virtude desse conceito de revolução rosiana provocar inúmeros equívocos, por parte de críticos como Wilson Martins, em *História da inteligência brasileira* (1976-1978), tivemos a preocupação de esclarecer em que sentido se falou de revolução, aqui entendida na noção hegeliana de *Aufhebung*. Por meio dessa concepção de uma dialética, que cria a partir da tese e da antítese uma síntese que conserva o que há de verdadeiro nas demais fases, podemos ver um escritor que ao mesmo tempo em que preservou a essência da tradição literária da qual partiu, conseguiu promover uma “transcendentalização” na prosa brasileira e, por meio dos vínculos entre o aspecto humano, filosófico e literário em suas obras, promoveu temáticas de caráter universal.

As obras de Guimarães Rosa aqui expostas, como exemplo da expressividade e atualidade da crítica de Franklin de Oliveira, foram escolhidas para que fosse possível perceber como são articuladas as dimensões estéticas, filosóficas e humanas nas obras rosianas. As escolhas das obras rosianas, aqui estudadas, não foram feitas por acaso, mas corresponderam a questões analisadas por Franklin de Oliveira, tais como: o ato de denúncia que se desmascara por meio do elemento estético, a necessidade da inserção da poesia e da beleza na vida humana e da pessoalidade entre os homens, o valor da utopia na formação de novos ideais e a santidade dos personagens rosianos que conservam uma religiosidade, que não é nem moral e nem ética, mas estética. Não quisemos, no entanto, aqui exaltar a experiência estética como meio para resolução de problemas extraliterários e a criação de uma outra civilização, mas mostrar que é possível, como nos expõe Franklin de Oliveira, por meio da fantasia, suscitar aspectos idiossincráticos no homem.

Mostramos, ainda, por meio de *Grande sertão: veredas* (1956), que a formação de um homem total não depende do domínio que ele exerce sobre a natureza, mas em como esta natureza é sentida por ele, promovendo um sentimento de unificação. De maneira que, ao se falar do sertão em *Grande sertão: veredas*, está-se também pensando sobre a complexidade física e psicológica de seus habitantes. No sertão onde a vida não é impessoal como na área urbana, os seus moradores vivem ao influxo de paixões, alegrias, inquietações, atos de coragem e códigos de honra, aonde a palavra que é pronunciada não provem de convenções sociais, mas do interior de cada indivíduo anunciando seu conteúdo de verdade. Nesse sentido, a linguagem rosiana — tanto a verbalizada quanto a não — não é simplesmente

elemento estrutural e forma estilística passível de ser estudada sob um ponto de vista único, mas transmite a comunhão humana entre os homens e os demais seres, entre o tempo de publicação de *Grande sertão: veredas* e as várias compreensões que alcançou

Além desse romance, escolhemos o conto “Cara de bronze”, *Corpo de baile* (1956), analisado em virtude de valorizar a dimensão estética na formação, na mudança e na harmonia do homem. Nessa narrativa foi percebido como Grivo e os demais vaqueiros assim como Sergisberto Géia foram atingidos, pela expressividade e plasticidade das formas estéticas encontradas na música e na narrativa oral, mistos do erudito e do popular, por meio de categorias estéticas da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Além disso, o valor da utopia, por meio de uma consciência utópica, tão valorizada nas interpretações de Franklin de Oliveira, de forte influência de Ernst Bloch, em seu *Princípio da esperança*, é trazido para o interior dessa narrativa por meio da viagem de Grivo e de sua missão de trazer uma narrativa poética e uma noiva a Sergisberto Géia, para demonstrar como o feérico e a fantasia são incorporados ao conjunto de contos de *Corpo de Baile*, aproximando-os dos contos de fadas e valorizando o caráter transcendental dessas narrativas.

Observamos também como Franklin de Oliveira, fazendo uso desse valor da dimensão estética para a vida do homem, compreendeu a religiosidade que emerge da obra rosiana, não como simples conjuntos de estudos teológicos que visam auxiliar na formação religiosa do homem, mas como elemento estético. Por isso, entendemos que ao aproximar as pinturas do pintor neerlandês Rembrandt às obras de Guimarães Rosa, quanto à maneira de compreender a religiosidade sob o prisma da esteticidade, Franklin de Oliveira possibilitou que compreendêssemos que o aspecto religioso nas obras rosianas é realmente livre. Por levar em consideração, não uma deidade, mas uma religiosidade, que às vezes se confunde com a superstição, manifesta em corpos, na alma e na consciência humana e somente nelas por meio da experiência estética.

Como um exemplo para demonstrarmos que tanto a religiosidade quanto a superstição nas obras rosianas têm um caráter não alienante e livre, procuramos obras de Guimarães Rosa que representassem esse aspecto da valorização da religiosidade como provisão de beleza e harmonia para o homem. Escolhemos os contos de *Sagarana* (1946), “São Marcos” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, neles observamos que a religiosidade de seus personagens obedece ao fluxo de suas próprias consciências, de suas maneiras de verem o outro e a si mesmos e do modo como a beleza das coisas é manifestada em cada lugar por onde passam e na fisionomia, nas crenças e no sentimento de cada pessoa.

Pelo que observamos nas análises de Franklin de Oliveira à obra rosiana, podemos dizer

que têm algo de atual, por refletirem os vários modos possíveis do homem se relacionar com o objeto estético e por possibilitar compreensões sobre a própria natureza humana quanto ao seu grau de autonomia e criatividade. Não foi o nosso propósito, no entanto, refletir e aceitar passivamente algumas considerações de Franklin de Oliveira que exaltaram demasiadamente a obra rosiana, mas sim observar como apresentaram, em uma determinada tradição, uma maneira de compreender e experienciar o mundo, a vida e o homem. Tais análises também permitiram compreender, dentre fatores, a mais significativa força da utopia a de, ao projetar o ainda não realizável, possibilitar a desaceleração da força unificadora a qual a sociedade está sujeita, por meio da valorização da dimensão estética encontrada na arte e na literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946, 339 p.
2. _____. “Cara-de-Bronze”. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 71-127.
3. _____. *Corpo de Baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v.
4. _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 594 p.

Sobre Guimarães Rosa

5. COSTA, Dante. *Os olhos nas mãos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, 158 p.
6. HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. *Rapsódia Sertaneja: leituras de Sagarana*. Belém, 1994, 217 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Federal do Pará.
7. NUNES, Benedito. A Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 181- 195.
8. OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 475-526.
9. VITAL, Marcellus da Silva. *A violência e o discurso cristão em “A hora e a vez de Augusto Matraga”*. Belém, 2010, 98 p. Mestrado em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará.

De Franklin de Oliveira

10. OLIVEIRA, Franklin de. *Sete dias: jornalismo, ensaio, poesia*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1946, 284 p.
11. _____. *A fantasia exata: ensaios sobre Literatura e Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, 313 p.
12. _____. *Rio Grande do Sul: um novo nordeste: o desenvolvimento econômico e as disparidades regionais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, 100 p.
13. _____. *Revolução e contra-revolução no Brasil: ensaio de Sociologia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, 139 p.
14. _____. *Que é a revolução brasileira?: ensaios de Sociologia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, 100 p.
15. _____. *Viola d’amore: ensaios de Literatura e Musica*. Rio de Janeiro: Val, 1965, 220 p.
16. _____. *Revolución y contrarrevolución en el Brasil*. Trad. Luís V. Somi. Buenos Aires: Ediciones Iguazú, 1965.
17. _____. The epigraphs in *Sagarana* — Introdução à edição inglesa de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. New York: Alfred A. Knopf, 1966.
18. _____. *Morte da memória nacional: a destruição dos bens culturais brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 236 p.
19. _____. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1970, 279 p.
20. _____. *A tragédia da renovação brasileira: Minas Gerais e São Paulo: a miséria dentro do progresso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 211 p.
21. _____. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. v. 5, p. 402-449.
22. _____. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio

de Janeiro: J. Olympio; Niterói: UFF, 1986. v. 5, p. 475-526.

23. _____. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. v. 5, p. 475-526.

24. _____. *Euclides: a espada e a letra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, 144 p.

25. _____. Revolução roseana. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 179-186.

26. _____. Guimarães Rosa. In: *A dança das letras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991, p. 55-85. 411 p.

27. _____. Ensaio de caçada. In: PAIM, Antonio. *Liberdade acadêmica e opção totalitária*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1979, p. 80-86.

Textos teóricos e filosóficos

28. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo, 1963, 1206 p.

29. ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed.34, 2003, p. 55-65.

30. _____. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, 122 p.

31. LIMA, Alceu Amoroso. *Pelo humanismo ameaçado*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, 279 p.

32. ATHAYDE, Tristão de. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1980, 594 p.

33. ARISTÓTELES. Poética. In: *Pensadores*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural. 1999, 315 p.

34. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992, 114 p.

35. BASTOS, Fernando. *Panorama das idéias estéticas no Ocidente*. Brasília: Ed. da UNB, 1987, 184 p.

36. BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Trad. Nélcio Schneider. I vol. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.UERJ. 2005-2006, 438 p.

37. BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 33-45

38. CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

39. _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 223 p.

40. CARPEAUX, Otto Maria. *Presenças*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, 248 p.

41. COLLINGWOOD, Robin George. *A ideia de história*. 5 ed. Trad. Alberto Freira. Lisboa: Presença, 1981, 492 p.

42. COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969, 245 p.

43. CROCE, Benedetto. *Breviário de estética e aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997, 206 p.

44. DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 3. ed. Trad. Roberto Figuerelli. São Paulo: Perspectiva. 1998, 266 p.

45. EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: ENESP, 2005, 204 p.

46. _____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, 327 p.

47. EIKHENBAUM, B. A. Teoria do “Método Formal”. In: TODOROV, Tzvetan (org.).

- Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos.* Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987. v. 1, p. 31-71.
48. FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte.* Trad. Leandro Konder. 9 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1966, 255 p.
49. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, 362 p.
50. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I.* 9 ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008, 613 p.
51. GARAUDY, Roger. *Marxismo do século XX.* Trad. Leandro Konder e Giseh Viano Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, 214 p.
52. GUYARD, Marius Francois. *Literatura comparada.* Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956, 138 p.
53. HORKHEIMER, Max; ADORNO, W. Theodor. Conceito de Iluminismo. In: *Os pensadores.* Trad. Zeljko Loparic. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 97-122.
54. HEGEL, Georg Wilhelm Frideric. Estética: a idéia e o ideal. In: *Os pensadores.* Trad. de Orlando Vitorino. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 83-210.
55. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78 p.
56. _____. *Pequena apologia de la experiencia estética.* Trad. Daniel Inneraty. Barcelona: Paidós, 2002, 95 p.
57. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo.* Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998, 473 p.
58. LIMA, Costa Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras.* Rio de Janeiro: GRAAL, 1980, 287 p.
59. LÖWY, Michael. *A estrela da manhã.* Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 157 p.
60. MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética.* Trad. Elizabete Costa. Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1981, 92 p.
61. _____. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud.* Trad. Álvaro Cabral 8.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996, 232 p.
62. _____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: *Cultura e sociedade.* Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 89-136 .
63. MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Marxista.* Trad. Luis Claudio de Castro. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 119 p.
64. _____. *A sagrada família.* Trad. Marcelus Backes. São Paulo: Boitempo, 2003, 278 p.
65. _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultura, 1974, 413 p.
66. _____. *Sobre literatura e arte.* Trad. Olinto Beckerman. 3 ed. São Paulo: Global, 1986, 107 p.
67. MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, 311 p.
68. MORE, Thomas. *A utopia.* Trad. Luís Costa. São Paulo, 1997, 320 p.
69. NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas.* São Paulo: Summus, 2007. 90 p
70. NUNES, Benedito. A crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica.* São Paulo: SENAC, 2000, p. 51-80.
71. _____. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica.* *Bulletin des études portugaises et brésiliennes.* Paris, ADPF, n. 44-45. 1985, p. 389-404.
72. _____. A Viagem do Grivo. In: *O dorso do tigre.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva,

1976, 279 p.

73. OS PRÉ-SOCRÁTICOS: fragmentos, doxografia e comentários. In: *Os pensadores*. Trad. José Cavalcante *et alii*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, 320 p.
74. PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1976, 367 p.
75. PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, 223 p.
76. PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve: notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988, 185 p.
77. RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e romantismo revolucionário*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em 1 de setembro de 2011.
78. RICŒUR, Paul. *Interpretações e ideologias*. 4. ed. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, 172 p.
79. ROMERO, Sílvio. Machado de Assis. In: *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. v. 5, p. 344.
80. SANTOS, Wendel. *Crítica: uma ciência da literatura*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1983, 190 p.
81. SCHAFF, Adam. *O marxismo e o indivíduo*. Trad. Heidrun Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 293 p.
82. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, 158 p.
83. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. Visão de mundo e estilo em *Grande Sertão: Veredas*. In: ADONIAS FILHO *et alii*. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969, 124 p.
84. SIMMEL, Georg. *Religião*. Trad. Cláudia Dornbusch. São Paulo: Olho d'Água, 2009, 108 p.
85. SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p.13-35
86. VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, 272 p.
87. WELLEK, RENÉ. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [19--], 311 p.
88. WELLEK, René; WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo (*sic*) literário e história literária. In: *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1976, 382 p.

ANEXOS