

FÁBIO DELLA PASCHOA RODRIGUES

**UM DILETANTE NA UNIVERSIDADE:
HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA EM ALEXANDRE EULALIO**

Campinas
2008

FÁBIO DELLA PASCHOA RODRIGUES

**UM DILETANTE NA UNIVERSIDADE:
HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA EM ALEXANDRE EULALIO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

Campinas
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

R618d Rodrigues, Fábio Della Paschoa.
Um diletante na universidade : história e crítica literária em Alexandre Eulalio / Fábio Della Paschoa Rodrigues. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Antonio Arnoni Prado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Eulalio, Alexandre, 1932-1988 - Crítica e interpretação. 2. Crítica literária. 3. Literatura - História e crítica. 4. Ensaio brasileiro - História e crítica. I. Prado, Antonio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: A dilettante at the university: Alexandre Eulalio's criticism and literary history.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Alexandre Eulálio, 1932-1988 - Criticism and interpretation; Literary criticism; Literature - History and criticism; Brazilian essays - History and criticism.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

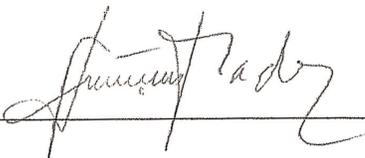
Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado (orientador), Prof. Dra. Márcia Marques de Moraes, Prof. Dra. Vera Maria Chalmers. Suplentes: Prof. Dr. Roberto Akira Goto e Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.

Data da defesa: 28/02/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Mestrado em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMIRADORA

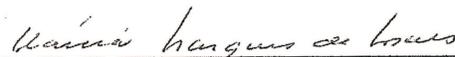
Antonio Arnoni Prado



Vera Maria Chalmers



Márcia Marques de Moraes



Roberto Akira Goto

Francisco Foot Hardman

IEL/UNICAMP

2008

À memória de Eulyta Della Paschoa e Geraldo Carvalho Rodrigues

AGRADECIMENTOS

Às professoras Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias, Suzi Frankl Sperber, Márcia Marques de Moraes, Vera Maria Chalmers e aos professores Antonio Arnoni Prado, Roberto Akira Goto e Francisco Foot Hardman.

A Creuza Aparecida Dias e Alexandria Maria Carmo Sant'Ana Leme, da Secretaria de Pesquisas e Projetos do IEL/Unicamp.

A Cláudio Pereira Platero, Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino e Miguel Leonel dos Santos, da Secretaria de Pós-Graduação do IEL/Unicamp.

A Belkis Aparecida Donato, Maria Madalena Silva Brito, Aparecida Maria Domingues e Maria Lavinia Turazzi, da Biblioteca do IEL/Unicamp.

A Cristiano Diniz, Priscila Soares Garcia e Flávia Carneiro Leão, do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio.

Aos amigos Cida Sepulveda e Luiz Roberto Curia.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

RESUMO

O presente trabalho examina a crítica literária produzida por Alexandre Eulalio (1932-1988), percorrendo sua trajetória intelectual, de jovem estudante iniciando sua contribuição em jornais e revistas, passando pela função de redator da *Revista do Livro*, até ingressar, como professor convidado, na Universidade Estadual de Campinas. Com formação conduzida, sobretudo, pelo autodidatismo, numa época em que a figura do diletante não era bem vista, será na universidade que a atividade crítica tomará a maior parte do tempo desse intelectual múltiplo, que atuou como editor, historiador, crítico, professor e pesquisador.

A pesquisa procura mostrar que o trabalho do crítico era contido pelo do jornalista, do editor e do historiador, encontrando ambiente favorável ao desenvolvimento de sua atividade crítica, depois, no âmbito universitário, onde Eulalio ingressa primeiro como professor convidado em instituições estrangeiras e depois como professor notório saber na Unicamp.

O estudo analisa ainda como a crítica de Eulalio, que alia o saber histórico à análise formal, é movida pela paixão e pela identificação do crítico com o objeto contemplado, que interfere na seleção dos nomes, no tratamento dado e na própria composição do texto crítico, que espelha as características da obra ou do autor analisado.

ABSTRACT

This dissertation examines the literary criticism produced by Alexandre Eulalio (1932-1988), tracing his intellectual trajectory from the beginning of his contribution to newspapers and magazines as a young student, going through his work as editor of *Revista do Livro*, until he joins Campinas State University as a guest professor. With a formation especially marked by autodidacticism, at a time when the figure of dilettante was not well regarded, it would be at university that criticism should take most of the multiskilled intellectual's time, who worked as editor, historian, critic, teacher and researcher.

This research seeks to support the claim that his work as critic was constricted by that as journalist, editor and historian, finding shelter for its later development, in a university environment, where Eulalio comes first as a visiting professor at foreign universities and afterwards as a professor of notorious knowledge at Unicamp.

This study also examines how the criticism of Eulalio, which gathers historical knowledge and formal analysis, is moved by the passion and identification of the critic with the contemplated object, something that interferes in his selection of authors, in his treatment of the subject, and in the composition of criticism itself, reflecting features of the work or author under analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 OS ANOS DE FORMAÇÃO DO CRÍTICO	7
2 AS AFINIDADES DA CRÍTICA EULALIANA.....	23
3 O HISTORIADOR E O CRÍTICO LITERÁRIO	37
4 A VOZ MITIGADA DE UM CRÍTICO	55
5 UM CRÍTICO NO ESPELHO.....	68
6 UM DILETANTE NA UNIVERSIDADE.....	86
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

Intelectual múltiplo, Alexandre Eulalio enveredou-se pelos vários campos das artes: arriscou-se na ficção; fez história e crítica de literatura, de artes plásticas, de música; conhecedor de história, escreveu sobre a monarquia; produziu e dirigiu filmes de curta-metragem. Profissionalmente, foi cronista e crítico de jornal; entrou na importante *Revista do Livro*, para ser redator, de 1956 a 1965; ocupou cargos públicos, antes de se dedicar, de vez, à licenciatura e à pesquisa dentro da universidade.

A imagem de Eulalio com a qual ficamos – imagem parcial, é bom que se diga, formada após a leitura de depoimentos que deixaram aqueles que o conheceram¹ – é a do preletor erudito, despejando freneticamente história, literatura e cultura sobre os ouvidos de seu público, fossem alunos, amigos ou colegas de lida. Também a do excêntrico, fiel às suas manias – Diamantina, Joaquim Felício dos Santos, Brito Broca, a monarquia, o perfeccionismo, o apego a minudências. Ainda, a do crítico exigente, diletante e autodidata, que se esquivou da publicação em livro. Vinicius Dantas, em seu “Retratinho de Alexandre” (1993), assim debuxa os contornos da figura do nosso crítico:

Era uma influência feita de presença, ritmo, fôlego, de uma gulodice pelo mundo que chegava a ser comovedora – sua pessoa impregnava. Estar com Alexandre era ganhar dias de leitura com muitas gerações, outras mais vivas e melhores. Na fala e na prosa dele a pátina do mundo reluzia: os objetos tinham existência, nome, história, origem, haviam sido fabricados nesta ou naquela cidade, por tais ou tais famílias de artesãos, através de uma técnica inventada por fulano, cujo primo emigrou para Verona, onde tal romântico inglês descobriu num afresco uma figura feminina que reaparecerá naquele poeta menor do Serro, cuja obra continua dispersa e por falar nisso precisa urgentemente ser editada. (DANTAS, 1993: 333)

Com os amigos, era sempre generoso, apesar da timidez – certamente atribuída às origens mineiras, que lhe fazia parecer “enfurnado na couraça de uma personalidade afetada, algo distante” (Ibid.: 333), percepção logo desfeita numa primeira palestra. Silviano Santiago (1993) relembra que teve acesso ao manuscrito de *Les faux-monnayers*, de André Gide, por obra de Alexandre, fato que acabaria por consumir os rumos de sua vida acadêmica; na defesa de seu doutoramento, na Sorbonne, Eulalio – que se encontrava então em Veneza como leitor brasileiro – foi a Paris, como havia prometido em carta ao amigo. Jean-Michel Massa, vindo ao Brasil

¹ Cf. “Retratos sem imagens” In: EULALIO, 1993b: 290-335.

estudar o período da juventude na formação de Machado de Assis, revela que Eulalio foi seu primeiro amigo brasileiro, apresentando o estudioso francês a seus melhores amigos (MASSA, 1993). Benedito Nunes confirma a opinião dos colegas: “Alexandre era tão sensível quanto intelectualmente generoso. (...) Devo ao seu incentivo os meus estudos sobre Farias Brito e Guimarães Rosa por ele publicados na *Revista do Livro*. Indicou-me a Jean-Michel Massa para o leitorado de português em Rennes” (NUNES, 1993: 327).

Prova maior de sua generosidade seria a dedicação com que se entregou à tarefa de publicar as obras reunidas de seu amigo e mestre, Brito Broca. A coleção e os papéis originais do crítico paulista foram confiados à guarda de Eulalio, para seleção e classificação do vasto material que encontrou. O editor projetou cerca de 16 volumes, dos quais viu três serem lançados: *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos – vida literária e Romantismo brasileiro* (1979), *Ensaio da mão canhestra* (1981) e *Machado de Assis e a Política mais outros estudos* (1983).

Alexandre Magitôt Pimenta da Cunha nasceu em 18 de junho de 1932, na cidade do Rio de Janeiro. Fiel às ancestralidades mineiras, em adulto dispensa o segundo nome francês, homenagem que o pai dentista rendera ao patrono de sua formação, e adota o nome do costado materno, Eulalio, de origem mineira².

Em sua infância, Eulalio passava as férias na Palha, propriedade da mãe em Diamantina, que tanto marcará a vida e a produção escrita do crítico. De tal modo adota o antigo Arraial do Tijuco, pátria de seus antepassados, como sua cidade natal, que não hesitava em dizer-se mineiro. Se a blague era desvelada por algum conhecido, emendava: não era perfeito, de nascimento era apenas carioca (Cf. DOURADO, 1993: 307).

Estudou em boas escolas do Rio de Janeiro. Em 1949 ingressa, juntamente com Carlos Sússekind de Mendonça Filho, Alberto Venancio Filho e outros, no Colégio Andrews. Concluído o Curso Clássico, Alexandre e o colega Carlos Sússekind iniciam, em 1952, a graduação em Filosofia, na Faculdade de Filosofia da então Universidade do Brasil. Não encontrando o que esperava do curso, numa “crise típica de jovem intelectual filho-família” (EULALIO, 1993b: 118), em 1954³ desiste da graduação – no que também é acompanhado pelo

² As informações biográficas sobre Alexandre Eulalio foram consultadas em seu arquivo pessoal, conservado pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE) – IEL/Unicamp, bem assim extraídas do texto “Biografia discreta”, de autoria dos organizadores do *Livro involuntário* (CALIL & BOAVENTURA, 1993c).

³ Eulalio tentaria o regresso em 1955, mas acaba definitivamente abandonando a faculdade.

colega. A erudição acumulada desde cedo foi fruto, portanto, não só da educação escolar. O então incipiente intelectual teve como grande referência o primo Sílvio Felício dos Santos, engenheiro, depois político, e autodidata em questões de cultura e literatura, que tutelou Alexandre ainda menino, despertando-lhe o gosto pela história (Cf. BOAVENTURA e CALIL, 1993c: 323). Do primo, Eulalio diria: “engenheiro letrado e escritor que não se decidiu assumir enquanto tal – por excesso de timidez, ou de orgulho (graves pecados de família)” (EULALIO, 1993b: 76).

O jovem estudante universitário consegue espaço em jornais para se arriscar na crítica e estréia naquele ano de 1952 sua colaboração, que manterá com certa regularidade. Publicou em diversas folhas de prestígio: *Diário Carioca* (1953-1955); *Correio da Manhã* (1954-1965), mantendo aí a coluna “O fato literário”; *Jornal de Letras* (1955-1963), coluna “Notas de uma agenda”; *O Globo* (1964-1965), onde editou a coluna “Matéria & Memória”; além de colaborações esporádicas no *Estado de Minas*, *Jornal da República*, *Jornal da Tarde* e na *Folha de S. Paulo*.

Travou, ainda jovem, relações de amizade com poetas e escritores já consagrados: era próximo de Jorge de Lima, de Murilo Mendes e de Augusto Meyer. Alberto Venancio Filho (1993) recorda as aulas de latim no consultório do “Dr. Jorge” e as reuniões no apartamento de Meyer, que, por ocasião de sua função como leitor brasileiro na Universidade de Hamburgo, alugara o endereço na Praia de Botafogo a Eulalio. Sob os cuidados do então jovem estudante de Filosofia, o local tornou-se ponto de encontro de jovens intelectuais.

Em 1956, levado por Augusto Meyer, ingressa no Instituto Nacional do Livro (INL), onde será o redator responsável pela mais importante publicação do órgão, a *Revista do Livro*, cargo que ocupou de 1957 até 1965. Com a chegada do jovem colaborador, a revista é remodelada, toma novo formato, ganha novas seções e um projeto gráfico esmerado, com capa assinada por Santa Rosa. A linha editorial procurava reabilitar e reeditar obras menores ou esquecidas, contemplando, ainda, a literatura contemporânea. No INL, estreitou suas relações com Brito Broca, sua grande afinidade intelectual, a quem chamara para colaborar na *Revista do Livro*.

Em 1963, conquista o Prêmio Brito Broca, instituído pelo jornal *Correio da Manhã* em homenagem ao falecido crítico, com o artigo “O ensaio literário no Brasil”, julgado por uma comissão composta por Otto Maria Carpeaux, Augusto Meyer e Fausto Cunha. Apesar de o

prêmio garantir a publicação do trabalho vencedor pela Livraria José Olympio Editora, o livro não saiu do prelo, porque Eulalio, exigente, considerava o trabalho inacabado.

Publicou muito em revistas especializadas, mas em vida, viu estampado seu nome apenas na capa do livro *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars* (1978), ainda que, na introdução, Eulalio se intitule “pseudo-autor”. A publicação mereceu o prêmio Luiza Cláudio de Souza, do PEN Clube do Brasil, categoria ensaio.

Apesar de faltar-lhe o diploma universitário, seu conhecimento em profundidade da literatura e da história lhe valeu uma carreira de professor acadêmico. De 1966 a 1972, lecionou no exterior, como leitor brasileiro na Itália, comissionado pelo Ministério das Relações Exteriores, junto ao Instituto Universitario di Venezia, atuando como professor-regente (“*professore incaricato*”) da cadeira de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Lá, mantém contato com Murilo Mendes, então professor visitante da Universidade de Roma, e rodaria um documentário, flagrando um dia na vida do poeta modernista (Cf. EULALIO, 1993b: 243). Por intermédio de Murilo Mendes, conhece a professora Luciana Stegagno Picchio, a quem ajudaria a divulgar a literatura brasileira na Itália (Cf. SENNA, 1993). Teria sido escrito pelo próprio Eulalio o trecho que a estudiosa italiana dedica ao poeta romântico menor Aureliano Lessa, na sua *Letteratura Brasiliana*, de 1972 (Cf. VILLAÇA, 1993).

Seu interesse pela história e pela literatura levou-o a conduzir dois grandes projetos: a biografia de D. Luís, neto de Pedro II, e o estudo e a revitalização da obra de Joaquim Felício dos Santos, que acabaram por lhe valer o posto de conferencista-visitante na Harvard University (Cf. (CALIL & BOAVENTURA, 1993c: 324), alternando o seu paradeiro entre Veneza e Cambridge, entre meados de 1966 e início de 1967.

Participou de diversos trabalhos ligados à cultura, à história e às artes: traduziu textos (foi um dos que primeiro verteram Borges para o português); coordenou a editoração de livros, como os inéditos dos irmãos Aluísio e Artur de Azevedo para a *Coleção Tempo Reencontrado*, da Editora Nova Fronteira; dirigiu curtas-metragens, um dos quais *Murilo Mendes: a poesia em pânico*, que obteve o prêmio Governador do Estado de São Paulo (1978); foi curador de diversas exposições, especialmente na Casa Rui Barbosa; escreveu inúmeros prefácios e posfácios, orelhas de livros, apresentações, resenhas, catálogos.

De volta ao Brasil, não teria encontrado solo favorável ao desenvolvimento de suas atividades intelectuais no Rio de Janeiro, informa-nos Alberto Venancio Filho (1993: 304). Trabalha algum tempo como assessor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, entre 1972 e 1975, realizando as curtas-metragens *Memória da Independência* (1972) e *Arte tradicional da Costa do Marfim* (1973). Mas, “quase fechadas as portas de uma carreira universitária pela rigidez das universidades federais” (VENANCIO Fº: 304), que exigiam o diploma acadêmico, migra para São Paulo, a partir de 1976, chamado a trabalhar com o então Secretário da Cultura da Prefeitura de São Paulo, Sábato Magaldi, para ser seu chefe de gabinete.

Em 1979, é convidado a ministrar aulas na Universidade Estadual de Campinas, como docente notório saber. Estabelece residência em Campinas, para onde leva seus objetos e sua vasta biblioteca, cujo acervo com cerca de 14.000 volumes foi, após a morte do crítico, incorporado pela Unicamp. Durante esse período na universidade, além das atividades acadêmicas de praxe – cursos na graduação e na pós-graduação, participação em bancas examinadoras, conferências e palestras –, empenha-se em duas grandes iniciativas: o estudo comparativo entre literatura e pintura, do qual surgiu o projeto não acabado “Literatura e pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações”, financiado pela Fapesp; e a publicação das *Obras Reunidas* de Brito Broca, que também deixaria inconclusa, sendo levada adiante, posteriormente, pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, com o apoio da editora da universidade, que publicou os volumes.

Alexandre Eulalio falece em Campinas, aos dois de junho de 1988, com apenas 56 anos de idade, não resistindo à doença que o acometera.

Da sua obra ensaística, avulta a importância que o crítico deu à interdisciplinaridade como aparato fundamental para a apreensão, sempre provisória, do código artístico contemplado, num ir e vir do texto ao contexto, ao se avaliar a obra.

Este trabalho circunscreve-se ao estudo da história e da crítica literária produzidas por Eulalio, percorrendo sua produção ao longo de sua carreira e verificando em que medida o historiador cede espaço ao crítico. Dos tempos da formação do crítico, que ingressou no mundo das Letras como tantos outros jovens intelectuais – via artigos de jornal, analisaremos o embate travado então entre os novos críticos, que propunham a primazia do formal, críticos oriundos das novas faculdades de Filosofia e Letras, e os críticos que consolidaram sua atividade nos jornais.

O jovem Eulalio, que acabara de ingressar na universidade, em 1952, e estreia em jornal nesse mesmo ano, vive os ataques que um Afrânio Coutinho desferia nos “meninos saídos da casca” que conseguiam espaço como crítico em algum folhetim (Cf. COUTINHO, 1975: XV).

Negando a oposição imprensa-universidade, Eulalio fará uma crítica de transição entre o jornal e a universidade, conciliando o enfoque culturalista e mais genérico da crítica jornalística à especialização da crítica universitária.

Eulalio, atuando na *Revista do Livro*, conjuga o editor, o historiador e o crítico. A revista permite ao historiador da literatura pôr em prática a tarefa de repensar o passado literário brasileiro, rememorando nomes lançados ao esquecimento. A experiência também valerá como aprendizado para o crítico, que toma contato com as várias correntes da crítica e da literatura, que a publicação do INL abriga sem distinção.

O crítico ocuparia o papel de protagonista a partir da passagem pela docência universitária. Será na universidade que o diletante completará sua formação. Com o ócio necessário à reflexão, o crítico amadurece e toma a frente do editor e do historiador. Ponte entre a crítica feita nos jornais e aquela produzida na universidade, Eulalio, encerrando o crítico diletante, não deixava de ser acadêmico. Se no meio acadêmico era “a mais doce das aberrações” (DANTAS, 1993), a universidade “era a sua vocação natural” (VENANCIO Fº, 1993).

1 OS ANOS DE FORMAÇÃO DO CRÍTICO

Passada a fase naturalista da crítica no Brasil, tomaria seu posto uma crítica eminentemente impressionista e praticada em periódicos. Era “o triunfo da crítica de rodapé”,

uma crítica ligada fundamentalmente à *não-especialização* da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade “bacharéis”; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal – o que lhe traz, quando nada, três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) e ao ritmo industrial da imprensa –; a uma *publicidade*, uma difusão bastante grande (o que explica, de um lado, a quantidade de polêmicas e, de outro, o fato de alguns críticos se julgarem verdadeiros “diretores de consciência” de seu público, como costumava dizer Álvaro Lins); e, por fim, a um diálogo estreito com o *mercado*, com o movimento editorial seu contemporâneo. (SÚSSEKIND, 1993: 14-15)

Durante as décadas de 1940 e 1950 o Brasil vive, nas palavras de Benedito Nunes, a “fase pletórica” da crítica literária (NUNES, 2000: 61), quando circulava regularmente nas folhas que se imprimiam nas grandes cidades:

Do *Diário de Notícias* ao *Correio da Manhã*, do *Jornal do Brasil* ao *Estado de S. Paulo*, o jornal foi, pelo menos durante duas décadas, diante da restrita circulação de revistas, como veículo da crítica literária, uma das principais caixas de ressonância pública da literatura em nosso país. (Id., 1999: 131)

Tempo em que Álvaro Lins⁴ – o grande interlocutor de Afrânio Coutinho, na contenda entre a crítica jornalística e a Nova Crítica – mantém um rodapé semanal no *Correio da Manhã* (RJ, 1941-1951), jornal que também abrigaria a crítica de Otto Maria Carpeaux, entre 1940 e 1945. Pouco antes, Mário de Andrade experimenta a crítica circunstancial, entre meados de 1939 e fins de 1940, no *Diário de Notícias*⁵. A ele, na mesma folha carioca, sucedem Sérgio Buarque de Holanda⁶ (1940-1948) e Afrânio Coutinho⁷ (1948-1953). Sérgio Milliet começaria em 1938 a escrever n’*O Estado de S. Paulo*. O então jovem intelectual Antonio Candido colabora na *Folha da Manhã* (1943-1945) e no *Diário de S. Paulo* (1945-1947)⁸.

⁴ Sobre o papel de Álvaro Lins na crítica literária brasileira, Cf. Adélia Bezerra de Meneses Bolle. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.

⁵ Alguns dos artigos do *Diário de Notícias* serão reunidos em *O empalhador de passinho* (2002b).

⁶ Antonio Arnoni Prado coligiu a crítica dispersa de Sérgio Buarque de Holanda, nos dois volumes de *O espírito e a letra* (1996).

⁷ Como se vê, o próprio Coutinho, impiedoso com a crítica de rodapé, buscará seu espaço no jornal.

⁸ Cf. BOAVENTURA, 2003: 16.

É, ainda, o “momento do fastígio de páginas e suplementos literários” que “animam intensamente a atuação da intelectualidade cabocla” (EULALIO, 1993a: 9). Em junho de 1956, o *Jornal do Brasil* lançava o seu Suplemento Dominical (SDJB), criado pelo poeta Reynaldo Jardim, que alcançou sucesso e suscitou a modernização gráfica e editorial do jornal, com a criação do Caderno B, precursor dos atuais suplementos culturais (Cf. BOAVENTURA, 2003: 12). O SDJB inaugura, pouco depois de seu lançamento, a página “Poesia-Experiência”, que Mário Faustino comandará até 1959, conforme descreve Maria Eugenia Boaventura, responsável pela publicação dos textos da página em livro:

De 23 de setembro de 1956 a 11 de janeiro de 1959, no SDJB, Mário discutiu poesia intensa e apaixonadamente. A página Poesia-Experiência, sob sua responsabilidade, pretendia agitar a nossa produção poética e crítica. Faustino distribui a matéria por diferentes seções que interagiam, entre si no sentido de permitir ao público de jovens críticos e poetas ler e reler os clássicos e os modernos, se possível em várias línguas, inclusive os portugueses; acompanhar as reflexões teóricas sobre o fenômeno poético, ao longo do tempo; e avaliar a produção de poesia contemporânea, à luz desta tradição criativa-teórica. (BOAVENTURA, 2003: 12)

A crítica torna-se o caminho para o mundo das Letras⁹ e o jornal sua porta de entrada.

A despeito da dicotomia proposta pela Nova Crítica, para a qual o lugar da crítica era a universidade, é o jornal o impulsionador das Letras no Brasil:

Por mais que Afrânio Coutinho fale contra o “prejuízo” do rodapé à crítica brasileira, o balanço é extremamente positivo. Enquanto a crítica está no jornal, ela é uma espécie de “domínio público”, em que virtualmente todos os leitores podem participar. Mas depois se acrisola em livro, perde esse caráter de debate aberto que o artigo implica. É a crítica jornalística, é o “rodapé” que fez com que a literatura fosse submetida, por essa época, a uma grande vigilância crítica (...). (BOLLE, 1979: 24)

Nele, abre-se espaço para as novas correntes da crítica – inclusive aquelas que, de certa forma, se opunham ao crítico-jornalista; para a divulgação dos conhecimentos especializados adquiridos pelos recém-formados nas universidades; para a resenha do livro que acaba de sair do prelo; para as vanguardas literárias. A crítica no jornal ainda tinha uma função “didática”, a de instruir os novos poetas, como a crítica feita por Mário de Andrade no *Diário de Notícias*¹⁰ e a página de Mário Faustino¹¹ no SDJB.

⁹ “É com a ‘geração de 44’ que se quebra a tradição da entrada de um escritor no mundo das letras por meio do indefectível livro de versos. Agora, será através da crítica que muitos jovens ingressam na vida literária. Se a geração de 22 é sobretudo de poetas, a de 44 é sobretudo de críticos” (BOLLE, 1979: 30).

¹⁰ Cf. Ricardo Gaiotto de Moraes, *Mário de Andrade no Diário de Notícias: o método e a crítica circunstancial* (2007).

Mas a crítica no Brasil, já a partir da década de 1940, ensaiava a migração dos jornais para as universidades. A década seguinte verá nascer os novos críticos nas faculdades de filosofia. Era a passagem do crítico-cronista ao crítico-*scholar* (Cf. SÜSSEKIND, 1993: 16). Eduardo Portella (1958) louvaria o ano de 1957 como marco na crítica literária brasileira, pois que já apresentava ostensivamente os resultados da crítica oriunda da universidade. As dissertações e teses já davam grandes livros de crítica. O *locus* do crítico passava das mesas de bares e redações de jornais às Faculdades de Filosofia e Letras.

A crítica literária da década de 1950 foi marcada pelo que Benedito Nunes chamou de “apologia da especificidade do método e do objeto” (NUNES, 2000: 65), características da Nova Crítica, da qual Afrânio Coutinho tomou para si o posto de arauto. Influenciado pelo *new criticism* – com o qual tomou contato nos Estados Unidos, onde foi redator da revista *Reader’s Digest Selection* (Cf. JANUÁRIO, 2005), advogava a causa da “crítica intrínseca”, que combatia o viés sociológico e historicista então prevalecente na crítica literária, herança do final do século XIX. Em verdade, ele não dispensava a consideração de elementos extrínsecos à obra. O modo polêmico como defendeu a análise estética em crítica literária, porém, fazia acreditar que era totalmente infenso à consideração dos elementos sócio-históricos. Mas – é ele quem ressalva, a primazia cabia à análise estética, vindo todos os outros elementos apenas subsidiá-la (Cf. COUTINHO, 1975: XIII).

O ambiente em que se formou Alexandre Eulalio, que “então fazia as primeiras armas dele na imprensa da Corte” (EULALIO, 1993b: 123), era todo polêmica entre a Nova Crítica – Afrânio Coutinho à frente – e o historicismo e a crítica jornalística. O diletante era figura combatida pelo crítico baiano, que chegou mesmo a imprimir diatribes contra a crítica que os jovens faziam nos jornais:

Como levar a sério uma crítica exercida por meninos saídos da casca, improvisados da noite para o dia em críticos, só porque as circunstâncias lhes puseram nas mãos o folhetim de um jornal? Ou então por fracassados que nela se refugiam com o seu ressentimento? (COUTINHO, 1975: XV)

¹¹ Para Maria Eugenia Boaventura (2004: 23), “a atividade polivalente em Poesia-Experiência seria pretexto para Faustino consolidar os seus conhecimentos, pois admitia ser um poeta em formação (...). Tinha ele ainda a convicção do exercício crítico como possibilidade de concretizar o acalentado projeto pessoal de transformar-se num grande poeta”.

Para Coutinho, a crítica feita em jornais não era propriamente crítica literária. Era, sim, “notícia sobre literatura”, o *review* inglês e norte-americano:

Assim, praticada na imprensa diária, a crítica não podia deixar de sofrer a influência do espírito ligeiro e superficial do jornalismo, o que lhe comunicou um caráter circunstancial, aproximando-a do tipo do “review” dos ingleses e norte-americanos. (COUTINHO, 1968: 130)

Não havia que se falar em “crise da crítica” no Brasil, como alguns alardeavam, censurava o crítico. Havia uma mudança e uma distinção: a mudança da crítica “séria” para as revistas especializadas, para a cátedra, para os livros; o que se fazia em jornal não era crítica mas *review*. Eram duas mentalidades distintas, no dizer do crítico, “uma forjada na escola do jornalismo – o ‘review’, para servir o público de jornais, – a outra – a crítica – no labor escolástico de analisar e interpretar a literatura” (COUTINHO: 1975, 79).

A crítica ia bem:

a crítica, essa continua e, ao contrário, se aperfeiçoa e se aprofunda. O erro está em chamar crítica apenas a que se exercia em face dos livros, a crítica militante de jornais. Quanto a esta, não há dúvida que acabou ou se desacreditou. Foi substituída pelo “review”, pela notícia, pelo comentário ligeiro. E isso não é crítica. (Ibid.: 59)

Seqüela de uma crítica assim produzida no Brasil, em rodapés, era a “impressão do caráter aleatório e circunstancial da crítica brasileira”, bem como de sua incompatibilidade com “o pensamento filosófico, a análise objetiva, os sistemas de cânones e critérios, uma teoria de conhecimento, uma metódica, uma terminologia precisa” (Ibid.: 68). A crítica – prossegue – é tarefa analítica, que requer uma preparação teórica e um método. A revista, a resenha – como ele traduz *review*, que hoje chamamos resenha – é tarefa de jornalista, “forma leve de crítica aplicada” (Ibid.: XIII).

O crítico chegara mesmo a apresentar um programa para a Nova Crítica, resquícios de um dogmatismo romeriano, que vale a pena ser transcrito na íntegra:

- 1) Necessidade da criação de uma consciência crítica para a literatura brasileira, a fim de corrigir a atitude acrítica e empírica na criação e no exercício da leitura;
- 2) Valorização do estudo superior e sistemático de letras nas Faculdades de Filosofia, instrumento dessa criação da consciência crítica;
- 3) Reconsideração dos problemas técnicos da poesia, ficção e drama, graças ao mesmo estudo superior, e, ao mesmo tempo, criação do espírito profissional e de especialização na crítica;

4) Defesa da perspectiva e abordagem estético-literária na apresentação crítica, contra o predomínio do método histórico, embora sem o abandono das contribuições históricas, mas colocando-as no seu lugar de subsídio, quando úteis à compreensão da obra;

5) Valorização da concepção estética da crítica, para a qual o que importa, sobretudo, é a obra, o texto, e na análise do texto – de poesia ou prosa – criar métodos que visem a penetrar-lhe até o núcleo intrínseco, ou essência estética da obra de arte literária, métodos estes intrínsecos ou egocêntricos em oposição aos extrínsecos;

6) Estabelecimento de critérios críticos de cunho objetivo, “científicos”, isto é, critérios que absorvam cada vez mais o espírito científico, introduzindo em seus domínios as revoluções metodológica e científica que lograram outras disciplinas, e o rigorosismo metodológico característico do espírito científico e das disciplinas que seguem o raciocínio lógico-formal. Mas sem recorrer aos métodos das várias ciências, e sim procurando desenvolver métodos peculiares ao objeto de estudo da crítica literária (o fato literário), ou métodos literários, “poéticos”, estéticos;

7) Relegação para segundo plano da preocupação biográfica em crítica; o mesmo em relação aos fatores ambientais, históricos, sociológicos, econômicos, supervalorizados pelo determinismo naturalista;

8) Revisão dos conceitos historiográficos, à luz desses princípios, com a criação de nova teoria historiográfica para a literatura, que ponha em relevo o fenômeno literário em sua autonomia, e crie um sistema de periodização de natureza estética e pelos estilos individuais e de época.

(COUTINHO, 1968: 138-140)

Vê-se, pelo programa, que a formação do crítico é processo complexo, que necessariamente deve passar pelo estudo metódico e pela especialização. “Outrora, – lembra-nos Coutinho – um jovem decidia ‘fazer’ crítica literária, conseguia um rodapé de um jornal, e, sem que denotasse a mínima preparação prévia para a tarefa, entregava-se ao mister grave e responsável de orientar a opinião e ajuizar a produção literária” (Id., 1975: 40). Já não havia mais espaço para esse tipo de crítico. A universidade evidenciava não ser mais possível fazer uma crítica literária que fosse uma *aventura da personalidade* (Cf. PORTELLA, 1958: 67). O jovem crítico formar-se-ia na faculdade, nos cursos de Letras e Filosofia: “a crítica e os estudos literários sérios, entre nós, vão cada vez mais entrando para a universidade e distanciando-se do diletantismo jornalístico” (COUTINHO, 1975: 14). A universidade consolidaria o “estado de espírito” dos jovens críticos: o combate ao amadorismo e ao diletantismo em crítica literária (Ibid.: 97-98).

Mesmo um Sérgio Buarque de Holanda diria, em 1948:

Nesse ponto [a adoção de uma nova orientação intelectual] ainda caberia uma referência particular à afinidade que existe indiscutivelmente entre esses novos rumos e a ação que vêm exercendo sobre certas inteligências o método e o ensino universitário, sobretudo o das Faculdades de Filosofia. A eles se deve, em parte considerável, a desconfiança

crescente, em toda uma geração de estudiosos, pelo autodidatismo e pelo personalismo exacerbado. Sua vontade deliberada de vivenciar e retificar, se preciso, a sabedoria infusa ou a inspiração sublime, é fato com o qual, daqui por diante, deveremos contar. (HOLANDA, 1996b: 39-40)

O início da década de 1960 assiste a três grandes acontecimentos que marcariam de vez a entrada da crítica para a universidade: os congressos de crítica literária que aconteceram na Universidade de Recife (1960), na Faculdade de Filosofia de Assis (1961) e na Universidade de João Pessoa (1963), que evidenciaram – nas palavras de Afrânio Coutinho – “a criação de uma verdadeira mentalidade de *scholarship*” (COUTINHO, 1968: 141). O congresso realizado em Assis, do qual, aliás, Alexandre Eulalio participou¹², estabeleceria em seu programa “1) balanço das orientações e dos métodos da crítica e da historiografia literária atuais; 2) exame da situação presente da crítica, da historiografia literária e da literatura brasileiras” (Apud MARTINS, 1983: 689). O objetivo do encontro era o desenvolvimento do estudo da crítica literária no país, seu ensino e sua prática. Antonio Candido, na comunicação que pronunciou, ponderava sobre a conciliação de métodos até então vistos como excludentes:

A verdade (...) é que atualmente se está esboçando um movimento dos mais notáveis na crítica e no estudo estrutural da obra literária, movimento começado no campo lingüístico, com os poetas, e que se vai ampliando na medida em que se aproxima da estrutura real da obra literária. Nessa nova posição está presente todo o conjunto da experiência humana, não mais como *elemento de valorização*, mas como *ingrediente* que compõe a obra e que a crítica estuda como *elemento presente*, como elemento *integrante*, estrutural da obra literária. (Apud Ibid.: 693)

A universidade já se definia como destino final da crítica. Antevendo o rumo que tomaria a crítica literária a partir da década de 1960, Coutinho predizia:

Dia virá em que a crítica séria só se encontrará na cátedra universitária, nos livros, nas revistas especializadas. (...) A crítica legítima desertará o jornal, refugiando-se nos órgãos especiais, acompanhando a evolução dos estudos literários. Não há mais clima para estes nos jornais, como não há para a crítica erudita. (COUTINHO, 1975:14-15)

As décadas de 1960-1970 presenciariam o que Flora Süssekind chamou de “vingança do rodapé”, quando os críticos-*scholars* seriam gradativamente banidos do espaço que ocupavam na imprensa, e a crítica literária ficaria reservada apenas às revistas especializadas e às publicações acadêmicas:

As décadas de 60 e 70 são, para os estudos literários, “anos universitários”. E isto num duplo sentido: de um lado, pela redução do espaço jornalístico para os críticos-*scholars* e

¹² Cf. “Currículo de Alexandre Eulalio Pimenta da Cunha”, jan.1982.

pela dificuldade de circulação, mesmo via livro, de grande parte da produção acadêmica; de outro, por uma espécie de autoconfinamento (às vezes com bons resultados intelectuais, outras não) ao *campus* universitário. (SÜSSEKIND, 1993: 27)

Os jornais cedem cada vez menos espaço para a crítica e extinguem vários suplementos literários, já não condizentes com a generalidade e o caráter apelativo das notícias. A regulamentação da profissão de jornalista, em 1969, era um “passa-fora” aos críticos. Paralelamente, a especialização sedimenta a utilização de um vocabulário cada vez mais técnico, já que o texto crítico não se destina mais ao público em geral. O leitor de crítica é um leitor acadêmico (Cf. *Ibid.*: 28-29).

Se o *locus* da formação do crítico era a universidade, por outro lado, a instituição também padecia de vícios – é o que advertia Afrânio Coutinho. Havia um equívoco no ensino de letras no Brasil, um “espírito de nível médio” (COUTINHO, 1975: 117) que contaminava o ensino superior. Caberia, à universidade, preparar o jovem crítico para o estudo profundo – e não panorâmico – da literatura e dos métodos de análise crítica; um programa de ensino em que figurasse “a leitura maciça das obras, no caso, das obras dos críticos e dos criadores, ficcionistas, poetas, dramaturgos, etc.” (*Ibid.*: 125). Outro risco era a subordinação da crítica à erudição como acontecia na Europa e nos Estados Unidos, onde “confundi-se a crítica com a erudição, perdendo-se a visão em benefício do aparato erudito” (*Ibid.*: 15).

É desse embate entre o crítico-cronista dos jornais e o crítico *scholar* engendrado nas universidades que nascem os novos críticos brasileiros. É nesse ambiente cultural que Alexandre Eulalio toma contato com as Letras, o que definirá o caráter de sua crítica, “contribuição que sintetiza a vivência do jornalismo sem perder de vista o universo da experiência acadêmica e o da erudição” (MACEDO, 2004: 9). Transitando por esses territórios, a imprensa e o espaço acadêmico, situa-se sua crítica: “talvez não seja exagero conceber a crítica de Alexandre Eulalio como um exercício de equilíbrio entre uma prática que se despede e outra que ganha espaço dentro do universo intelectual brasileiro” (*Ibid.*: 10).

Ainda no curso de graduação, Alexandre colabora com a revista da faculdade e com jornais de Belo Horizonte e da Capital Federal, num momento em que os jornais “editavam semanalmente movimentadas páginas culturais” (EULALIO, 1993b: 123). Sua colaboração na imprensa perdura até os últimos anos de vida do crítico, quando já estabelecido no cargo de

professor na universidade. A estréia em jornal se deu em 1952, com os artigos “Uma tragédia americana I e II”, em *O Diário*, de Belo Horizonte (Cf. BOAVENTURA e CALIL, 1993b: 371).

A atividade jornalística de Eulalio, a partir da década de 1960, torna-se intensa. O crítico ganha espaço em grandes jornais. Manterá a coluna “O Fato Literário” (1961-1962), juntamente com Fausto Cunha, no *Correio da Manhã*, um dos principais jornais da época (em que começara a escrever desde 1954, interrompendo a colaboração somente em 1965). Nos artigos, de temas diversificados, estão lá presentes os nomes do universo eulaliano: Murilo Mendes, a Princesa Isabel, Helena Morley, Brito Broca, Gonzaga (Cf. Ibid.: 372). Vários dos artigos escritos serão aproveitados em “Notas de uma agenda”, coluna que assina no *Jornal de Letras* (RJ), entre os anos de 1962 e 1963, aos quais temos de acrescentar o nome de Borges, que comparece no artigo “Borges em inglês”, sobre o aparecimento de duas traduções de Borges para o inglês – de *Ficciones* e *El Aleph*, indagando sobre a recepção e a compreensão da obra do escritor argentino pelo público anglo-saxão.

De 1964 a 1965, colabora de maneira fecunda no jornal *O Globo* (RJ), no qual escreveu matérias culturais e políticas e redigiu, ainda, as colunas “Turismo” (sob pseudônimo), a série “Estados Unidos a Jato” (crônicas de viagem) e a passageira “Matéria & Memória”, que sobreviveu apenas três meses. O texto inaugural da seção memorialística dá o tom dos artigos que serão publicados. Eulalio traz recordações da época da faculdade, quando o volume de Bergson intimidava os estudantes, iniciados no universo bergsoniano pelo professor Maurílio Penido, o Padre Penido. A digressão justifica o título da coluna:

O rótulo do filósofo, treslido no tempo da Faculdade, significando variedade e unidade, trata de possibilitar aqui, ao repórter semanal, um encontro consigo mesmo. Afinal, tudo é matéria-prima de lembrança, e num constante intercâmbio, as duas claves se completam, a gama variada, campo e contracampo – a matéria filtrada pela memória taquígrafada, regressando à sua condição de matéria – presta-se com docilidade a um trabalho manual como este. (EULALIO, 1993a: 93)

Dos primeiros artigos de jornal, alguns são frutos das leituras acadêmicas, realizadas durante o curso de Filosofia. Caso, por exemplo, do artigo “O Édipo de Gide”, que saiu no *Diário Carioca*, em três partes (23/05, 08 e 22/08/1954); “Noble Brutus” (1954), sobre o *Júlio César* de Shakespeare, e “Relendo Hesíodo” (1956) seriam publicados no *Correio da Manhã*. Este último artigo era releitura muito pessoal do que lera o estudante, pretexto para plasmar os conselhos do

filósofo com as imagens da infância, derramando-se em crônica de saudade: “fico melancólico lendo Hesíodo, e não resisto a *fantasticare*” (EULALIO, 1993b: 20).

O historiador atento não deixaria esquecer ao “escritor público”¹³ as ocasiões solenes e comemorativas, que servem de deixa para reavivar a memória de autores e obras. As homenagens não são poucas – Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Bocage, Olavo Bilac, Brito Broca, Mário de Andrade, *Iracema*, entre várias outras.

O cronista sente e lamenta a “A morte de Graciliano Ramos” (In: EULALIO, 1993b), evocando lembranças de sua adolescência, quando Graciliano era inspetor federal e, no tempo em que Eulalio estudava no colégio S. Bento, fazia inspeção antes das provas semestrais. Na primeira oportunidade, Alexandre pediu autógrafo em seus livros, recebendo amigavelmente uma dedicatória nos volumes e ganhando, ainda, um passeio com o grande escritor. O admirador exalta o escritor, alinhando-o a Dostoiévski, os dois escritores comprometidos “por inteiro, em sua condição humana” (Ibid.: 120).

“Roteiro de Jorge de Lima” (In: EULALIO, 1993b) é reportagem publicada no domingo seguinte ao falecimento do poeta, em 15/11/1953. O “escritor bisonho”, então “plumitivo de penugem tão rala”, conta como conseguiu espaço no suplemento literário de um jornal de grande circulação como era *O Diário Carioca*, e em destaque de página, pela indicação do poeta Jorge Laclette, que sabia da admiração que Eulalio sentia pelo poeta alagoano (Cf. EULALIO, 1993b: 123). O texto, pondera o autor, em introdução preparada para uma possível republicação, “talvez possua algum interesse arqueológico pois afinal documenta o clichê Jorge de Lima para um literatelo anos ’50, ainda debaixo do primeiro impacto do desaparecimento do primeiro escritor maior com quem ele lidara” (Ibid.: 123).

A figura de Jorge de Lima não se separa da do “Dr. Jorge de Lima” e de seu consultório, ponto obrigatório da intelectualidade do Rio de Janeiro, por onde passaram vários modernistas. Eulalio, amigo do poeta, lembra que, ao lado do quarto de Manuel Bandeira na Lapa, deve figurar também o consultório do Dr. Jorge na Cinelândia, “ponto necessário do roteiro ‘intelectual’ do Rio de Janeiro” (Ibid.: 124).

¹³ Título que enfeixa, na revista *Remate de Males. Alexandre Eulalio dileitante* (1993), os escritos de jornal de Alexandre.

A reportagem, como o título anuncia, percorre, em síntese, o itinerário do poeta. Poeta que também se enveredou pela pintura, o que, ao invés de lhe dispersar a obra escrita, auxiliou-o na busca de seus caminhos, passando de um neo-parnasianismo (o parnasianismo decadente) a um neo-simbolismo, e finalmente chegando ao modernismo – que nele toma uma feição nacionalista e depois religiosa (Cf. EULALIO, 1993b: 124).

Jorge de Lima chega ao Rio de Janeiro para completar os estudos de Medicina iniciados na Bahia. Aí, encorajado pelo amigo Afrânio Peixoto, publica uma seleta de sonetos, os *XIV alexandrinos*, em 1914. O livro agrada, e o poeta, voltando em 1922 para Maceió, já é chamado de “O Príncipe dos Poetas Alagoanos”. A adesão ao verso livre e à linguagem coloquial se dá após 1925, saindo em 1926 o volume *O mundo do menino impossível*, que abriga seus primeiros versos livres. Jorge de Lima liga-se ao movimento modernista de São Paulo e Rio de Janeiro “menos pela maneira de realizar a poesia do que pela necessidade de renovação e busca da expressão adequada” (Ibid.: 125).

Os novos poemas, de 1929 trazem “Essa negra Fulô”, tipo de expressão popular e folclórica trabalhada, seu poema mais conhecido. Os *poemas negros* são de 1945. Entre esses períodos, Jorge de Lima adota outro caminho: a poesia religiosa. Em 1935 publica, juntamente com Murilo Mendes, *Tempo e eternidade*, que visava “restaurar a poesia em Cristo”. Reforça e amplia a temática religiosa em *A túnica inconsútil*, de 1938.

O poeta também faz incursões pela prosa. Publica ensaios, romances e ficções breves. Seu primeiro romance significativo é de 1934, *O Anjo*, não muito bem recebido por não estar dentro da moda do romance social. O ambiente nordestino será representado em *Calunga*. Em 1939, além do romance *A mulher obscura*, sai a primeira tradução de seus versos em espanhol, com prefácio de George Bernanos. Jorge de Lima publica também livros infantis e um álbum de fotomontagens, este com a colaboração de Murilo Mendes. *Mira Celi*, composto em 1943, só sairá publicado na íntegra em 1950, quando também sai seu quinto romance, *Guerra dentro do beco*. Se muda o tratamento dos poemas, os temas se conservam: Deus, a queda, o pecado, a infância, a província. Em 1952 publica o longo poema *Invenção de Orfeu*, que, citando palavras de João Gaspar Simões, é o primeiro poema da brasilidade interior (Cf. EULALIO, 1993b: 127).

O autor termina a reportagem com um expediente que se tornará comum nos ensaios de Eulalio dirigidos aos escritores menores, a nota biográfica. O poeta modernista nasce em

União, Alagoas, a 23 de abril de 1893. Cursa Medicina, iniciando os estudos na Bahia e terminando no Rio de Janeiro. Formado, volta, em 1922, a Maceió, onde fica até 1931, ingressando na política. Transfere-se para o Rio de Janeiro, onde fixa consultório e residência. Morre aí em 15 de novembro de 1953.

As datas serão sempre ocasiões para que o admirador, jornalista já experiente, faça o elogio desse ou daquele escritor. A Olavo Bilac, o jornalista dedica um suplemento especial, publicado em *O Globo*, em 1965, por ocasião dos cem anos de nascimento do poeta. O texto, exemplar do estudo biográfico caro ao nosso crítico, dividido em pequenos blocos temáticos, segue a trilha de um Brito Broca, reconstituindo a “vida literária” do poeta.

O encarte oferece um panorama da evolução do *homem público* e do *poeta* Olavo Bilac. O poeta, de expressão “cuidada e nova”, empenhado em uma revolução estética e o jornalista assíduo coexistirão por toda a vida de Bilac. Se o poeta, mais no fim da vida, arrefece, o jornalista mantém-se vivo e atuante, desdobrando-se em cronista, homem político e educador.

Em 1888 saem as suas *Poesias*, divididas em três partes: “Panóplias”, “Via Láctea” e “Sarças de Fogo”. Bilac consagra-se no movimento parnasiano. O poeta torna-se paradigma do novo ideal estético, conseguindo, ainda, a façanha de ser autor erudito dos mais lidos pelo povo (Cf. EULALIO, 1993b: 134).

Olavo Bilac nasce no Rio de Janeiro, em 16/12/1865, meses depois de seu pai ir defender o Brasil na Guerra do Paraguai e, por isso, só conhecerá o pai cinco anos depois. O filho entrará sempre em conflito com o autoritarismo paterno. Colocado em internatos, neles é que germinam o sentimento rebelde dentro do futuro poeta. No colégio, acaba refugiando-se nas leituras, especialmente nos romances de Júlio Verne. Ingressa em um grêmio literário, o “Clube Demóstenes”, onde se deixa impregnar de idéias republicanas e abolicionistas (Cf. Ibid.: 134).

Por vontade do pai, que era médico, ingressa na Faculdade de Medicina, que acabará abandonando. É deste período que datam suas primeiras publicações, primeiro na *Gazeta Acadêmica*, depois na importante *Gazeta de Notícias*. Trava conhecimento com Alberto de Oliveira e com outros nomes importantes do período (Paula Nei, Luís Delfino e outros). Neste período de incertezas da vida pessoal, Bilac refugia-se na boemia, na literatura e no jornalismo, sempre à roda de amigos. Nas reuniões em casa de Alberto de Oliveira, em Niterói, conhece a irmã deste, Amélia de Oliveira, com quem inicia um romance que acabará frustrado. Em 1887,

Olavo Bilac parte para São Paulo, tentar um bacharelado na Academia de Direito. Ingressa como aluno ouvinte e trabalha na imprensa.

De volta ao Rio, em 1888, após deixar também a Academia de Direito, trabalha como redator da folha *A Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, às vésperas da abolição da escravatura. Neste mesmo ano, espera sair em Portugal seu primeiro livro, que obtém sucesso acima do esperado. Proclamada já a República, Bilac vai a Europa, como correspondente do jornal. Lá, toma contato com Paulo Prado e, através deste, com Eduardo Prado e Eça de Queirós. De volta ao Brasil, em 1891, reassume seu posto de redator do jornal, que logo cairá em desgraça no governo de Floriano Peixoto. Bilac e José do Patrocínio opõem-se ao Marechal e acabam sendo presos e “exilados”. Em seu “exílio” nas Minas Gerais, o poeta fica em companhia de Afonso Arinos. No refúgio, redescobre e se interessa pela história do Brasil. É nesta redescoberta que se funda o sentimento cívico que o leva a uma verdadeira campanha nacionalista. Assim que volta de Minas, premido pela necessidade de ganhar dinheiro, escreve, em parceria com Coelho Neto, um livro didático – publicação que, além de ajudá-lo financeiramente, tem a finalidade de promover uma reforma educacional.

Olavo Bilac ajuda a fundar a Academia Brasileira de Letras, em 1896. É a partir dessa data que começa a “carreira” oficial do escritor. Com a estabilização da República e o Governo de Prudente de Moraes, Bilac acomoda-se, deixando de lado progressivamente a boemia. Continua sua intensa colaboração na imprensa e prossegue em seu projeto cívico, publicando, novamente com Coelho Neto, textos para a leitura escolar. O prestígio do poeta alcança todo o território. Ele integra a comitiva de Campos Sales que visita a Argentina e no exterior, também, sua reputação de grande orador se faz valer, arrancando do público os gritos de “*Que hable Bilac!*” (Cf. EULALIO, 1993b: 138).

A consagração pública e oficial é realidade, assim como a estabilização financeira. Bilac trabalha incansavelmente: traduções, poemas, publicação das *Poesias infantis*, conferências literárias, direção de revistas, colaboração intensiva para a imprensa. Recebe convites para assessorar políticos e recebe o título de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, em concurso promovido pela revista *Fon-Fon*. Sua vida pessoal, entretanto desmantela-se. A deficiência cardíaca o atormenta. Os versos desse período carregam uma nota melancólica, versos depois reunidos postumamente em *Tarde* (1919).

Ao deflagrar-se a guerra na Europa, Bilac empenha-se em sua campanha cívica, pleiteando o serviço militar obrigatório. Percorre cidades, iniciando em São Paulo, em 1915, sua pregação patriótica. Regressando da Europa em 1916, tendo presenciado a guerra, passará todo o ano de 1917 viajando o Brasil para divulgar seus ideais nacionalistas. Morre em dezembro de 1918, em consequência do agravamento da sua saúde.

Temas de sua crítica iniciada em jornal serão, mais tarde, aproveitados em estudos mais elaborados. A Lúcio de Mendonça, lembrado em artigo de 1954, ano do centenário de seu nascimento, dedicará um de seus mais densos ensaios, publicado na *Revista do Livro* (dez.1960). O redator da revista publicará, antes, em 1956, o texto inédito “O estouvado”, fazendo reparo, de certo modo, à lacuna que o jornalista apontara: Lúcio de Mendonça parecia “um autor sem obra”, pois há anos suas obras estavam indisponíveis (Cf. EULALIO, 1993a: 231).

Conquanto esquecido, Lúcio de Mendonça é dos maiores contistas de sua época e autor de um dos mais representativos romances do nosso Naturalismo, repara o jornalista. Figura das mais participantes de sua época, “a inquietação da vida refletia-se na obra, que, se de certa maneira foi prejudicada, ganhou em vibração e sinceridade” (Ibid.: 232).

Teria sido o primeiro a realizar um conto regionalista, se bem que de fatura singular:

Lúcio iria tentar um regionalismo de outra espécie, através da dramatização psicológica das personagens, que tomam realidade da ação ou do drama em que o autor os apresenta, de onde tem origem a grandeza rudemente trágica de histórias como ‘Mãe Cabocla’, ‘Coração Caipira’, ‘O Hóspede’, ‘João Mandi’, seus contos mais conhecidos e de maior fama. (Ibid.: 231)

A preocupação com o dado biográfico ainda marca o texto. Nascido em 10 de março de 1854, nas proximidades de Pirai/RJ, fica órfão de pai cedo. Seu irmão mais velho, Salvador, chama-o para São Paulo e o emprega no jornal que dirige. Matricula-se na Escola de Direito, mas acaba suspenso por dois anos, por ser um dos responsáveis por um motim. O irmão, no Rio de Janeiro, dirigindo o jornal *A República*, chama-o para junto de si novamente.

Ao conseguir terminar o curso de Direito, em 1877, vai advogar no interior. A experiência será determinante para o futuro escritor, assinala o crítico por trás do jornalista:

Desta sua longa estada no interior, de experiência diária e contínua é que pôde surgir o admirável contista que fixou, de maneira tanto discreta como precisa, a figura de nosso caipira. Mais que um regionalista por acaso, aconteceu com Lúcio uma adaptação subjetiva entre o seu modo de sentir e o daqueles homens do campo, que ele vai retratar

não da maneira lírica de um Afonso Arinos, mas sempre como a personagem reagindo num drama que interessa profundamente ao autor. (EULALIO, 1993a: 233)

O escritor publicará, ainda, além dos contos de *Esboços e Perfis* (1889) e *Horas do Bom Tempo* (1901), o romance *O Marido da Adúltera*, de “intenções naturalistas” (Ibid.: 234), publicado em folhetim em 1882, um ano após *O Mulato*, de Aloísio Azevedo. Projetaria, em meio a questões políticas, um romance *à clef*, *O Estouvado*, que fica incompleto, devido à enfermidade que acomete o escritor em 1907, cegando-o aos poucos. Morre aos 23 de novembro de 1909.

Ainda no jornal, Eulalio publicará o belo ensaio “Maio em São Cristóvão” (*Estado de Minas*, 04 nov. 1956), sobre o conto “Mistério em São Cristóvão”, de Clarice Lispector. O texto foge ao tratamento biográfico dos outros artigos e pode ser considerado ponto alto da crítica eulaliana. Eulalio insistirá, neste ensaio, no “plano de sugestão poética” que o conto alcança. Usando “uma linguagem estranhamente precisa” (EULALIO, 1993a: 156), a autora cria, num pequeno episódio, uma atmosfera de mistério e poesia. Assim o incipiente, mas já sensível crítico redige:

A história é curta e, apesar do título, aparentemente sem mistérios. No entanto sua autora nela consegue densidade poética pouco comum, seja pela sugestão da linguagem adotada, cuja leve tonalidade irônica colore o tom incisivo que assumiu, seja pela plasticidade geral do movimento da narrativa, seja ainda pela fabulosa atmosfera, ao mesmo tempo quotidiana e irreal em que transcorre o episódio. (Ibid.: 157)

Atento à forma, o crítico analisa os elementos descritivos da narrativa, triviais, mas que, pelas relações imprevistas, criam um clima de alucinação. Adotando uma perspectiva comparativista, o autor estabelece algumas aproximações. Pelo tema, e pelo ar aterrorizador, o conto agradaria a um João do Rio. A atmosfera do conto lembra os ambientes dos poemas do mineiro Wilson de Figueiredo, atmosfera que poderia ser ilustrada com certos quadros de Paul Klee, cuja tela *Noite de Lua* seria a melhor ilustração para o conto clariceano (o crítico-jornalista já prenunciava o olhar interdisciplinar do crítico experiente). Finalmente, arrisca-se o julgante, pela qualidade de obra-prima, o conto poderia ser colocado ao lado dos de Machado de Assis.

Mas não serão apenas de crítica literária os textos jornalísticos de Alexandre Eulalio. Entre os artigos que publicou, encontramos vários de caráter didático, político e cultural. É grande o número de artigos dedicados à memória, ao patrimônio cultural brasileiro, ao turismo, à

cultura brasileira de um modo geral, especialmente no tempo em que escreveu de modo regular no jornal *O Globo*, de 1964 a 1965¹⁴.

Já crítico maduro, na comunicação que proferiu sobre a crítica de Wilton Cardoso, publicada em 1986, redige o que Carlos Augusto Calil (1993: 322) chama de sua “profissão de fé”, negando de modo veemente a dicotomia universidade–jornal, em defesa do intercâmbio entre esses *loci* e da interdisciplinaridade na tarefa analítica do crítico. A imprensa, são palavras suas na comunicação, foi o “foro animado e apaixonado de debates literários e intelectuais”, que animou a crítica brasileira de meados de 1930 a meados de 1970 (EULALIO, 1993a: 9). Seria impossível estudar a sério a história intelectual do período sem os suplementos culturais que circulavam nos jornais, adverte (Cf. EULALIO, 1993b: 123). Modesto, Eulalio não é inclusivo ao referir-se aos “colaboradores mais alertas e inquietos” que fomentavam, na imprensa diária, as questões de literatura e cultura (EULALIO, 1993a: 10) e que serão os mediadores entre o público e a crítica universitária, que disseminava suas especializações via artigos de jornal.

Sem deixar de notar o caráter dispersivo e aleatório da imprensa, para nosso crítico, era evidente “a falsidade da oposição maniqueísta” que defrontava o “espaço degradado, frustrado e árido do jornal com um idealizado espaço de laboratório universitário, *habitat* ideal da nova crítica” (Ibid.: 10). E lembra-nos da mediação constante entre esses dois meios – os próprios críticos que se formavam na universidade eram colaboradores assíduos das folhas. Não raras vezes, enfeixavam-se em livros os artigos antes publicados em jornais por professores das universidades. Os livros mesmos de Coutinho, que se pretendiam a bíblia da Nova Crítica, eram a reunião de seus artigos esparsos em gazetas. Wilson Martins (1983: 608) não deixaria de notar, sardonicamente, que Afrânio Coutinho defendia a cátedra como foro da crítica através de artigos de jornal. Eduardo Portella, a saudar o aparecimento de livros frutos da crítica universitária, vê-se obrigado a ressaltar a origem dos ensaios enfeixados em *O amador de poemas*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, originalmente artigos publicados em jornais: “nem por isso, entretanto, deixam ver em suas fisionomias qualquer marca de improvisação ou qualquer facilidade tão jornalisticamente comuns a trabalhos escritos para jornais” (PORTELLA, 1958: 60).

Alexandre Eulalio buscou distensionar a linha entre o crítico-cronista e o crítico-*scholar*. Como nota Silvia Quintanilha Macedo:

¹⁴ Ver a bibliografia de Eulalio, “Obra extensa”, compilada por Boaventura e Calil (1993b).

Mesmo não se deixando atrair pelo canto da sereia da especialização, ou pela abordagem formalista, ponto alto, como sabemos, da crítica universitária, o escritor diamantino consegue uma solução que incorpora os avanços obtidos pela academia, sem abrir mão daqueles já consagrados pelos intelectuais com a carreira realizada na imprensa. (MACEDO, 2004: 21)

Defendendo a crítica militante feita em jornal por Brito Broca, a que atribui uma “organicidade subterrânea”, Eulalio parece falar de sua própria condição. Em casos como o de Brito Broca – seria mais apropriado dizer: de Alexandre Eulalio – “ocorreu a conciliação do fator informativo do meio-de-comunicação convencional com o fator enformativo de função universitária” (EULALIO, 1993a: 11).

2 AS AFINIDADES DA CRÍTICA EULALIANA

As bases da crítica de Alexandre Eulalio – ou, melhor, suas afinidades – nos são indicadas pelas referências em seus textos – não muitas, sempre fiéis aos mesmos mestres – Brito Broca, Augusto Meyer, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Mario Praz, Antonio Candido.

José Guilherme Merquior sintetiza o que considera as duas principais “forças formadoras da mente eulaliana”, no plano nacional: “seu aprendizado de sensibilidade da forma, de crítica imanente realizou-se através da estilística de Meyer”, ao passo que de Brito Broca veio o interesse pela “vida literária”, o que lhe abriu novas possibilidades na tarefa da interpretação crítica e foi, nos dizeres de Merquior, “sua janela especial para escapar ao formalismo que passou a imperar como proposta metodológica no Brasil” (1993:293).

“Teria sido um bom crítico”, diria Sérgio Milliet de Brito Broca (Apud ARÊAS, 1991: 57). Eulalio certamente não concordaria. Em sua “mania” de Brito Broca, como diria Davi Arrigucci Jr. (1999: 226), Alexandre buscou ver no amigo um grande crítico, nome certo em seus textos, conquanto admitisse ter sofrido o cronista de Guaratinguetá os embaraços da vida de jornalista profissional e intelectual autodidata (Cf. EULALIO, 1979).

O Brito Broca cronista da vida literária foi a grande “afinidade eletiva” de Alexandre Eulalio. Homero Senna (1991) sugere, a algum futuro pesquisador, incluir seus nomes na lista das grandes amizades da nossa literatura. Na conferência proferida por ocasião do seminário em homenagem a Brito Broca, na Unicamp, Berta Waldman tratou dos pontos de convergência entre os dois críticos. E são muitos. A paixão pela leitura, a enormidade de informações contidas em seus textos, a escrita movida pela dispersão, a acolhida aos autores menores, a atenção voltada, ao mesmo tempo, ao passado, ao moderno e ao contemporâneo (Cf. WALDMAN, 1991). Ainda, o temperamento discreto de ambos. O lado mineiro de Eulalio não deixaria de se identificar com o amigo reservado – Brito Broca era avesso a expansões, confessa o amigo (Cf. EULALIO, 1979: 13).

O olhar de cronista de Brito Broca tinha algo do microscopista que percebe os detalhes com a lente de aumento (Cf. WALDMAN, 1991: 21), ou do botânico que classifica as plantas que recolhe pelo caminho, analogia que Eulalio anotou (Cf. EULALIO, 1979); enfim do

viajante, que sempre volta com muita coisa para nos contar (Cf. ARRIGUCCI Jr., 1999: 227). O olhar voltado para o passado e para os textos marginalizados é gosto tomado ao “rato-de-biblioteca”, confessa Eulalio, no “verbete” que escreveu para Brito Broca, recusando o epíteto que lhe atribuíam os colegas:

Realmente, embora não sáisse das bibliotecas e salas de leitura, na suas incansáveis pesquisas, ninguém menos rato, nesse sentido cinzento e melancolicamente monstruoso, do que ele. Ao contrário, transmitia ao seu empoeirado trabalho um tal coeficiente de alegria e bom humour que o tornava irresistível. Pessoalmente a pesquisa nas coleções da Seção de Periódicos, de Livros e de Obras Raras, só se tornou um hábito realmente agradável depois que com ele me inicieei nos mistérios desse passado urgente, que cada vez mais se humanizava. (EULALIO, 1992: 487)

A aproximação dos dois se deu após a leitura do artigo que Brito Broca escreveu sobre Coelho Neto (In: BROCA, 1981), numa justa revisão do escritor parnasiano, antes fulminado pelos modernistas. Alexandre Eulalio pediu a Carlos David, amigo de Brito Broca, e então redator da *Revista do Livro*, que o levasse até o autor do texto que lhe causara tanta admiração. Os amigos passam a ver-se regularmente, ao final do expediente de *A Gazeta*, onde o crítico de *A vida literária no Brasil* trabalhava (Cf. WALDMAN, 1991). Em 1956, Eulalio ingressa no Instituto Nacional do Livro e convida o amigo para colaborador da *Revista do Livro*. A relação entre os dois, não obstante a grande diferença de idade e de formação escolar, estreita-se. No oitavo número da revista, Eulalio figura como diretor da publicação do INL e Brito Broca passa a compor o quadro editorial. Os dois imprimiriam sua marca na publicação – que oferecia a possibilidade de pôr em prática o projeto de recuperar um “passado urgente”, dando largas à erudição que ambos conquistaram pelo autodidatismo – e seriam co-responsáveis pela mudança que sofre a *Revista do Livro*, tanto no projeto editorial como no projeto gráfico, tornando-se das mais importantes publicações literárias do país. Na revista, assinam em conjunto o artigo “Os folhetins de Hop-Frog” (1959), exemplar como exercício crítico que conjuga erudição, história e apego a pormenor, bem ao gosto dos dois escritores.

Sem formação acadêmica – Brito Broca cursou apenas a Escola Normal – será no jornal que o crítico ganhará seu espaço e se fará conhecido. O cronista foi colaborador constante das folhas durante trinta anos de militância crítica, o que lhe impediu, segundo Eulalio, de dar um acabamento definitivo a seus textos, premido pelos prazos da imprensa (Apud Ibid.: 23). Boa parte dos textos que escreveu em jornais saiu sob pseudônimos ou anonimamente, estratégia que adotava por considerar os textos provisórios (Cf. CUNHA, 1991). Somada a isso, a recepção nem

sempre favorável dos críticos – especialmente aqueles que pregavam a Nova Crítica – lembrada por Fausto Cunha, que sempre afirmava a Brito Broca em seus colóquios:

Os trabalhos de pesquisa literária são, ou eram, recebidos no Brasil com certo desprezo, como atividade mais ou menos de maníacos, de “ratos de biblioteca”, desligados da realidade, de gente que procurava na exumação de velharias uma solução para a sua “esterilidade criadora” etc. (CUNHA, 1991: 119)

O crítico paulista carecia das armas da crítica contemporânea que se armou na universidade, como notou Davi Arrigucci Jr.:

O que nele falta, de forma ostensiva, são exigências inevitáveis do presente, no que diz respeito às tendências críticas dominantes e aos requisitos da pesquisa universitária: quase nenhuma análise formal efetiva das obras comentadas; pouca abertura pessoal para as novidades do momento; total desapego a questões de método crítico; nenhum aparato de *scholar* na apresentação da erudição; nenhuma preocupação com a teoria ou com problemas concretos que possam ter sido suscitados pela leitura ou pela situação e comparação dos textos e dos autores. (ARRIGUCCI Jr., 1999: 227)

Somente depois que publica, em 1956, *A vida literária no Brasil – 1900*, é que Brito Broca recebe alguma consideração da intelectualidade coeva. O livro projetaria o nome do cronista, recebendo quatro importantes prêmios, inclusive o Prêmio Sílvio Romero, instituído pela Academia Brasileira de Letras (Cf. SENNA, 1991: 137).

Antonio Candido, prefaciando os *Ensaio da mão canhestra* (1981), volume que reúne escritos longos do crítico paulista, afirma ser necessário restabelecer e nuançar o conceito de “cronista” para falar de Brito Broca. A crônica tem de ser entendida novamente como relato de seqüência de fatos, de história ou biografia baseadas nos acontecimentos, tal como as crônicas de Fernão Lopes. Neste tipo de crônica, descrição e análise são feitas concomitantemente. Não se deve esperar, pois, grandes desenvolvimentos teóricos e o leitor mais acadêmico sentirá falta de referências, de indicações bibliográficas, cuja ausência talvez deva-se mais à discricção e ao desejo de tornar o texto fluente.

Brito Broca é antes um “releitor”. Suas crônicas se fazem não pela experiência direta, mas pelas leituras dos outros, às quais, porém, consegue dar achegas novas:

Brito Broca pode ser inovador justamente nos terrenos pisados, mostrando como o passado é visto de maneira nova, quando em grande número de casos os críticos que afetam novidade não fazem mais do que descrever com olhar rotineiro o presente mais rútilo. (CANDIDO, 1981: 8)

Se, porém, Brito Broca peca por omissão analítica, ele foi “um cronista arguto e admiravelmente bem informado da literatura”, um “conhecedor”, um “sabedor preciso e apreciador requintado de biografia, história, edições, estilos, miudezas” (CANDIDO, 1981: 7). Àqueles que pedem a prevalência da análise formal, os estudos de Broca decepcionam, mas é indubitavelmente fonte inesgotável de informações sobre a vida literária brasileira, de tal modo que o termo ficou associado ao crítico paulista.

Esse conhecimento da vida literária, não obstante a falta de diálogo com a crítica universitária, atraía jovens universitários que não dispensavam o viés histórico em tempos de Nova Crítica:

Apesar de se apresentar como jornalista e de não ser um especialista, os seus interlocutores entre os jovens eram os que já tinham sido mordidos pela mosca cinzenta da universidade e/ou da erudição e pretendiam um conhecimento dos autores e obras amparados pela história da literatura, como, por exemplo, Alexandre Eulalio, Carlos David e Fausto Cunha. (SANTIAGO, 1991: 62)

Se Eulalio percorreu a trilha do autodidatismo e cultivou o tipo de crítica praticada por Brito Broca, supriu as deficiências do crítico paulista, de certo modo, pelas lições na Faculdade de Filosofia e pelas experiências como professor no exterior. Conseguiu, assim, realização superior, na opinião de José Guilherme Merquior:

Superior, primeiro porque incorporava outra dimensão – o senso da forma, a sensibilidade estética mais ampla e sofisticada; segundo porque, para usar uma palavra que seu mestre Meyer cunhou, Alexandre utilizava-se de uma linguagem crítica muito atraente, onde toneladas de erudição eram apresentadas de forma essencialmente leve. (MERQUIOR, 1993: 294)

Esse outro ponto em que os amigos divergiam: o plano expressivo. Enquanto Brito Broca procura a escrita direta, desejando uma leitura fluida, própria à crônica literária do jornal, Eulalio é um “cavocador do estilo”, que não fazia concessões ao leitor ligeiro, agenciando tanto o léxico precioso como o coloquial, num casamento que às vezes resulta forçado, outras vezes alcança a expressão elegante (Cf. WALDMAN, 1991: 25).

Eulalio cuidaria do espólio intelectual de Brito Broca, preparando suas obras reunidas, para as quais planejou a publicação de 16 volumes, projeto levado adiante pela Editora da Universidade de Campinas. Da leitura dos papéis deixados por Brito Broca, Eulalio concluiria: “esse arquivo provisório devolveu-me maior a certeza de que o seu lugar em nossa literatura é definitivo” (EULALIO, 1991: 114).

Com Augusto Meyer, Alexandre adquiriria o “senso da forma”. Os dois trabalharam juntos no Instituto Nacional do Livro, do qual o crítico gaúcho foi diretor em duas ocasiões. Eulalio ainda seria aluno de “Mestre Meyer”, como a ele se referiu certa vez (Cf. EULALIO, 1993: 208), freqüentando o curso especial que o professor ministrou sobre Camões e sobre o poema *Le bateau ivre*, de Rimbaud (Cf. VILLAÇA, 1993: 299).

Com o mestre, Eulalio aprendera a ser um “leitor-artista”, para utilizar a expressão de Alfredo Bosi (2001: 492), um crítico-esteta, preocupado com a expressão. Nos ensaios de um e do outro crítico predomina um certo traço literário e uma “paixão crítica”, frutos da admiração pelo objeto estudado. Estudiosa do crítico gaúcho, Tania Franco Carvalhal nota que, nos primeiros textos, a leitura de Meyer é “a de quem busca encontrar-se na obra que analisa” (CARVALHAL, 1976: 20). A preocupação com a expressão faz com que os exemplos, no texto de Meyer, sejam ligeiros e precisos – acrescenta a pesquisadora, “evitando a frieza e a aridez do teórico” (Ibid.: 24). O que não significa analisar a obra com “generosidade de coração”, caindo na armadilha da falta de objetividade crítica (Cf. Ibid.: 28). A empatia pela obra, ao contrário, deve permitir uma releitura que é uma nova leitura, o que proporcionará sempre novas achegas. Os estudos de Meyer sobre Machado de Assis constituem bem esse exercício constante de releitura e criação crítica (Cf. Ibid.: 31).

Meyer, traçando a figura do leitor, dirá: “o exercício da leitura, que parece uma simples forma de prazer artístico, pode ser interpretado como necessidade de simpatia humana e de compreensão psicológica” (MEYER, 1986: 9). Essa simpatia não era velada em seus textos críticos: não são raros os ensaios em que a admiração é assumida e o exercício da primeira leitura é evocado:

“O Espelho” é para mim uma história comprida, embora não passe de um simples conto. As suas páginas estão impregnadas da nostalgia do tempo perdido, e basta o título para interromper a irreversibilidade, transportando-me a um momento intenso de adolescência, como a visão, o cheiro e o sabor numa evocação de Proust.

Vencido pela neurastenia, triste como um pinto na chuva, gostava de ler a um canto da varanda, perto da janela, para repousar os olhos cansados na linda paineira do vizinho.

(...)

Foi assim que li “O Espelho”. Eu era o alferes do conto. Naquele tempo a minha alma exterior talvez fosse a vaga poesia que os meus dezoito anos atribuíam ao mundo inteiro. (“O espelho” In: MEYER, 1986: 207)

Mais que a obra de muitos poetas, este simples título – *Os Sertões* – respira a magia da nossa adolescência, e hoje ainda não podemos reabrir o grande livro que nasceu e cresceu com a nossa geração, sem uma vaga impressão de saudade. (“Nota sobre Euclides da Cunha” In: MEYER, 1986: 239)

Há os admiradores incondicionais de Flaubert e há os que, passada a lua-de-mel, tiveram a coragem e o mau gosto de criticá-lo com severidade. (...) Não me parece humano tratar aquele bom gigante senão com respeito, carinho e admiração. (“O romance de um romance” In: Ibid.: 411)

Mesmo quando Meyer é agressivo com alguns autores, no fundo, trata-se de espécie de admiração. Refiro-me aos ataques a Machado de Assis e a Jorge Luis Borges. Com o escritor portenho, revolta-se pela posição de Deus que assume (ou à qual o elevam os seus leitores-discípulos, caso do nosso Alexandre):

Por isso mesmo nós, os escravos de Borges (os seus leitores), tentamos de vez em quando sacudir o seu jugo, num impulso de humana rebeldia. Parece-nos que Borges abusa do direito de ser autor, ou melhor, do direito de ser Deus, pois já mostrou Fausto Cunha, que reparte no Brasil com Alexandre Eulalio a donataria dessa prodigiosa terra encantada, a obra de Jorge Luis Borges, e o seu apostolado – mostrou o agudo Fausto Cunha que Borges é Deus, *un vrai Dieu*, um Deus e um Labirinto. (Ibid.: 460-461)

Augusto Meyer, conta Eulalio, teria planejado um livro *contra* Machado de Assis, talvez a revelar o “homem subterrâneo”. Mas o “apaixonado corpo-a-corpo” que travou com o escritor maior faria do algoz o seu grande admirador: “o moço modernista se descobrira muito próximo dos mesmos esgares e atitudes do escritor maior que tanto o haviam irritado antes” (EULALIO, 1993: 207-208).

Encontram-se mestre e aluno, também, por não encampar a crítica de ambos um sistema teórico *a priori*. O crítico gaúcho preferia buscar em cada obra lida um caminho para sua análise:

Meyer acredita na análise, porque acredita no texto, e percebeu desde o início que a crítica é uma situação relacional e o método não é um procedimento milagreiro. Isto quer dizer que, para Meyer, a crítica pressupõe contato com a obra, mas não como o pressupõem alguns *scholars* que se excederam, nas últimas décadas, nas universidades estrangeiras, sobretudo americanas, em trazer todos eles o seu método portátil e passaram a ler as obras literárias em função de uma programação anterior ao contato. (PORTELLA, 2004)

Recusando o formalismo, Augusto Meyer buscaria, assim como Eulalio, uma crítica interdisciplinar:

Meyer compreendeu a literatura como entidade pluridimensional, constituída de diferentes dimensões; multidisciplinar, formada por diferentes disciplinas: a filosofia, a história, a teoria literária, a psicologia e tantas outras disciplinas (...) (PORTELLA, 2004).

Além disso, para ambos, a apreensão do objeto artístico, na operação hermenêutica da crítica, é provisória (Cf. EULALIO, 1993a: 14; Cf. CARVALHAL, 1976: 54).

Leitores e tradutores atentos, não deixariam impunes as más traduções, que castigariam em seus escritos. Ainda assim, ambos reconhecem o difícil trabalho de traduzir literatura: “todos sabem que a tradução perfeita é coisa que só existe no céu, na língua dos anjos, quando se acabar para sempre a confusão de Babel” (MEYER, 1986: 145). Eulalio, comentando uma tradução de Stendhal, em “absoluta dessintonia do tradutor com o texto”, não deixa antes de ressaltar:

Tarefa ingrata: reconstruir, com a língua corrente de outra época, a trama sutil de intenções, efeitos literários e subentendidos de certo autor em feroz polemica com o convencionalismo mais obtuso do tempo dele. (EULALIO, 1993: 159)

O comentário de João Alexandre Barbosa, a propósito de Meyer, bem poderia ter sido escrito com relação a Alexandre Eulalio:

Assumindo a posição de leitor, mas de um leitor voraz que faz com que os textos que lê revelem a condição de uma releitura interiorizada pela fragmentação da cultura e da erudição, o ensaísmo de Augusto Meyer (...) conserva, por sua própria estrutura fragmentária, a tensão nas relações entre literatura e história. É claro que dele se pode dizer, como já se tem dito, que lhe falta o espírito de sistema, ou de ‘*géométrie*’, e sobralhe o espírito de ‘*finesse*’, para usar as expressões de Pascal. Talvez, no entanto, seja precisamente aí que o seu ensaísmo escapa aos rigores naturalistas sem desfazer-se no impressionismo inconsequente, dado o forte lastro de sua erudição. (BARBOSA, 1990: 62)

Mário de Andrade é outra presença marcante nos estudos de Eulalio. Presença não como autoridade, mas sentida no pano de fundo da crítica eulaliana. Sua influência mais nítida talvez se perceba na desenvoltura com que ambos transitavam por outros campos artísticos e na consciência voltada para uma revisão da tradição literária. Um e outro deram suas contribuições no campo da música, das artes plásticas, da crítica, da literatura.

O escritor modernista soube conjugar o amplo saber e se valer de comparações com outros campos da arte para fazer crítica literária. Comentando o volume de contos *Maria Perigosa*, de Luís Jardim, assim avalia a produção literária do também pintor e desenhista:

Luís Jardim é pintor. Mais desenhista que pintor, aliás, pois que a própria aquarela, de que se utiliza freqüente, segundo vários estetas, é mais um processo de desenhar que de pintar. Aliás é no branco e preto, a meu ver, que Luís Jardim tem colhido os seus melhores louros de artista plástico. Pois ao ler estes contos de “Maria Perigosa”, fui me dando ao prazer de buscar o pintor no literato novo, e posso lhes garantir que não encontrei. (ANDRADE, 2002b: 57)

Assim como para Mário de Andrade, as artes plásticas interessaram tanto a Eulalio quanto as produções literárias. O estudo comparativo entre os dois campos artísticos é procedimento freqüente em Eulalio. Muitas vezes se dá apenas em forma de um breve comentário; em outros, é o fulcro do texto. Vários estudos de Eulalio constituem referência obrigatória para entender a obra pictórica de alguns grandes nomes no Brasil, como os ensaios “Os dois mundos de Cornélio Penna” e “Henrique Alvim Corrêa: Guerra e paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu”, além do estudo “As cabeças feitas/desfeitas de Arcimboldo”, sobre o pintor italiano *sui generis* do Quinhentos, Giuseppe Arcimboldo (EULALIO, 1992). Seu interesse pela inter-relação pintura-literatura desdobrou-se no projeto “Literatura e Pintura no Brasil: simpatia, diferenças, interações”, de que surgiram os textos relacionando o *Esau e Jacó* de Machado de Assis e o quadro *A ilusão do Terceiro Reinado*, de Aurelio de Figueiredo (EULALIO, 1992, 1984).

A atitude crítica de Mário de Andrade coaduna-se mais com a de um “professor”, ensinando as novas gerações, que a de um emissor de juízos absolutos. Essa postura, assumida em muitos de seus escritos recolhidos em *O empalhador de passarinho* (2002b), um Péricles Eugênio da Silva Ramos confirmaria:

Um dos representantes mais lúcidos desse *neomodernismo*, o Sr. Péricles Eugênio da Silva Ramos, assinalou essa dívida [dos novos escritores para com Mário de Andrade] ao dizer, no artigo inicial de um dos órgãos do movimento – a *Revista Brasileira de Poesia* – que, se Mário foi, sob muitos aspectos, a figura principal do modernismo, em sua obra, ao mesmo passo, se encontram as bases do *neomodernismo*, que, se existe, deve-o à pregação do *Empalhador de passarinho*. (Cf. HOLANDA, 1996b: 244)

Em carta a uma aluna sua do curso que ministrou na Universidade do Distrito Federal, em 1938, Mário de Andrade assume:

Mas, minha amiga, sou professor. (...) Tenho alma de professor. Ora si a descrição da minha compreensão de um artista ou de uma obra poderá auxiliar, aprofundar mais e porventura totalizar a compreensão de alguns outros, isso não adianta muito como aproveitamento, como rendimento didático da crítica. Será o seu lado mais elevado, mais criador, não discuto, mas insensivelmente sou levado a lecionar. É curioso quando eu

escrevo uma crítica estou sempre pensando no artista criticado e nos outros artistas da mesma arte. (...)

Quero dizer: não visio iluminar um público, mas salvar o artista. O impor, lhe dar meios provenientes da consagração, pra viver. (Apud MORAES, 2007: 94)

A postura didática de Mário, que se estende de sua atividade docente para vários de seus escritos críticos¹⁵, Eulalio assume-a para com os amigos. Na orientação de uma leitura, na advertência sobre a validade de uma hipótese, na sugestão de um tema de pesquisa (Cf. SÜSSEKIND, 1993; SANTIAGO, 1993; NUNES, 1993). Carlos Süssekind (1993), colega de faculdade, lembra que Alexandre, “Mário de Andrade em punho”, é quem lhe abriu os horizontes da leitura, preparando-lhe roteiros, o que, em cerca de três meses, foi suficiente para que o “aluno” tivesse condições de discutir sobre Gide, Dostoiévski, Stendhal, Thomas Mann.

A crítica diletante de Eulalio era uma crítica feita por amor à obra, ao autor estudado. Mário de Andrade assim escreve na “Advertência” aos seus ensaios de crítica reunidos em *Aspectos da literatura brasileira*:

Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária, escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles, não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender. (ANDRADE, 2002a: 11)

De Sérgio Buarque de Holanda, a quem soube reconhecer como grande escritor e crítico, Eulalio se aproxima pelo “desejo de história”, pela erudição, pelo vocábulo precioso e a linguagem de estilo elevado.

A imagem que Antonio Arnoni Prado recupera de Sérgio Buarque de Holanda moço é a de um rapaz excêntrico, que deixava rondarem esquisitices a seu respeito (Cf. PRADO, 1996b: 21). Sérgio não se considerava um crítico literário em sentido pleno, mas um “crítico bissexto”, um “amador eventual de livros que lhe interessavam” (Ibid.: 17).

Ora se não vemos aí um modelo para Alexandre, ele também todo excentricidade, “mineiro” nascido no Rio de Janeiro, jurando aos conhecidos e desconhecidos que era natural de Diamantina, terra mítica da mãe, dos avós, da garotinha Helena Morley (cujas memórias seriam precedidas por um estudo de Eulalio); um monarquista anacrônico; um crítico diletante, movido

¹⁵ Sobre o caráter didático da crítica de Mário de Andrade e sua relação com a atividade docente, veja-se o trabalho já citado de Ricardo Gaiotto de Moraes (2007).

pelas escolhas pessoais, formando um cânone próprio; um escritor que congrega o erudito, o historiador, o poeta “bisonho” e o crítico.

Eulalio admirava Sérgio Buarque de Holanda, reconhecendo nele não o historiador ou o crítico, mas o escritor. Sérgio é, antes de tudo, escritor, é o que dirá no belo ensaio “Antes de tudo escritor” (EULALIO, 1993a). Ele reunia em si as figuras que se debatiam no interior de Eulalio: o erudito, o crítico e o historiador. Na crítica madura de Sérgio,

o historiador e o crítico aparecem dialogando com frequência, como a nos lembrar a cada passo, (...) que se o crítico não deve discernir num passado morto as normas fixas que haverão de dirigir o nosso pensamento, o seu trabalho – como o do historiador – só ganha relevo quando leva em conta que “as expressões de cultura são essencialmente mutáveis e não se convertem sem violência em normas adequadas para todos e para sempre. (PRADO, 1996a: 18)

Em Sérgio Buarque de Holanda, como em Eulalio mais tarde, é a experiência acadêmica que completará o crítico:

O leitor verá que é nesse momento [quando Sérgio Buarque assume, na universidade, as cadeiras de História da América e de Cultura Luso-brasileira] – quando tudo fazia crer no contrário – que se delineiam as bases para o retorno de Sérgio à crítica literária. E observará que o aprimoramento da experiência intelectual, fecundado agora pela disciplina acadêmica, será responsável por dois aspectos decisivos da nova etapa que então se abre: de um lado, o cronista que se afastara do crítico para servir aos ideais da vanguarda, volta a convergir para aquele, agora reconhecido como historiador responsável por um livro que, na expressão de Antonio Candido, já nasceu clássico; de outro lado, o crítico propriamente dito, que silenciara quase ao final da década de 20, vendo ampliado o horizonte de suas bases teóricas, reaparece para mobilizar a experiência acumulada ao longo da incursão futurista da primeira mocidade e abrir um diálogo fecundo com as gerações que vieram depois. (Id., 1996b: 27-8)

Eulalio encontra em Sérgio ainda o erudito que valoriza todo pormenor: “(...) na crítica de Sérgio a análise formal, apesar de decisiva enquanto instrumento para o estudo direto da obra, não exclui qualquer elemento histórico, ambiental ou biográfico relacionado ao texto” (Ibid.: 30).

Sabendo acompanhar as “acrobacias intelectuais” do crítico Sérgio (Ibid.: 30) – e podemos estender a consideração a Eulalio – o leitor desfrutará do prazer de uma crítica que conjuga história e crítica, atividades, para um e para outro, perfeitamente conciliáveis e interdependentes. As palavras de Sérgio Buarque de Holanda seriam, certamente, também as de Eulalio:

Há um ponto em que o crítico se há de encontrar com o historiador: no sentimento de que as expressões de cultura são essencialmente mutáveis e não se convertem sem violência em normas adequadas para todos e para sempre. (HOLANDA, 1996a: 306)

Acompanhando Antonio Candido ([1959]), Eulalio voltou seu olhar para a literatura como um sistema tripartite autor-obra-público e soube apreciar todo o complexo envolvido na produção e na recepção da obra. É comum ler-se um ensaio seu que começa justamente avaliando a edição, sua capa, bem como sua recepção pelos leitores da época, utilizando-se, depois, desses elementos para avaliar o redimensionamento ulterior da obra pelo público e pela crítica. Segue, desse modo, o conceito proposto pelo grande crítico, concebendo a literatura como “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 1985b: 74). “Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público” (Ibid.: 77).

A relação – em movimento dialético – entre texto e contexto é preocupação central na crítica de Candido (Cf. BARBOSA, 2002: 141). Uma crítica assim só é possível pela “tensa relação entre o historiador e o crítico”, que consegue “impregnar o discurso histórico-literário com elementos fundamentais do discurso crítico-teórico” (Id., 1996: 50). A *Formação da literatura brasileira* ([1959]) consolida um novo fazer crítico, cuja chave não se centra nem no texto nem no contexto, mas na tensão entre esses dois elementos. As obras não aparecem como produtos autônomos, mas integrando um determinado momento histórico, ligada a uma tradição. A *Formação* “chegou ao texto como singularidade expressiva integrada a um momento da realidade” (PRADO, 2003: 421).

Fundamental como obra de crítica e história literária brasileira, a *Formação da literatura brasileira* serve de supedâneo ao trabalho crítico a que se propôs Eulalio. Sua concepção de crítica é balizada pelos mesmos eixos definidos por Antonio Candido, em que se cruzam dialeticamente o saber histórico e a análise formal. Para Sílvia Quintanilha Macedo, “Alexandre Eulalio conduz seu trabalho como crítico e historiador literário na *Revista do Livro* e na imprensa cultural, de acordo com uma orientação que coloca em prática os conceitos formulados na *Formação da literatura brasileira*” (MACEDO, 2004: 47).

Com Antonio Candido, compartilharia ainda a consciência do papel do crítico na revisão de uma certa tradição literária brasileira, a reconsiderar o cânone, filiando a ele obras e autores menores ou esquecidos. O trabalho de recuperação de obras menores que Eulalio

empreende vai ao encontro da proposta do crítico maior, que reclama a reconsideração de obras e autores esquecidos. No texto “O escritor e o público” (1985b), publicado pela primeira vez como capítulo da obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil* (1955), Candido lembra dois nomes caros a Alexandre: o poeta romântico Aureliano Lessa e o padre Sousa Caldas. Deste último, o crítico lamenta que se extraviaram parte das “Cartas de Abdir a Irzerumo”, nas quais defendia-se “a liberdade de pensamento em face do poder civil e religioso, com um *modernismo* e um vigor que permitem considerar o extravio das outras [cartas] como das maiores perdas para a nossa literatura e a evolução do nosso pensamento” (CANDIDO, 1985b: 80). Alexandre Eulalio, atento à advertência que faz o mestre, pela primeira vez faz imprimir as cinco cartas que ficaram conservadas, publicando-as, em 1964, na *Revista do Livro* (o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, em 1841, edita apenas as duas primeiras cartas, de números 47 e 48). Ao escritor romântico mineiro, Eulalio dedicaria um estudo denso – que será estudado mais à frente –, reconhecendo seu lugar de poeta menor, mas guardando-lhe um lugar na história literária brasileira.

Eulalio valorizou o crítico italiano Mario Praz, nome certo na sua biblioteca, a quem conheceu pessoalmente, por intermédio de Luciana Stegagno Picchio, que fora aluna do professor da Universidade de Roma (Cf. EULALIO, 1992: 402). José Guilherme Merquior confirma essa afinidade: “Alexandre leu todo o Praz, um crítico menor, descobridor de fatos extraordinários especialmente sobre o Decadentismo, e um crítico em regime de notas. (...) Ele devia se ver como um Praz brasileiro” (MERQUIOR, 1993: 295).

Sérgio Buarque de Holanda discordaria da avaliação de Merquior, vendo em Mario Praz um grande crítico, avaliação que não deve ter escapado a Eulalio. A sua crítica – informa Sérgio,

só a primeira vista parecerá desconcertante ou inconcludente. É necessário mesmo dispor de algum tempo, empregar uma diligente atenção, facilitada esta, aliás pela linguagem admiravelmente expressiva e elegante do autor, para apreender toda a originalidade de seu método e verificar como riqueza dos fatos e exemplos invocados não constitui puro luxo de erudição. (HOLANDA, 1978: 182)

A identificação com Mario Praz se verifica pelo interesse na relação entre literatura e pintura e ainda passa pelo apreço à nota extensa e apego ao detalhe. Um estudo de Mario Praz – diz Sérgio Buarque de Holanda – “pode desenvolver-se como uma abundância, minúcia, complexidade de motivos, que em vão procuraríamos em escritos de história e crítica literária,

moldados segundo critérios de rigidez mais convencional”, mas sem, com isso, perder de vista os problemas literários, pois “é o interesse literário que ocupa e quer ocupar francamente o primeiro plano” (HOLANDA, 1978: 183).

O projeto de pesquisa “Literatura e Pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações”, planejado por Eulalio quando já dentro da universidade, ampara-se no trabalho comparativista do autor de *Literatura e artes visuais* (1982). No texto que surgiu do projeto, o estudo “De um capítulo do *Esau e Jacó* ao painel d’*O Último Baile*” (EULALIO, 1992), de que trataremos mais adiante, o pesquisador apensa o capítulo que Mario Praz redigiu, comentando o quadro de Aurelio de Figueiredo. O admirador, precedendo a transcrição do comentário do crítico italiano, relata o encontro que tivera com o mestre:

Em fevereiro de 74, levado por Luciana Stegagno Picchio (antiga aluna dele na Universidade de Roma), tive o privilégio de passar toda uma tarde conversando com Mario Praz, no inverossímil apartamento “neoclássico” que ocupava em Palazzo Primoli, sede do Museo Napoleonico, de que era diretor. Apartamento forrado com os inumeráveis pertences dele, móveis e objetos de arte de época, recolhidos ao longo de uma vasta vida de colecionador e *connaisseur* que era ao mesmo tempo intérprete e decifrador daquilo que recolhia. Nessa ocasião falou-se detidamente sobre a concepção icônica e narrativa da obra de Aurelio, tendo o mestre de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* ouvido com benevolência e atenção muito européias o esboço de literatura que o visitante propunha desse quadro apenas sul-americano. (Ibid.: 402-403)

Se Eulalio ressalva o juízo do crítico acerca da grande tela – “*il quadro è veramente assai brutto*” –, não deixa de notar o interesse que teve o estudioso pela obra do pintor brasileiro, ao examinar detalhadamente o quadro (Cf. Ibid.: 402).

Resta-nos, ainda, uma observação. A crítica empreendida pelos modernistas a partir de 1930 – incluídos aí, resta claro, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Augusto Meyer – tem como característica o pendor para o ensaio, forma livre que congutina crítica, história e literatura. Antonio Candido (1985c: 130) dirá que o ensaio “constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento”. O ensaio, prossegue, “funciona como elemento de ligação entre a pesquisa puramente científica e a criação literária, dando, graças ao seu caráter sincrético, uma certa unidade ao panorama da nossa cultura” (Ibid.: 130). Será esta também uma opção de Eulalio. É o ensaio curto que facilitará o nosso crítico a fixar no papel, sem tantas amarras, a copiosa erudição, que saía aos borbotões quando falava.

3 O HISTORIADOR E O CRÍTICO LITERÁRIO

A década de 1950-60, vimos, foi marcada pelo choque entre a mentalidade historicista, em voga desde o fim do século XIX, e a Nova Crítica, que fazia pouco do componente histórico na análise das obras. Leyla Perrone-Moisés assim retrata a época:

Durante a maior parte do século XX, a história literária foi uma disciplina em queda de prestígio. Muitos dos enfoques da obra literária, em nosso século, foram imanentistas, privilegiaram o aqui e agora do texto sobre o contexto e sua temporalidade. Apesar das diferenças e das exceções, a estilística, o formalismo russo, o “*new criticism*”, a fenomenologia literária, o estruturalismo e a semiótica dispensaram ou minimizaram a história. (PERRONE-MOISÉS, 1998: 19)

René Wellek, dos mais importantes nomes da Nova Crítica, relembra que os estudos de abordagem histórica ficaram na defensiva, pois sua *Teoria da Literatura* (1949) foi recebida como moção de repúdio aos “métodos extrínsecos”, ainda que contivesse todo um capítulo dedicado à história literária, em que justamente enfatizava o erro de se menoscar o elemento histórico (Cf. WELLEK, [s/d]: 17).

No choque entre as duas correntes, era preciso evitar os extremos e Lucia Miguel-Pereira advertia, em 1950, na esteira do ensinamento de Benedetto Croce, sobre o perigo ora do historicismo ora do esteticismo. E asseverava: se era “inconcebível uma crítica sem o conceito de arte fornecido pela estética”, não menos era “indestrutível a identidade entre a crítica e a história literária” (MIGUEL-PEREIRA, 1988: 17). Admite, porém, que, no caso de “uma literatura ainda incipiente, como é aqui o caso, se possa, e se deva, sem cair no historicismo, atribuir maior importância às circunstâncias do tempo e do meio” (Ibid.: 18). Seria preciso, pois, adotar um critério relativista na apreciação de nossa literatura, um ponto de vista mais marcadamente histórico.

A crítica de viés histórico, porém, deveria atentar para o risco de “dar apreço excessivo a livros que só valem como documentos, pelas informações que encerram, e a se desviar do seu fim: estudar os sucessos literários, isto é, as obras que por si mesmas ou pela repercussão que tiveram significam alguma coisa” (Ibid.: 18).

Essa crítica brasileira da segunda metade do século XIX até o início do século XX fez-se sob o que João Alexandre Barbosa chamou de “paixão interpretativa”. E isto porque

“desde o começo das reflexões críticas no Brasil (...) o debate centra-se na busca de uma diferença com relação à Europa e, portanto, pela identidade nacional”, tarefa maior a que estavam sujeitas a literatura e a crítica literária. Numa crítica assim, história e literatura são naturalmente aceitas como sendo interdependentes, a obra literária refletindo os anseios e as tensões de sua época (BARBOSA, 1990a: 41).

Não era fácil a tarefa do crítico literário no Brasil, país que ainda fabricava seu cânone e reivindicava seu lugar na literatura ocidental. Um crítico cosmopolita, como foi Otto Maria Carpeaux, assim exprimiria a questão:

História da literatura brasileira... A meditação por assim dizer fenomenológica desses três termos daria o resultado seguinte, que parece óbvio, mas não é: essa história não pode ser só literária nem só brasileira, mas produto de um compromisso. Como história literária, tem de inspirar-se em conceitos de crítica e estética. Mas como história e como história brasileira não pode dispensar os elementos históricos, etnológicos, sociológicos, ideológicos. A tarefa seria esta: extrair, daquela história, o que é especificamente literário e que é especificamente brasileiro; e manter os dois fatores, ou antes: as duas séries de fatores em constante equilíbrio. (CARPEAUX, 1999: 845)

A literatura brasileira “não precisa de história, mas de textos”, diria um Eduardo Portella (1958: 82). Para (re)escrever a história da literatura brasileira seria preciso, antes, publicar as obras ainda inéditas e recuperar os textos esquecidos, bem assim revisar as edições infieis, com vistas ao estabelecimento de um cânone, vale dizer, de uma tradição. Os que se ocupavam da literatura brasileira deveriam envidar esforços para construir uma tradição literária: “a nossa ocupação de hoje tem de ser a de reunir documentos, fieis, para uma história literária a ser escrita, em futuro próximo: uma história literária que não seja apenas mais uma história literária” (Ibid.: 83-84).

Muitos foram os críticos, historiadores e escritores que se empenharam na tarefa. Basta lembrarmos Lucia Miguel-Pereira, que aditou *Casa Velha* à bibliografia de Machado de Assis e retirou o nome de Manuel de Oliveira Paiva do olvido, cuja obra *Dona Guidinha do Poço* ficou ignorada até 1952. A autora de *Prosa de Ficção*, juntamente com Brito Broca (1981), seria responsável por uma revisão de Coelho Neto, solapado pelos modernistas. Aurélio Buarque de Holanda editaria os *Contos Gauchescos*, de Simões Lopes Neto (Cf. PORTELLA, 1958: 83), a quem Eulalio dedicaria um estudo. Em 1964, vem à lume a *Revisão de Sousa Andrade*, dos irmãos Campos, conferindo reconhecimento à poesia original de Joaquim de Sousa Andrade, o Sousa Andrade.

Uma mudança de rumos, porém, já se operava na crítica literária brasileira. Os anos 1950 sofrem o impacto de duas obras monumentais: os seis volumes de *A Literatura no Brasil*, coleção dirigida por Afrânio Coutinho, e a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Otto Maria Carpeaux assim anunciava o surgimento desses dois marcos da crítica brasileira:

Já possuímos duas obras modernas, embora ainda não completadas, sobre a história da literatura brasileira: saiu o penúltimo volume de *A literatura no Brasil*, dirigida pelo Sr. Afrânio Coutinho; e saíram dois volumes de *Formação de literatura brasileira*, do Sr. Antônio Cândido. São tentativas de empregar modernos processos de crítica e de historiografia na elucidação de um assunto há muito tempo sufocado pela rotina. (CARPEAUX, 1999: 845)

Deixava-se de lado o caráter polêmico instaurado pela Nova Crítica, a combater o impressionismo, para consolidar-se um período construtivo da crítica (Cf. PORTELLA, 1958: 49), que assimilaria o que de positivo as gerações predecessoras deixaram, incluindo-se a maior atenção dada à leitura da obra literária, herança da crítica impressionista.

Em 1961, no Congresso de Crítica e História Literária realizado na Faculdade De Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Antonio Candido assinalava esse quadro de mudança:

Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. É o que tem ocorrido com o estudo da relação entre a obra e o seu condicionamento social, que a certa altura do século passado chegou a ser vista como chave para compreendê-la, depois foi rebaixada como falha de visão, – e talvez só agora comece a ser proposta nos devidos termos.

(...)

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elementos que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 1985a: 3-4)

Para João Alexandre Barbosa, a mudança que sofre a crítica a partir do terceiro período modernista, é também demanda da própria evolução literária que se processava. Assim, um Guimarães Rosa, com o seu *Grande sertão: veredas*, de 1956, exige instrumental crítico novo, porque os critérios historiográficos já não bastavam para dar conta de toda sua

complexidade literária – como assinalou Carpeaux (1999: 848). A nova literatura “obrigava a crítica a um deslocamento essencial sem que se deixasse de buscar resolver as relações de tensão entre o intrínseco e o extrínseco, vale dizer, entre formalização e história”, deslocamento esse que se realiza na “transferência do eixo interpretativo para o eixo analítico” (BARBOSA, 1990b: 69), como se verificava já na *Formação da literatura brasileira*:

Na obra de Antonio Candido se acentua e se intensifica o eixo analítico, o que significa dizer que não se utiliza a literatura como veículo de uma interpretação cultural, mas, respeitando-se a sua autonomia como obra de arte, busca-se estabelecer caminhos de acesso àquela. (BARBOSA, 1996: 46)

Não havia “novidade no sentido da fixação canônica”, mas um trabalho argumentativo de maior consistência em defesa do cânone (Cf. Ibid.: 48). Em uma análise como a que Antonio Candido empreendeu dava-se o encontro da história e da crítica literária, que dialeticamente se completavam. A *Formação* é “uma invenção crítica que só a tensa relação entre o historiador e o crítico, sabendo impregnar o discurso histórico-literário com elementos fundamentais do discurso crítico-teórico, consegue expressar” (Ibid.: 50).

Em seu grande livro de crítica, Antonio Candido postula a existência de uma literatura a partir do momento em que ela constitui um sistema literário, sincronicamente formado pelo conjunto produtor–receptor–meio de expressão, e diacronicamente criando uma tradição literária. Por consequência dessa premissa, o crítico, de antemão, alertava:

Em um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico, como este, as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição. (CANDIDO, [1959]: 18)

Sobre o ponto de vista adotado, defendia-se:

O fato de ser este um livro de história literária implica a convicção de que o ponto de vista histórico é um dos modos legítimos de estudar literatura, pressupondo que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são produzidas, e incorporadas ao patrimônio de uma civilização. (Ibid.: 22-23)

Candido combate um “esteticismo mal compreendido”, que refutou a validade do ponto de vista histórico – e isso por conta das excrescências do velho método histórico do fim do século XIX –, estabelecendo uma dicotomia entre forma e conteúdo, entre história e estética. Seriam, antes, partes complementares de uma explicação que se pretendesse completa o mais

possível. Para alcançar este fim, faz-se necessário “um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto” (CANDIDO, [1959]: 23). É preciso mais: saber reconhecer e acolher as contradições de um autor e de uma obra, aceitando-o como uma coisa mas também como seu mesmo contrário. Em contraponto, a consideração de todos os pormenores que circundam e dão vida a uma obra acarreta prejuízo da investigação, que necessariamente opera por seleções e classificações, sem o que não se traduzem sistematicamente as idéias abstraídas da realidade. A análise e interpretação do passado literário brasileiro, da formação de uma literatura brasileira, teriam, por conseguinte, de ser feitas equidistantes de informação e análise (Cf. Ibid.: 24).

Nesse sentido, pondera, indagando um e outro crítico:

Há casos, por exemplo, em que a informação biográfica ajuda a compreender o texto; por que rejeitá-la, por preconceito metodológico ou falsa pudicícia formalista? Há casos em que ela nada auxilia; por que recorrer obrigatoriamente a ela? (Ibid.: 29).

A constituição de um novo sistema literário implicava “averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária” (Ibid.: 19). Na *Formação* “o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a idéia de movimento, passagem, comunicação, – entre fases, grupos e obras”, de modo a dar, em relação às fases, “a idéia da sua continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura” (Ibid.: 29). Para Antonio Arnoni Prado, “é nisto que está a grande contribuição da *Formação da literatura brasileira*: na definição – pela primeira vez com funda sedimentação do trabalho crítico – de uma continuidade ininterrupta de obras e autores conscientes de estarem integrados num processo de formação literária” (PRADO, 2003: 426).

Candido assim explica um dos conceitos-chave de seu livro: “o eixo do trabalho interpretativo é descobrir a **coerência** das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo” (CANDIDO, [1959]: 30). Essa coerência consiste na “integração orgânica dos diferentes elementos e fatores (meio, vida, idéias, temas, imagens etc.), formando uma diretriz, um tom, um conjunto, cuja descoberta explica a obra como **fórmula**, obtida pela elaboração do escritor” (Ibid.: 30). Em outros termos, a coerência é “a adesão recíproca dos elementos e fatores, dando lugar a uma unidade superior, mas não se confunde com a simplicidade, pois uma obra pode ser contraditória sem ser incoerente, se as suas condições

forem superadas pela organização formal” (CANDIDO, [1959]: 30). A coerência de um autor se mostra por sua “personalidade literária”, que não tem que ver necessariamente com o perfil psicológico, mas com os “traços afetivos, intelectuais e morais que decorrem da análise da obra, e correspondem ou não à vida” (Ibid.: 30). A de uma fase “se manifesta pela afinidade, ou caráter complementar entre as obras, conseqüência da Relativa articulação entre elas, originando o **estilo** do tempo, que permite as generalizações críticas” (Ibid.: 30).

Certamente, Eulalio deve à obra de Candido os rumos que seu trabalho como historiador e crítico de literatura tomariam, como percebeu Sílvia Quintanilha Macedo:

Alexandre segue o caminho teórico aberto pelo livro *Formação da Literatura Brasileira*, publicado justamente naquela ocasião [1956, quando Eulalio ingressa na *Revista do Livro*], por Antonio Candido. Não dá para considerar o trabalho de Alexandre Eulalio na *Revista do Livro* sem levar em conta um projeto de recuperação da memória cultural brasileira, assentado no conceito de uma tradição construída sobretudo pelo conjunto de obras, autores e gêneros secundários, matéria essencial da pesquisa eulaliana e aspecto importante da teoria de Antonio Candido. (MACEDO, 2004: 12)

Seu esforço inscrevia-se na tarefa de revisão do cânone literário como empreendida na *Formação da Literatura brasileira* (1959), conjugando o aparato histórico-sociológico e a análise formal. Participava, assim, da tentativa de construir uma tradição literária no Brasil, no sentido que lhe empresta Antonio Candido: “uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária” (CANDIDO, [1959]: 19).

Alexandre Eulalio ocuparia papel importante nessa tarefa de repensar a tradição literária nacional e reavaliar o *corpus* literário até então estabelecido, juntando-se àqueles críticos e historiadores que se ocuparam da tarefa de agregar textos à história da literatura brasileira. Fundamental, nessa orientação revisionista, foram os quase dez anos de atuação na *Revista do Livro*. À época, de 1956 a 1965, o crítico trabalha como redator da *Revista do Livro*, publicação do Instituto Nacional do Livro, que tratou de recuperar autores e textos, sem – diga-se de passagem – deixar de abrir espaço para os novos. Como redator da revista, Eulalio pôde colocar em prática seu projeto de resgate cultural, como assinala Sílvia Quintanilha Macedo (2004: 11): “a linha editorial da *Revista do Livro* corresponde às expectativas do jovem erudito, que encontra espaço nas seções destinadas à publicação de documentos inéditos ou dispersos em jornais e arquivos”.

Nesse empenho, o trabalho de crítico cede, muitas vezes, grande espaço para o de historiador, interessado não só pela literatura mas pela vida cultural. Ganha força, então, no trabalho de abertura do cânone literário, o estudo de gêneros fronteiraços que deslizam entre a ficção e o documentário:

A pesquisa de nosso autor volta-se para a reconstituição de um plano pouco iluminado pelos estudos literários, mas com força capaz de oferecer informações preciosas para a compreensão mais geral da história literária brasileira. De acordo com essa perspectiva, entende-se a opção pelos gêneros fronteiraços entre literatura e história, formas que oferecem um corte mais detalhado da experiência cultural, relativamente à ordem dos valores, dos sentimentos, das amizades, das famílias e lugares. (MACEDO, 2004: 66)

Por isso o destaque dado às cartas, ao diário, às memórias, às conferências – os documentos recuperados e publicados nas seções “Inéditos” e “Arquivo” da *Revista do Livro*. Os textos, circunscritos, em boa parte, ao século XIX, vêm ou não precedidos de nota introdutória, assinada ou anônima. Importante para constatar a presença de Eulalio na *Revista do Livro*, sentida pelos temas, pela seleção de autores e obras, pela abordagem aos textos recuperados, passamos a analisar, a seguir, uma série de notas de apresentação de alguns dos textos publicados nessas seções da revista.

- **Papéis avulsos de José Veríssimo.** *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano III, nº 10, jun.1958, pp.167-180.

São três os papéis avulsos de Veríssimo, que deveriam ser publicados na folha *O Imparcial* – que a nota informa fora fundada por José Eduardo Macedo Soares, com o objetivo de contestar o governo de Hermes da Fonseca. José Veríssimo colaborou no jornal de 1912 a 1916.

O artigo intitulado “À margem dos livros” é crítica de lançamentos de 1914, dentre eles *A chave de Salomão*, de Gilberto Amado. O editor comenta – para fazer seus reparos depois – o desgosto do crítico de *Estudos Brasileiros* com relação ao modo de se exprimir do romancista, segundo ele rebuscado. A emenda do editor informa que a nota marcante de Gilberto Amado foi, ao contrário, um estilo sóbrio e preciso, a contrapelo da prosa de cronistas da época (*Revista do Livro* nº 10, jun.1958: 167). Em outro artigo, de cunho político, Veríssimo castiga o senador gaúcho Pinheiro Machado. O crítico colaborou de modo regular com escritos políticos no periódico, confessando, tardiamente, sua frustração com o alcance de sua campanha. O último artigo comenta a guerra na Europa e seus efeitos na literatura brasileira. O manuscrito do artigo

ficou inconcluso e sem título. A revista também publica rascunhos de capítulos da *História da Literatura Brasileira*.

- **Cartas familiares e outras cartas de Euclides da Cunha**¹⁶. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano IV, nº 15, set.1959, pp.77-105.

As cartas familiares de Euclides da Cunha podem oferecer subsídios para sua biografia e, por isso, são publicadas na revista. Compõem os documentos recuperados cartas, bilhetes e cartões, de Euclides e dos filhos, guardados na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional. Os papéis podem evidenciar “as facetas da vida afetiva de Euclides, pouco conhecida”, mostrando sua figura paterna (*Revista do Livro* nº 15, set. 1959: 77).

As duas primeiras cartas são de Manuel Rodrigues e Sólon da Cunha, estas quando Euclides da Cunha encontrava-se na Amazônia. As restantes datam de 1908, quando os filhos de Euclides freqüentavam um colégio de Friburgo. Foram também publicadas cartas esparsas que não figuraram no volume coligido por Francisco Venâncio Filho: a João Luís Alves, a Francisco Escobar, a Domingos Jaguaribe, bem como cartões a Luís Cruls e Rodrigo Otávio.

- **Correspondência de Afonso Arinos**¹⁷. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano IV, nº 16, dez.1959, pp. 141-179.

O editor repara, preliminarmente, que é pequeno o número de correspondências de nossos escritores coligidas em volume.

A *Revista do Livro* publica uma série de cartas do arquivo de Afonso Arinos, conservadas por sua viúva. São, na quase totalidade, peças isoladas de correspondência ativa e passiva. Publicam-se também anotações da viagem que Arinos realizou de Belo Horizonte a Diamantina, em 1904. Esses apontamentos de viagem servem para ilustrar o modo pelo qual o escritor recolhia matéria para seus contos. Há, ainda, dois rascunhos de carta, uma endereçada a Eduardo Prado e outra a Bilac.

¹⁶ Título atribuído à apresentação, sem título, de cartas de Euclides da Cunha.

¹⁷ Título atribuído à apresentação, sem título, de cartas de Afonso Arinos.

O editor se detém nas cartas que tratam da viagem a Diamantina, quando podemos “acompanhar o escritor em contato direto com o homem e a paisagem, em torno dos quais construiu a parte mais importante da sua obra. Arinos recolhe impressões, conforme atesta notícia do jornal local *O Itambé*, do Tijuco, onde ambienta seu romance *O Contratador de Diamantes*.

Da correspondência passiva, duas cartas de José Veríssimo; duas de Bilac (que torna-se companheiro de Arinos quando o poeta parnasiano se refugia em Ouro Preto; duas de Afonso Celso e uma de Ferreira Viana, velhos chefes monarquistas; as de Artur Azevedo, Magalhães de Azeredo e Domício da Gama, que tratam da eleição de Arinos para a Academia Brasileira de Letras, na vaga de Eduardo Prado (uma carta de Veríssimo também diz respeito a tal fato); encerram três missivas de Euclides da Cunha.

A título de curiosidade, a revista publica também, fac-similados, um postal de Bilac, um bilhete de Coelho Neto e um cartão de Machado de Assis. Encerram as publicações algumas quadras populares manuscritas, recolhidas por Arinos em Minas Gerais, nas suas viagens.

- **Afonso Celso. Memórias.** *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano V, nº 18, jun.1960, pp. 127-179. (Título atribuído à apresentação sem título da publicação de memórias de Afonso Celso.)

No ano do centenário de nascimento de Afonso Celso, a *Revista do Livro* publica alguns textos memorialísticos do autor de *Por que me ufano do meu país*, que fez incursões por todos os gêneros literários. Nos textos, que a revista chama de “reportagem evocativa”, a narração sentimental chega próxima a uma ficção.

A apresentação dos textos, como em muitas outras, traça o perfil biográfico do autor, necessidade imposta pelo nome esquecido ou pelo caráter documental da obra. Nasce Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior, filho do futuro Visconde de Ouro Preto e de Dona Francisca de Paula Martins de Toledo, em Ouro Preto, a 31 de março de 1860. A família muda-se para o Rio de Janeiro, onde o jovem, com quinze anos, publica alguns versos (*Prelúdios*, 1875). Inteligência precoce, traduzira um ano antes um romance de Júlio Verne. Ingressa na Academia de Direito de São Paulo, aderindo às campanhas abolicionista e republicana. Colabora na imprensa, profere palestras, edita um jornal, mas continua a produzir textos literários. Formado em 1881, ingressa neste ano na política. Foi eleito deputado por quatro vezes consecutivas. Apóia o pai, Visconde

de Ouro Preto, quando este assume a presidência do Conselho de Ministros, relegando seus ideais da Academia de Direito.

Publica, em 1892, *Vultos e Fatos* (memórias de viagens e pessoas); em 1893, *O Imperador no Exílio e Minha Filha*; em 1894, *Notas e Ficções* (contos e lembranças) e *Lupe* (novela). Afonso Celso colabora com a idéia restauradora da monarquia, publicando, em 1895, artigos pró-restauração, além do romance *Um Invejado*. No ano seguinte, escreve novela e textos políticos.

No começo de 1897, quando da crise de Canudos, escapa de um atentado, juntamente com o pai, e no qual morre Gentil de Castro. Refugia-se, então, na Europa. Voltando ao país, colabora ainda nas folhas de oposição, mas dedica-se à história e literatura. Publica em 1901 *Por que me ufano do meu País*, que causa celeuma; ao mesmo tempo sai *Oito anos de Parlamento*, memórias de quando fora deputado no regime antigo. Resigna-se numa oposição passiva à república. Como advogado e professor, dirige duas faculdades de Direito; preside o Instituto Histórico em 1912, tornando-se presidente perpétuo a partir de 1915.

Em 1921 recebe os despojos mortais dos Imperadores e saúda figuras monárquicas no Instituto Histórico. Escreve a biografia do pai, Visconde de Ouro Preto, publicada na *Revista do Instituto Histórico* em 1928, que posteriormente sai em volume, em 1935.

Falece em julho de 1938.

Há, ao final do texto introdutório, uma longa nota, transcrição de texto de Waltensir Dutra e Fausto Cunha, incluído na *Biografia Crítica das Letras Mineiras (esboço de uma História da Literatura em Minas Gerais)*, Rio de Janeiro, INL, 1956

- ***Cousas do Meu Tempo, memórias de Salvador de Mendonça*¹⁸**. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano V, nº 20, dez.1960, pp. 107-198.

Salvador de Mendonça publicou suas memórias sob a forma de artigos de jornal. A escrita tinha “espontaneidade” e “frescor”, e antes recriavam que reproduziam a atmosfera dos anos de infância do memorialista. Numa época em que os documentos autobiográficos pendiam para o relatório ou inclinavam-se para o beletrismo ou o pitoresco, o memorialismo de Salvador

de Mendonça ganha muito interesse, sustenta o editor. Os artigos não dispensavam também a crítica e a polêmica. As memórias “equilibram, num meio termo ideal, a nostalgia do passado com a consciência dos erros e contradições íntimas daquele período” (*Revista do Livro* nº 20, dez.1960: 107). O ambiente passado e o lado humano do Segundo Reinado são recompostos como “uma seqüência de fotografias avulsas, de grupos ou de figuras isoladas, que se houvesse destacado de um álbum do qual ainda conserva interessantíssimos instantâneos a sua correspondência” (*Revista do Livro* nº 20, dez.1960: 107).

Publicam-se, no número 20 da revista, capítulos avulsos de *Cousas do meu tempo*, originalmente impressos em *O Imparcial*, além de carta de protesto redigida por Coelho Neto, a respeito de uma afirmação de Salvador de Mendonça. A revista estampa, ao final da apresentação, em página inteira, uma foto de Salvador de Mendonça.

- ***Quando havia província. Brito Broca***¹⁹. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano VI, nº 21-22, mar-jun.1961, pp. 147-168.

A *Revista do Livro* publica algumas páginas inéditas das memórias de Brito Broca, seu colaborador, falecido nesse mesmo ano de 1961.

O primeiro volume de suas memórias levaria o título de *Quando havia província*, contrastando o período da infância e o tempo presente. Se o título indiciava uma polêmica, os escritos se ancoravam nos fatos: “Brito Broca navegava firme e fundo no concreto dos fatos, poderosamente recriados, até o mínimo detalhe, pela memória prodigiosa que nada esquecia – sons, cheiros, gestos, ditos” (*Revista do Livro* nº 21-22, mar-jun.1961:147). Revestia suas memórias, não obstante, de um certo humorismo, assim como fazia nas descrições da vida literária brasileira, de que “foi tanto testemunha impaciente quanto o cronista minucioso” (*Revista do Livro* nº 21-22, mar-jun.1961:147)

Breve nota biográfica informa que Brito Broca, natural de Guaratinguetá, deixa a cidade natal aos dezoito anos, por um quiproquó político em que se envolveu. Voltando à cidade natal, após vinte anos – durante os quais estivera entre Rio e São Paulo – procura nela “o espírito e a letra do seu tempo de menino” (*Revista do Livro* nº 21-22, mar-jun.1961:148). O

¹⁸ Título atribuído à apresentação, sem título, de fragmentos de *Cousas do Meu Tempo*.

memorialista, infenso à velocidade e ao barulho modernos, parece desgostoso de não ver a província como era antigamente.

- **Graça Aranha. Conferência sobre a Literatura Brasileira**²⁰. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano VI, nº 21-22, mar.-jun.1961, pp. 171-192.

A nota de apresentação da conferência pronunciada por Graça Aranha, em 1897, no *Ateneo Argentino*, retoma o excurso biográfico: o moço maranhense José Pereira da Graça Aranha era filho de Temístocles Aranha, proprietário, em São Luís, do jornal *O País*, folhas das mais importantes da época. Graça Aranha forma-se bacharel em Direito por Recife, é juiz municipal no Espírito Santo. Conhece e mantém fortes relações com José Veríssimo, colaborando na *Revista Brasileira*, dirigida por Veríssimo. É nas reuniões da *Revista Brasileira* que se intenta erguer a Academia Brasileira de Letras.

Estando em 1897, a passeio em Buenos Aires, que se modernizara e tornara-se metrópole aos moldes europeus, é convidado a proferir uma conferência sobre a literatura brasileira no *Ateneo Argentino*. Apesar de ainda não ser o autor de *Canaã*, impressiona pela erudição. Aranha aceita o convite, com a certeza de prestar um favor às letras brasileiras, divulgando-as. O editor abre novo excurso, para nos informar sobre alguma divulgação da cultura brasileira pelo escritor Martín García Merou, que, em dez volumes, analisa o Brasil intelectual.

Graça Aranha fala a um “público amável (...), distraidamente interessados pela provável literatura do vizinho no mapa” (*Revista do Livro* nº 21-22, mar.-jun.1961: 172). Não era, pois, comunicação densa, especializada. Compunha-se de breve panorama seguido de exemplos em cada gênero literário. Divulgando a literatura brasileira, “o tom geral seria naturalmente apologético, conforme exige o mundanismo próprio às conferências da época e o caráter de ameno pan-americanismo em voga” (*Revista do Livro* nº 21-22, mar.-jun.1961: 172).

A conferência, pronunciada em português, foi publicada posteriormente em espanhol. Interessará ao leitor como “depoimento da consciência crítica de um contemporâneo” (*Revista do Livro* nº 21-22, mar.-jun.1961: 172).

¹⁹ Título atribuído à apresentação, sem título, de memórias de Brito Broca.

²⁰ Título atribuído à apresentação, sem título, de conferência pronunciada por Graça Aranha.

- **Dois contos de Joaquim Felício dos Santos**²¹. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, Ano VI, nº 23-24, jul.-dez.1961, pp. 169-201.

A revista reproduz dois contos de Joaquim Felício dos Santos, publicados em 1861, no jornal *O Jequitinhonha*, folha de Diamantina, que Felício utilizava para divulgar “ficções de sabor localista”, aproveitando lendas e tradições do Tijuco. São das primeiras narrativas do Romantismo brasileiro em Minas Gerais, informa-se ao leitor.

As novelas foram escritas ao tempo da publicação da obra maior de Felício dos Santos, *Memórias do Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio*. O historiador empresta assunto e cenário ao ficcionista, que acrescenta fantasia ao documento: “muito fantasista, Felício é no fundo um cético que se defende da vida com visão humorística dos fatos e das coisas; o racionalista que existe nele não impede ao escritor de se distrair com abusões, credices e fantasmagorias, que considera com divertida ironia” (*Revista do Livro* nº 23-24, jul.-dez.1961: 169).

Essas histórias iniciam as narrativas publicadas no rodapé de *O Jequitinhonha*, que logo se tornam sensação na gazeta local. “Brás” é narrativa à parte, “violenta diatribe *experimental* (conforme dirão mais tarde os naturalistas) contra a prisão sem julgamento” (*Revista do Livro* nº 23-24, jul.-dez.1961: 170). O escritor empresta a mão ao Felício jurista, futuro autor de um projeto de Código Civil.

Os dois contos reproduzidos na *Revista do Livro* são histórias de mistério. O “Fragmento de um Manuscrito” é “ingênuo enigma policial”; já “Os Invisíveis” é *roman noir*, a que não falta a referência a Hoffmann. Este último teve alguma repercussão, estampado na Corte, em julho de 1863, na revista *Bibliotheca Brasileira*, por obra de Quintino Bocaiúva, que admirava o escritor mineiro. Além disso, Quintino publicara as *Memórias do Distrito Diamantino*, no *Diário do Rio de Janeiro*, de 1861 a 1862, e participou da publicação em livro de *Acaiaca*, romance de Felício dos Santos.

O editor relembra os cem anos da primeira publicação dos contos, “expressivos documentos da nossa modesta prosa de ficção romântica naquela década de 60, decisiva para a

nossa História”, “narrativas que podem constar com vantagem em qualquer antologia de contos do Romantismo brasileiro” (*Revista do Livro* nº 23-24, jul.-dez.1961: 171).

Pela amostra do material – pequena ante a enormidade de escritos recopilados pela *Revista do Livro*, resta clara a participação de Alexandre Eulalio na seleção dos textos, seja pela presença de nomes caros ao editor – Brito Broca, Joaquim Felício dos Santos; pela atenção dada à literatura da província, especialmente de Minas Gerais; pela busca do texto raro, mesmo que de relevância dubitável; seja, enfim, pelo enfoque detalhista das apresentações.

O redator ainda tinha diante de si a tarefa de manter uma publicação de linha historiográfica em um quadro de mudança dos paradigmas da crítica. A nota editorial do número 10 assim define a orientação da *Revista do Livro*: “publicação destinada aos estudos de história literária, erudição e pesquisa bibliográfica”, sem descuidar “dos problemas que agitam a literatura no momento” (Apud MACEDO, 2004: 72). Utilizando a distinção feita por João Alexandre Barbosa (1990), Eulalio consegue, na redação da *Revista do Livro*, conciliar os dois eixos críticos, o interpretativo e o analítico (Cf. Ibid.: 124). Criando um espaço reconciliador, colaboraram na revista tanto gente oriunda da crítica feita em jornais como daquela produzida na universidade, além de escritores e poetas-críticos: Afrânio Coutinho, J. Galante de Sousa, Oswaldino Marques, Rodrigues Lapa, M. Cavalcanti Proença, Antônio Houaiss, Francisco de Assis Barbosa, Othon Moacyr Garcia, Eduardo Frieiro, Darcy Damasceno, Lúcia Miguel-Pereira, Nelson Werneck Sodré, Wilson Martins, Fábio Lucas, Temístocles Linhares, Eugênio Gomes, Brito Broca, Fausto Cunha, Homero Senna, Carlos Sússekind de Mendonça, Mário da Silva Brito, Paulo Rónai, Henriqueta Lisboa, Lêdo Ivo, Cassiano Ricardo, Josué Montello, José Lino Grünwald, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, entre tantos outros nomes.

Figuras notáveis da literatura brasileira seriam objeto de estudo dos grandes críticos do período, na seção “Estudos”. Rodrigues Lapa contribui mais de uma vez para elucidar a autoria e a datação das *Cartas Chilenas*, além de oferecer, como o título do artigo evidencia, “Subsídios para a biografia de Cláudio Manoel da Costa” (Cf. Ibid.: 75-77). Machado de Assis é presença certa na revista, capa do número inaugural e tema de uma edição especial. É grande, ainda, o número de ensaios sobre Guimarães Rosa e João Cabral de Mello Neto (Cf. Ibid.: 123), o

²¹ Título atribuído à apresentação, sem título, dos contos “Fragmento de um manuscrito” e “Os invisíveis,” de Joaquim Felício dos Santos.

que evidencia a sintonia da *Revista do Livro* com os grandes nomes da literatura do momento, cumprindo o que proposto no editorial do número 10.

Os modernistas comparecem na revista com nomes da Semana de 1922 e de seus desdobramentos ulteriores, incluídos aí os poetas concretistas. A fase heróica do movimento é coberta com a publicação dos manifestos, tão caros aos primeiros modernistas, e dos artigos de apresentação das revistas *Klaxon* e *Terra Roxa e outras terras* (Cf. Ibid.: 92). Eulalio assina, no número 17 da *Revista do Livro* (mar.1960), o artigo “Mário de Andrade: Pedro Malazarte. Libreto de ópera em um ato (1928)” que acompanharia, posteriormente, com algumas modificações, o catálogo da apresentação da peça no Teatro Municipal de São Paulo, em 1975 (Cf. EULALIO, 1993b: 279-282). O texto, à feição das apresentações da seção “Inéditos”, buscará informações pormenorizadas sobre o libreto, a partir de carta de Mário a Manuel Bandeira, relatando a criação da ópera e do depoimento de Camargo Guarnieri, contando como o escritor modernista preparou o libreto, três dias após conversarem sobre a idéia de compor uma ópera nacional. A primeira versão acabada da ópera é de 1931, mas foi levada ao palco pela primeira vez apenas em 1952, no Municipal do Rio de Janeiro.

Mário de Andrade é lembrado ainda em vários artigos. Em um deles, o diretor do INL, José Renato Pereira, registra o resgate de um texto esquecido em velhas pastas da Seção de Publicações do Instituto em que “o autor de *O empalhador de passarinho* (...) aborda o problema das bibliotecas populares no Brasil” (Apud MACEDO, 2004: 88).

Os poetas modernistas diletos de Alexandre Eulalio – Jorge de Lima e Murilo Mendes – também foram matéria da revista. Luís Martins assina “Jorge de Lima” no número cinco. É, nos dizeres de Sílvia Quintanilha Macedo (2004: 93), uma “crônica de saudade”, no mesmo tom do texto que Eulalio dedicaria ao poeta-médico, a reportagem “Roteiro de Jorge de Lima” (EULALIO, 1993b: 123-127). A estudiosa italiana Luciana Stegagno Picchio colabora com “O itinerário poético de Murilo Mendes”, que sai no número 16 da *Revista do Livro*, repassando os principais aspectos da poética do poeta modernista, a partir, especialmente, da crítica feita por Mário de Andrade em *A poesia na década de 30* (Cf. MACEDO, 2004: 93-94).

Não faltaria um artigo sobre Blaise Cendrars, que será matéria do único livro que o exigente Eulalio imprimiu em volume. Na edição de número 18 (jun.1960), aparece o artigo “Blaise Cendrars e o Brasil”, de Wilson Martins. Curiosamente, o polêmico crítico paulista,

assim como era costume em Brito Broca e Alexandre Eulalio, instiga um futuro pesquisador a desbravar o tema sugerido:

Aqui fica assinalado o estupendo tema de Literatura Comparada que seria *Blaise Cendrars e o Brasil*, essa curiosa e inesperada afinidade de temperamentos, a imediata comunicação que logo se estabeleceu entre a “Utopia Land” e o poeta vivendo, em plena realidade, as utopias que ela encerra e esconde. (Apud MACEDO, 2004: 94)

Importante é destacar o espaço oferecido à vanguarda de então, os poetas do concretismo. O primeiro artigo reservado aos novos poetas, “Poesia concreta”, sai em junho de 1958, naquele número 10 da revista, assinado por José Lino Grünewald. Trata-se de um ensaio de vinte páginas, acrescido de um apêndice, coletânea de poemas concretos de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias Pino, de Manuel Bandeira, do próprio Grünewald e do poeta boliviano-suíço Eugen Gomringer. Espécie de manifesto, o artigo justifica o nome dado ao movimento e apresenta um histórico da poesia concreta, creditando, no plano nacional, aos nomes de Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto as suas influências, dentre as quais os maiores nomes são Ezra Pound, Joyce, Mallarmé e Cummings. O artigo ainda oferece uma análise e a descrição da técnica dos poemas concretos.

No ano seguinte, o ensaio de Augusto de Campos aproximaria Guimarães Rosa e James Joyce, pela experimentação com a linguagem, “reinventando” o idioma. Em outro número, o irmão Haroldo de Campos explicaria o seu processo de tradução de Maiakovski, quando ainda incipiente no idioma russo (“Maiavóksvi em português: roteiro de uma tradução” In: *Revista do Livro* nº 23-24, jul.-dez.1961).

Os irmãos Campos assinam em conjunto o importante ensaio “Sousândrade: o terremoto clandestino”, em 1964, mesmo ano em que publicam a *Re/visão de Sousândrade*, retirando-o da “clandestinidade” a que tinha sido relegado o escritor avante do seu tempo, e reservando ao poeta romântico o seu lugar no cânone literário brasileiro.

Convivem, pois, na revista, os gêneros de fronteira, a pesquisa documental, a reabilitação de textos, a literatura “de dantes”, a literatura modernista e a contemporânea. Em cada uma dessas facetas da revista sentimos as escolhas pessoais do redator da *Revista do Livro*. A atenção de Eulalio, voltada ao mesmo tempo para o passado e para a modernidade, encontra lugar nas seções dedicadas ao século XIX e no espaço que ganham os modernistas. O perito atua

na seleção e revisão de documentos os mais diversos, desde cartas, anotações, rascunhos, pareceres, que um crítico literário talvez desprezasse na consideração de uma obra ou de um autor. Além disso, abre espaço para os escritores sem nomeada – o nosso Alexandre Eulalio “trabalha com um repertório muito específico de autores, diferentemente do que ocorre com os colaboradores mais representativos da *Revista do Livro*” (MACEDO, 2004: 125).

Os anos como editor serão decisivos para o crítico em formação, que toma contato com as várias vertentes da crítica e da literatura do brasileira, como nota Sílvia Quintanilha Macedo, estudando o período em que Eulalio dirigiu a publicação do Instituto Nacional do Livro:

Organizar essas diferenças (crítica histórica, crítica formalista) no espaço da *Revista do Livro* faz com que seu editor aprenda a lidar com temas e métodos diferentes, que podem ser dispostos e combinados de acordo com o material disponível para editar: modernismo e história literária; representantes do cânone vistos através da estilística, do comparativismo, da lingüística, da historiografia; recuperação de nomes fora do cânone graças a teorias da moderna crítica anglo-saxã. (Ibid.: 134)

Mas o crítico ainda estava latente, surgindo às vezes com maior força, como no estudo “O último bom selvagem – ‘Luís da Serra’ de Lúcio de Mendonça” (1960), que será objeto de nossa análise.

4 A VOZ MITIGADA DE UM CRÍTICO

Antonio Arnoni Prado (2004), comentando a obra de Brito Broca, mostra como, em seus textos, várias vozes se cruzam, em contraponto uma da outra. A voz do crítico, porém, é quase sempre mitigada, abrindo espaço às largas para o cronista, o repórter, o historiador, o jornalista e até mesmo para o boêmio que foi²².

Assim, em um estudo sobre o tema da virgem adormecida, no Romantismo brasileiro, o crítico dá a impressão de que fará uma leitura crítica do *topos*. Mas não é isso que se dá, porque o historiador cala o crítico:

A expectativa do leitor é de que o crítico arregace as mangas e ataque o problema, mas não é o que acontece, porque a voz do historiador, discretamente, encarrega-se de silenciá-lo, para sugerir, entre outras coisas, que nos arcanos de uma biblioteca pode estar escondida uma verdade que pouca gente conhece (e com isso escarnece do crítico): a de que, num dado momento de grande inspiração, o nosso Joaquim Manoel de Macedo, o doutor Macedinho, ao escrever em 1872 a novela *A misteriosa*, tinha em mente justamente satirizar sem piedade o tema da virgem adormecida, em particular nos heróis de Lamartine, autor no qual, a seu ver, Álvares de Azevedo se inspirara. (PRADO, 2004: 232)

Falo de Brito Broca para falar de Alexandre. Como no colega, em Alexandre Eulalio o trabalho do crítico fica muitas vezes sufocado pelo do editor, pelo do historiador que quer resgatar raridades literárias, pelo do erudito que se alonga em um sem número de referências, resultando na hipertrofia das notas, tão característica de Eulalio.

Como o editor e o historiador querem recuperar obras esquecidas ou menos valorizadas, o escritor passa boa parte do texto apresentando o autor, as supostas qualidades da obra, seu reconhecimento à época, as condições de recepção da obra, enfim, argumentos para a reabilitação daquele trabalho, e aí sobra pouco espaço para o trabalho do crítico.

Como o seu colega paulista, interessado na recriação de um ambiente cultural, na “vida literária” de um determinado momento, Eulalio volta sua atenção para as obras menores, que um Mário de Andrade havia de reconhecer serem importantes, pelo seu valor antes relativo, vinculadas que são ao seu momento histórico, e que ajudam a recompor:

As obras menores são importantíssimas, porém o seu valor é mais relativo que independente. Alimentam tendências, fortificam ideais, preparam o grande artista e a

²² Eulalio disse de Brito Broca: foi “o último boêmio e o primeiro pesquisador” (Apud BARBOSA, 1991: 18).

obra-prima, fazem o claro-escuro de uma época, e lhe definem traços e volumes muito mais que as grandes obras. (...) Em sua função de quotidianidade, nuas, sem o revestimento aparatoso e eterno da genialidade, as obras menores nos mostram muito melhor os traços, as qualidades e os defeitos duma época. (ANDRADE, 2002b: 107)

O crítico pode esperar. Primeiramente, a tarefa de recuperar um “passado urgente”. Mitigada, a voz do crítico se junta à do editor-historiador para justificar a recuperação de cada obra, para mostrar, além do valor histórico, algum valor literário. Essa prevalência do historiador sobre o crítico acusa-se especialmente nos tempos em que Alexandre Eulalio trabalhou como redator na *Revista do Livro*, mas o crítico já experiente pelas incursões na docência universitária carregaria ainda a tarefa de reabilitar nomes olvidados.

Sílvia Quintanilha Macedo (2004), comentando a atuação do intelectual na publicação do INL, nota:

A marca central dos trabalhos publicados por Alexandre Eulalio na *Revista do Livro* é a edição, característica que permanece atuante em toda obra futura do autor. Em vista disso, seus textos são concebidos conforme as exigências da matéria editada, que assumem o papel de regular a extensão, a profundidade analítica ou apenas informativa da nota crítica.

Muito afinada com a pesquisa documental, a ação de Alexandre Eulalio na *Revista do Livro* tende a priorizar uma orientação que justifique a tarefa de recuperar o objeto pesquisado. Como grande parte desse material resume obras, autores e gêneros de caráter menor, cabe ao crítico valorizar os aspectos de ordem histórica, que iluminem as circunstâncias até então colocadas à sombra, em vista da suposta irrelevância de uma produção situada à margem do cânone estabelecido. (MACEDO, 2004: 40)

As seções “Inéditos” e “Arquivo” da *Revista do Livro* objetivavam, como os nomes sugerem, recuperar documentos literários inéditos ou de difícil acesso, como textos publicados em periódicos, obras raras ou de edições esgotadas, documentos esquecidos em bibliotecas ou arquivos etc.

Na apresentação à novela inédita *O Rei do Amazonas*, de Martins Pena, publicada na *Revista do Livro* nº 8 (dez.1957), o historiador invoca o crítico para julgar que, se como novelista Martins Pena não lembrava o escritor espontâneo das peças dramáticas, seu texto já era realização “muito acima da mediocridade dominante entre os jovens de seu tempo” (EULALIO, 1957a: 155). A “obra primaveril” de Martins Pena insere-se no gosto pela novela folhetinesca da época, que pedia um estilo rebuscado e um tema ambicioso. A publicação do texto inédito de Martins Pena deixar entrever, além do original dramaturgo, o prosador. Adverte, porém, o apresentador que “sobre atributos literários, mais se deve depreender do presente texto a ambição de um

talento adolescente aberto a todas as influências e curioso das várias formas literárias em voga no seu tempo” (Ibid.: 155).

Uma conferência de Oliveira Lima sobre Machado de Assis (*Revista do Livro* nº 8, Rio de Janeiro, dez.1957), proferida em francês na Sorbonne, em 1909, vale mais pelo interesse histórico do que pelo teor crítico, já que as observações de Oliveira Lima foram ultrapassadas. A comunicação, originalmente sob o título *Machado de Assis et son oeuvre littéraire*, foi traduzida para o português no ano seguinte, estampada no *Jornal do Comércio*, mas não foi incluída na obra do historiador. Ainda que superada, o apresentador – Eulalio – garante-nos ser uma “crítica lúcida numa época em que as contribuições para o estudo e a compreensão do grande escritor eram paupérrimas” (EULALIO, 1957b: 169).

Se Eulalio lembra que Augusto Meyer chamou a correspondência de Machado de “monumento de insignificância”, isso não impediu o crítico de dedicar-lhe um ensaio sobre uma carta pessoal de Machado de Assis a um tal Heitor de Basto Cordeiro (“Em torno de uma carta”, In: EULALIO, 1993a). O historiador trata de justificar o tempo que o crítico gastou na análise da missiva:

É certo que a escrita decorosa, contida, sem dúvida amaneirada das cartas constitui uma das dependências menos atraentes do texto machadiano. Seqüência de sorrisos mais ou menos amarelos e ademanos bem educados, buscavam corresponder à imagem que o próprio acreditava os outros esperassem dele.

Apesar disso é preciso apontar que sempre são significativas aquelas mensagens redigidas dentro da área de proximidade afetiva familiar: alheias portanto ao convívio letrado profissional. Esses escritos dispõem de certa afabilidade nostálgica, sempre polida e distante, mas que se deixa permear por outra qualidade de abandono, menos convencional dentro das mesmas convenções que celebra. Um deixar-se ir que se situa entre pose e atitude, no qual o compromisso do escritor, sem se desatar, permite-se certa liberalidade expansiva que oferece, desse modo, outra pauta para o registro do perfil psicológico do missivista. (Ibid.: 208)

A atenção dada pelo editor aos gêneros fronteirços, à literatura de província e a autores secundários minimiza o trabalho do crítico: “o material pesquisado exige uma leitura que valoriza os aspectos sociais, culturais, históricos, biográficos, deixando o analista desobrigado de aprofundar a perspectiva estética, normalmente de baixa qualidade” (MACEDO, 2004: 186).

Resgatados e compilados os textos, incorporados ao cânone, o crítico sinta-se à vontade para realizar seu trabalho de análise e julgamento. E este crítico pode ser um outro, sempre convidados que são os estudiosos, nos textos de Eulalio, a continuar uma pesquisa mais

aprofundada. Dentre os “Papéis avulsos de José Veríssimo”, podem interessar os rascunhos de capítulos da *História da Literatura Brasileira* ao estudioso que pretenda verificar o método de trabalho de uma obra volumosa como a *História* de Veríssimo (Cf. EULALIO, 1958: 180). Encerrando, em 1980, a comunicação sobre “A literatura em Minas Gerais no século XIX”, o conferencista sugere: “encerra aqui esta listagem provisória, que pretende apenas servir de mapa-guia e lembrete para as pesquisas que empreender um próximo pesquisador” (EULALIO, 1992:106).

O erudito também toma a frente do crítico, para detalhar cada pequeno fato que cerca o objeto da contemplação e reconstituir o momento da criação da obra literária. Em seus ensaios, não são raros os excursos para indicar a origem de um documento recuperado, detalhando as circunstâncias de seu aparecimento, por que ficou esquecido, quem o guardou, como foi encontrado e sua fortuna crítica. O editor da *Revista do Livro* informa, por exemplo, que as cinco “Cartas de Abdir a Irzerumo” (EULALIO, 1992) que se preservaram tratam-se, na verdade, de cópias de um amigo do sobrinho do Padre Sousa Caldas, autor das cartas. Vinícius Dantas relembra “a gulodice pelo mundo” de nosso crítico, que impregnava sua fala e seus escritos:

Na mania detalhista do perito, havia uma porção de devaneio, e principalmente paixão pela matéria tal como ela é produzida e plasmada pela imaginação de um fazer técnico. Havia igualmente o desejo de encontrar algo concreto que justificasse a realidade menos palpável, mas realidade ao quadrado, da criação literária e artística e de suas técnicas. Alexandre queria assim ensinar a ler a tessitura dessas relações múltiplas e históricas com lupa e paciência. (DANTAS, 1993: 333)

Com a colaboração de outro perito, seu amigo Brito Broca, Eulalio assina o artigo “Os folhetins de *Hop-Frog*” (Id., 1993b: 265-268), publicado na *Revista do Livro* nº 14 (jun.1959). Tomás Alves, estudando Medicina no Rio de Janeiro, trava contato com a roda da boemia literária, tomando partido nas discussões literárias, nos debates entre românticos e realistas. Em 1879, chegam ao Rio de Janeiro os volumes do *Cancioneiro Alegre*, antologia organizada por Camilo Castelo Branco, que fazia a apresentação, por vezes virulenta, de cada autor da coletânea, que incluía escritores do Brasil. A rivalidade entre brasileiros e portugueses ainda era grande e o diretor da *Gazeta de Notícias*, Ferreira Araújo, convida Tomás Alves e Artur Barreiros para dar uma resposta ao escritor português, nas páginas de sua folha. Responderam a Camilo outros ainda, como um Carlos de Laet e um Gaspar da Silva. O romancista lusitano dignou-se a responder, de maneira feroz, como devem ter sido também as respostas dos

brasileiros, apenas às considerações de Artur Barreiros, Tomás Alves e Carlos de Laet. Toda essa consideração para concluir que essa crítica do *Cancioneiro Alegre* deve ter influído no espaço que Tomás Alves ganhou no rodapé da *Gazeta*, iniciando, em 17 de dezembro de 1879, a publicação dos contos de *Hop-Frog*, escrevendo-os por quase três anos, de início regularmente, depois esporadicamente. Um Alberto de Oliveira, acompanhando as opiniões de Alberto Faria e Alfredo Pujol, consideraria estes contos a primeira manifestação do Naturalismo no Brasil (Cf. EULALIO, 1993b: 267), conquanto tenha se consagrado marco do movimento o romance *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, de 1881. A voz do crítico interfere discretamente, para assinalar que o romance de Azevedo é, antes, obra de transição, em que figuram elementos românticos e realistas. Muitos historiadores da literatura, encabeçados por Lucia Miguel-Pereira, consideram *O Cacauleta* (1876) e *O Coronel Sangrado* (1877), ambos de Inglês de Sousa, as primeiras aparições do nosso Naturalismo (Cf. Ibid.: 267). Se a precedência não fica com “Os folhetins de Hop-Frog”, então

nesse caso podemos dizer que Tomás Alves se não foi propriamente o nosso primeiro naturalista, foi o primeiro a anunciar o Naturalismo brasileiro com os tiques e modismos que nele iriam predominar. (...) O caráter histórico de algumas de suas heroínas (...). A tendência na acentuação do traço grosseiro, como a procurar imprimir nos gestos e nas atitudes das personagens uma nota de animalidade, nota que Zola e Eça carregavam e de que nossos naturalistas iam fazer uma pedra de toque, tudo isso encontramos nos contos de Hop-Frog. (Ibid.: 267).

Mas qual o valor literário dessas narrativas?, perguntam-se os críticos. Julgam não ser tão grande como apregoaram alguns estudiosos: os contos denotam “frouxidões de linguagem” e o uso impróprio de termos “arrevesados”, imperícias desculpadas pela pouca idade do escritor, que então contava com seus vinte e poucos anos de idade. Segue-se breve biografia que servirá de remate ao artigo. Em 1882, Tomás Alves deixa a Corte para se fixar em Campinas, onde ficará até o ano de sua morte, em 1920. Aí contribui esparsamente: publica doze folhetins no *Diário de Campinas* e, depois, muito mais tarde, “curiosas mistificações literárias”, pastiches de contos, autores e folclores (Cf. Ibid.: 268).

Novamente, a nota dominante no estudo é a erudição. Interessa menos o (pouco) valor literário dos contos, já que eles permitem relatar a polêmica instaurada entre românticos brasileiros e lusitanos, e animam uma discussão sobre a quem caberia a primazia do nosso Naturalismo.

Conseqüência da precedência do historiador sobre o crítico, a perspectiva panorâmica conforma muitos dos textos de Eulalio. São textos de resgate ou roteiro de uma obra, de um autor, de um período. Como tais, pretendem apenas indiciar um caminho que poderá mais tarde ser desbravado por algum crítico ou historiador da literatura. O crítico aparece, vez ou outra, num corte vertical feito no panorama horizontal que o historiador preleciona. É isso o que nota João Luiz Lafeté, nos comentários que faz, como debatedor, à conferência de Eulalio no “III Seminário sobre a cultura mineira – século XIX”:

Vejo assim a sua conferência: como um painel de amplas proporções – um pouco ao gosto de certa pintura heróica do século XIX – que nos atrai pela majestade da cena apresentada, mas também nos prende nos detalhes trabalhados e minuciosos de uma ou outra passagem. Se há a linha horizontal que persegue cem anos de história literária, há também algumas linhas verticais, cortes em profundidade que pescam e exibem com mais demora algum personagem do painel. O seu “panorama” tem momentos de síntese fulgurante, quando você apreende um autor ou uma idéia – João Salomé Queiroga, por exemplo; ou Bernardo e Aureliano – e com traço fino, sempre penetrante, faz com que ele se destaque da massa mais ou menos indistinta da composição global. (In: EULALIO, 1992: 125-6)

O historiador tem consciência do breve painel exposto e deixa a tarefa analítica a um futuro pesquisador: “encerra aqui esta listagem provisória, que pretende apenas servir de mapa-guia e lembrete para as pesquisas que empreender um próximo pesquisador” (Ibid.: 106).

Desfilam no painel apresentado um sem-número de nomes, dentre os quais os autores por quem Eulalio nutriu profunda simpatia: João Salomé Queiroga (1810-1878); Bernardo Guimarães (1825-1884); Aureliano Lessa (1828-1861); Joaquim Felício dos Santos (1828-1895); Lúcio de Mendonça (1854-1909). A exposição mostrará a transição de uma produção ainda calcada em “composições de molde clássico e intenção moralizante”, imbuídas dos valores neoclássicos e escritas sob um clima de “sociabilidade arcádica”, para um “delicado sentimento fúnebre”, quando já se sente um “pós-Arcadismo dessorado” e uns lampejos de Romantismo (Cf. Ibid.: 75-123). Entre os primeiros representantes mineiros dessa aurora do Romantismo estão Aureliano Lessa, poeta menor, que oscila entre a claridade neoclássica e a luz noturna romântica; Bernardo Guimarães, que escreveu desde poemas pornográficas até romance abolicionista; e Joaquim Felício dos Santos, que publica, na sua gazeta *O Jequitinhonha*, as *Páginas de História do Brasil escrita no Ano de 2000*, sátira política futurista. Talvez encorajados pelo esforço de Bernardo Guimarães, surgiam romances realizados por escritores da província. O advento do Naturalismo, porém, faz desaparecer muitas dessas obras “de aventura”. Lúcio de Mendonça

(1854-1909) publica em folhetim (1881) e depois em volume (1882) *O Marido da Adúltera, Crônica Fluminense* – espécie de transição entre o Realismo-romântico e o Naturalismo; o assunto – o adultério da esposa, culminando com o suicídio do marido – deve ter provocado certa sensação entre os leitores locais, repara o estudioso. Escritor de maior maturidade e reflexão, Afonso Arinos (1868-1916) é fragmentário, “miniaturista primoroso”: “Arinos executa pequenos quadros, manchas, cenas avulsas de História e de costumes” (EULALIO, 1992: 109).

A melhor poesia mineira do fim do século XIX e início do século XX forma-se com o Simbolismo de Alphonsus de Guimaraens, que o crítico alinha a um João Cabral:

Alphonsus vai resultar numa das mais altas e singulares e depuradas obras da literatura brasileira. Fruto de construção intelectual rigorosa, absolutamente consciente em todos os pormenores, fato que a torna extremamente moderna, a perfeita cristalinidade da poesia de Alphonsus de Guimaraens aproxima-a vertiginosamente do *corpus* poético joão-cabralino, como os dois únicos edifícios líricos absolutamente coerentes e completos nas suas coordenadas existentes entre nós. (Ibid.: 115)

A arrematar a palestra do historiador, sente-se a voz do crítico, ao considerar o prolongamento e a sobreposição das correntes literárias experimentadas no período estudado:

Na verdade, o fim-de-século em Minas havia de se prolongar estilística e ideologicamente, nas suas linhas de força decisivas, até cerca de 1920, da mesma forma que ideológica e estilisticamente havia-se estendido até o decênio de 1840 o Setecentismo mineiro. Apenas a revolta modernista ousará contestar esse espírito (...) (Ibid.: 118)

O estudo “O ensaio literário no Brasil”, que conferiu a Alexandre Eulalio o prêmio Brito Broca, instituído pelo jornal *Correio da Manhã*, em 1962, é um grande resumo do gênero no Brasil, abrangendo os anos de 1750 a 1950, anotando a evolução do ensaísmo brasileiro, de escritos sobre ciências, política, literatura para o escrito mais subjetivo e restrito, especificamente literário. Como na conferência, o passeio pela evolução do ensaio no Brasil apresenta alguns *closes*. Sobressai, por exemplo, a figura de um Hipólito da Costa, com sua gazeta editada em Londres, o *Correio Brasiliense*, depois chamado *Armazém Literário*, que Eulalio considera a “própria origem do ensaísmo em alto nível intelectual” veiculado no Brasil – e que credita à presença do autor na capital inglesa, “onde encontrava a melhor tradição tanto política quanto literária do gênero” (EULALIO, 1992: 18). Outro nome que se destaca é o de Frei Lopes Gama, que inicia a publicação, em 1832, no Recife, de *O Carapuceiro*, cuja fama alcançaria todo o Império. Eulalio reserva o “lugar” de Lopes Gama no ensaísmo brasileiro: “transformando a paixão política em literatura de combate num plano artístico superior, desinteressado, ele

realizava verdadeira obra de civilização, ainda mais quando se leva em conta o teor imediatista das letras ainda na primeira metade do século XIX” (Ibid.: 28).

Outras vezes, é a circunstância que faz do escritor mais historiador do que crítico, como quando relembra os escritores em datas marcantes, no seu ofício de crítico de jornal. Os textos, em geral, tomam formato de roteiro, em que se pincelam notas biográficas, fatos e curiosidades que circundam o autor ou a obra saudada, e um ou outro aspecto histórico-literário. Temperam os textos certa emoção, que demonstra a relação de intimidade entre cronista e o escritor homenageado.

O professor itinerante, falando a estrangeiros, também ver-se-ia obrigado a produzir textos-roteiro. Assim seu estudo sobre a poesia de Drummond (EULALIO, 1993b: 205-216), originalmente proferido em conferência na Harvard University, em 1967, já que dirigido a um público não conhecedor de nosso grande poeta. Também o “Breve panorama della musica clássica brasileira”, três conversas sobre música lidas em Veneza, quando Eulalio exerceu a função de leitor brasileiro no Instituto Universitario di Venezia (1966-1972).

Nos seus estudos, comum é a pesquisa sobre a edição e a recepção da obra. Nesse caminho, seu estudo sobre o diário de Helena Morley, *Minha vida de menina*. Não era de se esperar a boa acolhida do público, quando saíram as memórias, em 1942, pela Livraria José Olympio. Isso porque os leitores estavam acostumados a “biografias de heróis e homens célebres, de preferência romanceadas”. O crítico arrisca uma explicação: a recepção acolhedora do volume por um “público esquivo como o brasileiro” deveu-se ao ar de família dos apontamentos da mocinha, que fez com que o público se identificasse com eles (EULALIO, 1993a: 35).

O semi-ineditismo das *Páginas da História do Brasil escrita no ano de 2000*, de Joaquim Felício dos Santos, publicadas em *O Jequitinhonha*, jornal provinciano, de tiragem reduzida, entre os anos de 1868 e 1872, podia ser creditado ao seu caráter satírico e à sua publicação em uma folha oposicionista. Não cabia bem estampar em livro texto tão virulento, de autoria do mesmo homem que preparava um projeto de Código Civil (Cf. Ibid.: 62).

Apesar de “clássico da ficção pós-modernista”, *Os dragões e outros contos*, de Murilo Rubião, teria de lutar contra a marginalidade a que eram relegadas as obras produzidas na província. A obra talvez conseguisse “atravessar a clandestinidade que, quase sem exceção, assassina as edições da província pelas suas virtudes evidentes” (Ibid.: 100).

Ainda nessa esteira, alinhamos seus estudos sobre *Confissões de um comedor de ópio*, de De Quincey, *Marília de Dirceu*, de Gonzaga etc. A lista poderia estender-se. Não obstante, não chegamos a sentir o crítico apropriar-se da intervenção do historiador, resolvendo a passagem dos elementos históricos aos elementos propriamente literários e ficamos, assim, mais no plano dos aspectos extrínsecos que entornam a obra.

Em outros artigos, o historiador surge íntegro e ocupa todo o texto. O Rio de Janeiro é estudado em seu ambiente entre os anos de 1565 e 1764 (EULALIO, 1993a: 22-43). Nos quase dois séculos descritos, prevalece o caráter de estudo panorâmico em que aparecem com maior relevo uma ou outra figura, um ou outro acontecimento. A adesão à monarquia renderia uma série de textos – discursos, apresentações e crônicas de jornal, enfeixados sob o título “Princípio Monárquico”, na edição especial da revista *Remate de Males* (EULALIO, 1993b).

Sintoma de sua sapiência histórica, obcecada pelo detalhe minudencioso, o volume de informações em regime de notas de rodapé é descomunal. Era remédio, manejado pelo crítico, para não fazer pesar o texto e permitir a “extensão dos caminhos e das avenidas interpretativas e das hipóteses histórico-explicativas”, como notaria José Guilherme Merquior (1993: 295).

É certo, no entanto, que em Eulalio o crítico ocupa mais espaço nos textos que em Brito Broca. Sente-se, por trás do historiador, a mão do crítico a indicar os argumentos, a destacar um ou outro aspecto formal e até mesmo tomando da pena para se revelar por inteiro. Assim, por exemplo, o ensaio “O último bom selvagem – ‘Luís da Serra’ de Lúcio de Mendonça”, publicado na *Revista do Livro* nº 20, dez.1960. O ensaio é apresentado na seção “Estudos”, o que já indica não se tratar de trabalho de edição. Mais à vontade o crítico literário, Eulalio detém-se na estrutura do conto, na construção das personagens; busca referências comparativas em Alencar e Rousseau: Luís da Serra como um outro Peri, encarnando o bom selvagem rousseauiano.

A escolha do texto e do autor, confirmando a predileção de Eulalio pelos escritores menores e provincianos, permite que o historiador, o erudito, o diletante e o crítico literário atuem em conjunto, resultando em um estudo exemplar da crítica eulaliana.

Primeiramente, somos apresentados ao ilustre esquecido autor. Lúcio de Mendonça passou boa parte de sua vida na província – de 1877 (quando se forma em Direito) até 1888 (quando, em definitivo, transfere-se para a Corte). É dessa experiência na roça que extrairá material para seus contos “rústicos”, reunidos no volume *Esboços e Perfis*, em 1889. É assim que

Eulalio, aceitando a denominação de Brito Broca, chama os contos, por distinção aos contos “regionais”. São rústicos porque o caipira de Lúcio de Mendonça não quer ser um tipo regional definido, mas antes denotam o que o autor considera seja o camponês, sem que seja sertanejo, gaúcho ou nordestino (Cf. EULALIO, 1960: 33). O autor, tradicional moralista, quer destacar a “honra caipira”, a sua dignidade e fidelidade aos princípios herdados. Parece espelhar-se assim em seus personagens, exemplos de uma virtude esquecida, corrompida pela cidade. O campo e o camponês eram apresentados de modo linear e não sem alguma mistificação. Nota que percebeu um Tristão de Ataíde, dedicando algumas linhas a Lúcio de Mendonça em seu ensaio sobre a “tradição sertanista” – a informação, é claro, parte de Eulalio (Ibid.: 34). Além dessa veia moral, Lúcio de Mendonça também revela uma veia cômica, em contos que são “causos” caipiras.

“Luís da Serra”, de 1897, é ainda outro tipo de conto. Foi publicado em rodapé na *Gazeta de Notícias* e depois reunido em volume, *Horas do Bom Tempo*, de 1901. É conto “concebido pelo Ministro do Supremo Tribunal enfarado, que se voltava para a ficção assim no jeito de alguém que se debruça à janela para espairecer”. Conto ao mesmo tempo romântico e realista, sua tensão não se resolve, mas “superpõe, em duas camadas perfeitamente distintas, seus elementos opostos”. A narrativa é de uma “simplicidade esquemática” e põe ingenuamente esses elementos opostos em destaque (EULALIO, 1960: 34).

Lúcio de Mendonça deixa aflorar neste conto o “romântico sopitado”, admirador de Alencar, mesmo quando já escrevera *O Marido da Adúltera*, novela naturalista que se pretendia um “ensaio patológico”. Eulalio defenderá, em seu ensaio, que se mantém vivo, em 1897, o autor romântico em Lúcio de Mendonça, ainda que reprimido.

Segue-se no estudo de Eulalio um resumo da narrativa: Luís da Serra, personagem que encarna o “bom selvagem”, vivendo na Serra do Sambe, que lhe dá o sobrenome atribuído pelo povo, é amigo dos animais e da floresta, defendendo mesmo uma onça de caçadores. Como também caçasse e vivesse de vender bichos empalhados, é incumbido de levar um presente à cunhada do Juiz de Direito. Como numa previsível história romântica, Luís se apaixona pela moça. Mas decepciona-se ao escutar uma conversa dela com um rapaz, que lhe sussurra ao ouvido o encontro durante a madrugada; martiriza-se depois ao ver o amante saindo pela janela. Seu fim: ser devorado, estraçalhado pela onça que era sua igual; após ferir o animal, que mesmo provocado não ataca seu protetor, a onça acaba por destruí-lo. A novela termina com um toque

naturalista, moda a que Lúcio de Mendonça engaja-se na maturidade: a transcrição da carta que a mocinha escreve a uma amiga da Corte, relatando o fato pitoresco, não sem revelar que beijara às escondidas o cadáver do seu herói caipira.

A crítica de Eulalio tentará explorar o “sistema de oposições” que constitui a narrativa: o princípio romântico do bom selvagem e a realidade crua representada pela corrupção citadina (Cf. EULALIO, 1960: 36). Desenvolve-se uma análise de contrapontos – os cenários se opõem: a serra, mata virgem, no alto; embaixo a cidade corrompida, onde Luís encontra a moça da Corte, “viciosa flor de estufa” (Ibid.: 36). Eis a oposição central: floresta *x* cidade.

O bom selvagem nativo é descrito em termos bem caracteristicamente brasileiros, de modo a ser representação mais convincente. O relato respalda-se em fatos acontecidos e faz referências à *clef*, numa tentativa de dar mais consistência à narrativa, conferindo-lhe certo “realismo”. Mesmo o estilo reflete a oposição interna da narrativa. Eulalio insiste em três descrições, carregadas, floreadas, ao gosto romântico, e avesso à característica do escritor, geralmente sóbrio em suas descrições. As carregadas tintas das paisagens contrastam com a leveza e naturalidade dos diálogos, bem como de outros trechos não descritivos (Cf. EULALIO, 1960: 39). A oposição se verifica também nos dois amantes – o que salta da janela, tipo fraco das cidades, e o que assiste tragicomicamente à cena, o bom e intemerato “selvagem”.

Luís da Serra é herói aos moldes românticos, só que extemporâneo. É um Peri – e é Eulalio quem traz a lembrança do herói de *O Guarani* – que se encontra num mundo que lhe é hostil, e que acaba por aniquilá-lo. Luís da Serra também pode representar um grito do romântico mitigado, que vê o individualismo lírico esmorecer ante a corrupção da cidade civilizada (Cf. Ibid.: 40).

Eulalio abre espaço para falar da Arcádia romântica, o lugar da natureza ideal e da vida livre. A floresta acaba justamente fazendo as vezes dessa Arcádia. Em versos do ainda romântico Lúcio de Mendonça essa floresta é cantada como “o lugar propício para as expansões da alma romântica” (Ibid.: 41). É a mata também o lugar em que se refugia do amor frustrado, apelando à Natureza para que as dores do amor sejam aliviadas. Mas, num movimento contrário, a floresta, que esconde o amor, dá asas à imaginação e traz de volta a figura da amada (Cf. Ibid.: 43).

Todo esse panteísmo do poeta adolescente resistirá e deixará aflorar-se no novelista de 20 anos depois (Cf. EULALIO, 1960: 44). E dessa persistência romântica nasce a tensão que se verifica na narrativa: “a estética romântica do autor mostra-se na realidade infensa, ainda que sujeitada, ao regímen de compreensão realista que Lúcio adotara conscientemente”. O escritor é, arremata Eulalio, um “romântico que se converteu ao Naturalismo” (EULALIO, 1960: 44).

É por essa herança romântica que Eulalio explica o “aspecto arcaizante” das extensas descrições de paisagens de “Luís da Serra”. Em seu conjunto de obra, Lúcio de Mendonça mostra-se escritor econômico nas descrições; nesta narrativa, porém, três descrições se alargam no início dos capítulos, “como três frontões com colunatas de estilo num edifício com pretensões a funcional” (Ibid.: 45).

Nota-se, a partir deste ponto da análise, a utilização de elementos de outras artes, complementando e ilustrando a argumentação do crítico. Numa perspectiva interdisciplinar, que mais tarde adotará como “profissão de fé”, Eulalio procura referências na pintura, comparando as descrições de Lúcio de Mendonça a “cromos monstruosos e ingênuos” de um “anacrônico Arcimboldo” ou um “Magritte ingênuo” (Cf. Ibid.: 45). Essa desproporção é interpretada como um “ensaio de estilo”, cujo pretense labor literário mostrava-se desafiador ao autor conciso.

Ao fim do ensaio, o crítico detém-se no “tema da onça”, “um dos motivos centrais da história” (Ibid.: 45). Para analisá-lo, entra o conhecimento do historiador e do erudito, que buscam referências na literatura, na mitologia cristã e nas artes plásticas que traduziram o tema. O animal aparece na trama pelo viés do ideal romântico, simbolizando “altivez” e “nobreza solitária”, aproximando homem e fera. Tal aproximação, no enredo, leva Luís, encarnação de um anacrônico Peri, a proteger o animal do povo da vila. A identificação besta e homem faz lembrar o “espinho de Androcles, ou de São Jerônimo”, ou ainda Daniel na cova dos leões e São Francisco: “a paz das espécies inimigas conseguida pela santidade do Justo, que confraterniza com a criação do Senhor” (Ibid.: 46). A piedade do homem, que livra o animal do sofrimento, arrancando-lhe o espinho da pata, permite a reconciliação das espécies, remetendo à nostalgia de um paraíso perdido (Cf. Ibid.: 46). Em nota de rodapé, o erudito busca nas artes plásticas a representação desse “ideal edênico”, lembrando o quadro de Vittore Carpaccio, *San Girolamo ammansa il leone* (1502), que vem reproduzido no ensaio. Nele, São Jerônimo conduz o leão ao convento, para pânico dos monges, que fogem à vista da fera. O animal domesticado transforma-

se num “grande gato abacial que (...) acompanhará o Santo através de toda sua iconografia” (Ibid.: 46, nota). O tema da onça, lembra-nos o crítico, ainda casava bem com o ideal rousseauiano praticado pelos românticos: o contrato do homem e da fera, ou ainda a domesticação da fera que há no homem (Cf. EULALIO, 1960: 46).

Na literatura, o tema da onça é lembrado em um contemporâneo adventício, Balzac, que escreve a novela *Une passion dans le Désert*. Eulalio afirma ser essa narrativa o modelo de *O sertanejo*, de José de Alencar. E se pergunta: “Em que grau se teria deixado contaminar Lúcio, no seu conto, pela reminiscência remota das suas leituras de Alencar e de Balzac?” (Ibid.: 47).

O fim da novela é visto como um “panteísmo exaltado”, em que homem e Natureza se confundem. O fim “dionisíaco” – o adjetivo é de Eulalio – de Luís da Serra vem fechar o ciclo do “bom selvagem”, que lhe dinamiza a narrativa. O arremate final, de fundo naturalista, é a carta enviada pela cunhada do juiz à sua amiga no Rio de Janeiro, que dá contraponto ao patético romântico, sem, contudo, deixar de incorporá-lo: a menina cobiçada conta à amiga que beijou, às escondidas, os lábios já gelados de seu infeliz amante. Os entrechoques da novela revelam obra de um “escritor de um período de transição”, que foi “fiel ao mesmo tempo ao passado e ao presente” (Ibid.: 48).

Neste texto, as escolhas do historiador são também as do crítico. Quando o crítico consegue manter a rédea curta e controlar o movimento do texto, temos belos exemplos de crítica que reintegra texto e contexto, como mais tarde professorará Alexandre no também belo ensaio “A imaginação do passado” (In: EULALIO, 1993a).

5 UM CRÍTICO NO ESPELHO

Assim como o alferes do conto “O espelho”, de Machado de Assis (1959), que só se vê refletido quando todo paramentado, Eulalio parece sentir-se crítico apenas quando se espelha na obra ou no autor contemplado. Sua experiência como crítico implica a aderência aos autores e às obras, atitude que ele chamaria de “projeção sentimental identificadora” (EULALIO, 1993a: 14) O espelhamento empresta ao diletante os vezos de um poeta, de um romancista, de um crítico.

O poder dos escritos de Eulalio não vem de uma teoria crítica, que articule os elementos em favor de uma conclusão analítica; o que anima seus ensaios é justamente a paixão do crítico pelo objeto contemplado. Eulalio foi um leitor e um escritor apaixonado.

Usando o termo com que Leyla Perrone-Moisés designou o crítico Michel Butor²³, podemos dizer que Eulalio é “um crítico afetuoso, que adere aos autores lidos com uma amizade e um respeito extraordinários” e que “reescreve os autores escolhidos, envolvendo-os com sua própria escritura” (PERRONE-MOISÉS, 1978: 105-6). Um fazer crítico assim, que se identifica à obra, é infenso à “crítica de análise e interpretação violentas”, que secciona a obra. Numa mesa de cirurgia universitária, os “*lasers* críticos” escarpam a obra, “arranca-se a pele do escritor” (Ibid.: 108). É curioso notar que Eulalio utiliza a mesma imagem para fazer uma crítica sardônica às análises feitas na universidade, a “enfermaria das Letras”, onde se dissecam obras e autores (EULALIO, 1993a: 10).

Falando, por exemplo, de Tiradentes, já o título do ensaio anuncia a intimidade entre escritor e objeto: Eulalio faz o “Retrato *do* Tiradentes” (grifo meu), e, tratando de comentar o Tiradentes construído por Joaquim Norberto de Sousa Silva, na sua *História da Conjuração Mineira* (1948), garante que o historiador se trai, dá vez ao memorialista e acaba mostrando-nos, à revelia, uma outra imagem do “mártir da Independência”, concluindo: “sei mas é que o Tiradentes nos aparece ainda maior quanto mais nos apontam seu olhar alucinado (percebemos: iluminado), suas poucas letras, seu entusiasmo inconseqüente, suas loucas pretensões, e a palavra que não sabia conter e tantos risos e vaias lhe valeram pela vida” (EULALIO, 1993a: 51). Bocage

²³ Michel Butor (1926–), romancista e ensaísta francês, conhecido pelo grande público pelo romance *La modification* (1957).

é tratado como um “amigo velho”, com o qual mantemos “subterrânea sensação de familiaridade” (EULALIO, 1993a: 102). No estudo sobre Joaquim Sales, o crítico chega a confessar até uma ponta de inveja do título da obra: “ele encontrou o título ondulante, irônico, de ‘Se não me falha a memória...’, que tanto lhe invejo” (EULALIO, 1992: 295).

Borges foi outra das grandes paixões de Alexandre Eulalio, dos primeiros leitores brasileiros a reconhecer a genialidade do escritor portenho, seguindo o bom gosto de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Brito Broca. A admiração chegou ao ponto de culto, como conta Carlos Augusto Calil (1999), lembrando Eulalio a “iniciar” os amigos, sem perdoar nem mesmo Augusto Meyer. A devoção a Borges era pública mas também velada: Eulalio escreveu um epitáfio secreto para o escritor argentino, escondido em sua montanha de papéis, reproduzido em versão fac-similar no segundo número especial da revista *Remate de Males* (1999) dedicado a Alexandre Eulalio.

Não por acaso, o duplo em Borges – tópico tão caro ao escritor portenho – cativou o crítico brasileiro, como assinalou Sebastião Uchoa Leite, no artigo “Alexandre o memorioso”:

O tema do duplo em Borges o fascinava tanto quanto a intersecção entre os planos do real e do imaginário. Alexandre certamente viveu essa equivalência, deixando-se fascinar pela ficção da arte, e até, de certo modo uma ficção da história, de tal forma que isso terminou por invadir a sua vida. (LEITE, 1993: 324)

Nos trabalhos de tradução dos contos borgeanos, “nosso tradutor reconheceu-se com nitidez em alguma deformação óptica mais ou menos monstruosa, o que lhe permitiu produzir ensaio e crônica ou reflexão sobre o próprio processo de aprendizado do penoso ofício” (CALIL, 1999: 12). A partir da identificação com a obra de Borges é que foi possível ao nosso crítico-tradutor a reflexão sobre a tarefa de traduzir. A identificação chegou a tal ponto, que, na tradução de *El Congreso*, “o tradutor se traduzia em personagem do conto que traduziu” (ARRIGUCCI Jr., 1999: 224), identificando-se com os personagens Alejandro Ferri e Alejandro Glencoe, perplexos todos diante de uma congregação de todo o universo. O nosso ensaísta, em artigo sobre o *Manual de Zoologia Fantástica* que Borges escreveu, inclui mineiramente outros monstros da tradição brasileira. E confessa a intromissão: “Como quem não faz livros e se apraz em aumentar o dos outros, não posso deixar de me lembrar, ao arbitrário sabor da memória, duns assombramentos e bestas-feras do nosso folclore e da minha infância” (EULALIO, 1999: 115).

Sem a “projeção sentimental identificadora”, proclama Eulalio, não se pode realizar o processo crítico de interpretação e análise de uma obra. O crítico justifica, dessa maneira, a afetação – não no sentido de pedantismo, mas de contaminação – de seus escritos, em que se percebem claramente refletidas as marcas do objeto contemplado. A escrita ressent-se da aderência do crítico à obra: percebe-se sempre um certo ruído da linguagem utilizada pelo autor no texto comentado. Alexandre Eulalio era um crítico-esteta; o trabalho com a linguagem, em seus escritos, deixa perceber que, para ele, a crítica é também um discurso literário. É, talvez, esse lado esteta – além da “paixão crítica” – que faz com que Eulalio se identifique com a obra contemplada e, especificamente, com a linguagem empregada pelo autor.

Assim, falando de um texto modernista, o estilo será mais despojado: a linguagem crítica incorpora termos coloquiais, a estruturação do texto pode ser fragmentária, cubista; se fala de um Aureliano Lessa, a escrita ressent-se de um toque poético, as metáforas abundam: para falar da dualidade “trevas e luz” no poeta romântico, assim se expressa Eulalio: “abismo de escuridão em que as estrelas são melancólico e aquietante ponto de apoio” (EULALIO, 1992: 200). A escrita contamina-se de poesia, atraída pela obra poética. É o que também observou Sebastião Uchoa Leite, para quem Eulalio era dotado de uma “plasticidade mental com que podia passar da atmosfera mais densa, a dos estudos históricos, para outra mais leve, de comentários quase poéticos”. Descrevendo, por exemplo, o conto “Maio em São Cristóvão”, de Clarice Lispector, “o crítico se torna uma espécie de co-poeta” (LEITE, 2003: 99). É tal a plasticidade do crítico que ele “se adapta ao seu objeto”, chegando mesmo ao ponto de se confundir com o outro: “ao falar de inquietações que se transmutavam em situações diversas, a propósito de Paulo Prado ou Sérgio Buarque de Holanda, é de si mesmo que fala” (Ibid.: 101).

Ao comentar Borges, o crítico não se contém e emite uns arremedos de castelhano e mais uns termos poéticos. Lemos, por exemplo, no artigo sobre o “Congresso do Mundo” borgeano: “a evocação da agressiva soledade dessa *finca*, solitude que invade com violência...” (EULALIO, 1984b: 215). Prefaciando *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque, Eulalio dirá “intonação” por “entonação” (EULALIO, 1995: 277) – ou cremos num erro tipográfico, ou creditamos o termo ao influxo da alternância de grafias de que Gonzaga Duque se valia, nem sempre consideradas gramaticalmente corretas. No ensaio, já referido, sobre “Luís da Serra”, o crítico não resiste ao apelo da obra analisada, fazendo manifestar-se num tom arcaizante “sopitado” – que ele aponta em Lúcio de Mendonça, e que se vê no seu texto pelo uso de termos

como “deveras”, “soledade”. Eulalio toma do escritor o verbo “esflorar”, e o faz entregando-se: “o verbo é do autor” (EULALIO, 1960: 36).

Na escrita de Eulalio convivem influxos de língua tradicional e moderna. A roupagem galante da linguagem é abalada por um e outro termo coloquial, que adquirem novas nuances semânticas com a vizinhança de termos eruditos. Os modelos são os modernistas. De Sérgio Buarque de Holanda vem o gosto pela linguagem erudita; de Mário de Andrade, o sabor do termo coloquial. O uso insistente, por exemplo, das variantes “registro”, “registrar”, certamente vem da leitura de *Raízes do Brasil* (1995), de um Sérgio Buarque de Holanda ainda preso ao “ranço erudito” (Cf. ARNONI, 1996b: 24).

Não obstante a busca pela expressão, as adjetivações não ganham sempre em significado crítico. Comentando versos curtos de Gonzaga, conclui que “a rapidez do golpe de vista no ágil manipular da palavra traduz essa vivacidade palpitante em efeitos de prestidigitação sonora e icônica”. Sobre os versos que o poeta engendra na masmorra: “além das medidas e blandícias Rococó, é o fio encorpado que corre ao longo destes versos” (EULALIO, 1993a, 168). Justificando a publicação de cartas pessoais de Machado de Assis, dirá de sua obra:

Para o conformismo elegante de época a obra de Machado de Assis era a de um cético crepuscular (...); páginas cuja fatura singular, fantasiosa, era ainda mais coruscante porque de todo gratuita. (Ibid.: 207)

E ficamos meio sem saber o que ele quis dizer por “cético crepuscular” autor de páginas de “fatura singular de todo gratuita”. É, antes, uma busca da expressão elegante – que, às vezes, faz pesar a escrita.

Mais um exemplo: na análise da crônica de Raul Pompéia sobre o baile da Ilha Fiscal abundam as conotações e as figuras, que tornam a linguagem mais “poética”. O crítico lembra o cronista, ao comentar a descrição que o autor de *O Ateneu* faz da festa:

Luzes e vozes confundidas com restos de música e gritos inarticulados espalham-se num espaço pouco definido, onde fachos de luz fortíssima fatiam o breu da noite em movimentos de pás de moinho, lâmina viva desferindo ao acaso golpes de luz. Escaras fulminantes riscam, numa sucessão irregular, formas argêntas de navios surtas do mar e que se destacam na escuridão fosforescente. (EULALIO, 1984: 190)

Sílvia Quintanilha Macedo nota, estudando a crítica pictórica de Eulalio, que os estudos demoram-se mais na reprodução detalhada dos quadros que na análise das técnicas de composição, o que deixa o campo aberto às adjetivações. Lembra a descrição dos desenhos de

Alvim Corrêa para *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, escrita, ainda segundo a autora, de uma “maneira literária”: “patético claro-escuro”, “fantasia aterradora”, “cerebrina concepção alucinatória”, “medusas do mar transplanetárias”, “palafitas ambulantes”, “terror totêmico”. Para a autora, porém, a seleção dos adjetivos releva, além do “prazer” da “escrita de talhe artístico”, a tentativa de reproduzir o impacto que as figuras de Alvim Corrêa causam em seu contemplador (Cf. MACEDO, 2004: 242).

O cânone particular de Eulalio também segue aquele olhar amoroso. Rege-o essa profunda identificação que o crítico sente por Minas Gerais e Diamantina, pelo século XIX, a revolver nomes esquecidos ou secundários, como um João Salomé Queiroga, um Joaquim Felício dos Santos, um Aureliano Lessa, um Joaquim de Sales. O que parece ser determinante neste juízo é, na verdade, a profunda simpatia que o nosso crítico carioca cultivava para com Diamantina, terra natal de seus ancestrais maternos. Os autores românticos menores do Tijuco e a pequena Helena Morley ganham lugar especial na pátria eulaliana.

As memórias de Joaquim de Sales deveriam interessar muito ao nosso crítico pela reconstrução da atmosfera oitocentista de Diamantina. Ao memorialista, dedica o ensaio “Uma educação mineira: travessia de Joaquim de Sales (sobre os inéditos *Infância no Serro* e *No Seminário do Caraça e Depois*)” (In: EULALIO, 1992), escrito por ocasião de sua estada em Veneza e publicado, mais tarde, em 1974, pelo *Boletim Bibliográfico* da Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Trata-se, na opinião do crítico, de rememoração das mais urgentes na literatura brasileira (Ibid.: 295).

“Vasto afresco”, o memorial de Joaquim de Sales devota “integral fidelidade a um passado, que o autor insistia em recriar momento por momento” (Ibid.: 295). Uma fidelidade que faria o memorialista aderir ao seu tempo de infância. Esse amor pelo passado se permitia uma escrita apaixonada, impedia uma outra visão crítica desse outro tempo: “defeito ao mesmo tempo que qualidade, a frustração fundamental do presente documento está justamente no fato de assim mergulhar sem reservas nesse intenso e unívoco reincorporar do passado” (Ibid.: 298).

Para o crítico, as memórias “não ambicionavam propriamente fama literária”, mas tinham, como mérito, o poder de oferecer ao leitor “largas fatias de vida” (Ibid.: 297). O memorialista faz a descrição de todos os tipos que freqüentavam o Serro, de bêbados a figurões, como a torná-los íntimos do leitor: “a densa sensação de vida que se desprende do texto provém

exatamente dessa participação em todos os níveis sociais que o memorialista nos faz ter do pequeno mundo do Serro” (EULALIO, 1992: 301).

Parte das memórias descreve a jornada entre o Serro e o Caraça, quando o autor rememora a primeira viagem. Se provocava dor despedir-se da terra natal, a viagem “era pretexto, na astúcia ingênua do escritor, para toda uma série de instantâneos e descrições de uma região geográfica e humana para ele mais do que cara” (Ibid.: 304).

O crítico erudito faz-se presente não só pelo detalhamento das circunstâncias e das informações de cunho histórico, mas também pelas observações sobre a paisagem, sobre a arquitetura do Seminário do Rio Comprido, onde Joaquim de Sales se fecha para estudar. Ficamos a par do estilo arquitetônico, de influências artísticas, dos responsáveis pelo surgimento dos prédios, tudo descrito em uma linguagem que busca a beleza da expressão:

Em meio à densa vegetação o Colégio é uma ilha branca. A flecha pseudogótica da Capela da Mãe-dos-Homens baliza o ar fino; levantou-a há coisa de vinte, trinta anos, no gosto dos Romantismos da moda, o Padre Jules Clavelin. Foi ele quem riscou também a igreja-de-pedra do Seminário da Diamantina, que o bispo diocesano dali, Dom João Antônio, havia entregado também aos Lazaritas. De um gótico desajeitado, as duas são modestos trabalhos de estágio de escola de belas-artes; exercícios ruinzinhos de arquitetura, para uso da província francesa mais anônima e outras terras cruas de missão. (...) Mas naqueles íngremes o gótico é novidade sugestiva: as ogivas e os vitrais franceses educam e comovem, falam de outras culturas de certa espiritualidade severa, inserem numa ordem histórica ideal as energias que a montanha viva levanta nos alunos. (Ibid.: 305)

Se não lhe vale fama literária, “o depoimento de Joaquim de Sales constitui, é óbvio, notável fonte de informações para o historiador da educação brasileira do século XIX” (Ibid.: 305). Isso porque o autor faz meticulosa narrativa dos usos e costumes de sua educação no Caraça. Daí, o jovem seminarista parte para Petrópolis, por decisão de seus superiores no Colégio. Na nova cidade, experimenta a modernidade, ameaçadora ao adolescente da província, que vê sua ingenuidade desvanecer. A vocação religiosa é abalada e o noviço já não tem certeza da vida eclesiástica. Nova viagem, desta vez a Paris, para onde os religiosos são transferidos, faz acalmar a crise, mas seus superiores já se convencem de que o moço, e seu irmão, não seguiriam o caminho da religião. De volta ao Brasil, ficam um período no Seminário do Rio Comprido, até definitivamente assumirem os irmãos a falta de vocação religiosa e partirem para o mundo fora dos muros do seminário (Cf. Ibid.: 305-307).

Arrematando o ensaio, o crítico valoriza o texto de Joaquim de Sales, para ele, “um documento que traduz com vigor, autenticidade e interesse, boa parte da mentalidade brasileira do fim do século” (EULALIO, 1992: 309).

A menina Helena Morley também despertará a atenção apaixonada de Alexandre Eulalio. Seu artigo “Livro que nasceu clássico”, servirá de prefácio à edição portuguesa de *Minha vida de menina* (1959), e será, posteriormente, incluído na edição brasileira, publicada pela Livraria José Olympio. As memórias da menina são retomadas, a partir do prefácio escrito, no texto “A história natural de Helena Morley: *Minha Vida de Menina*”, publicado em 1976 na revista *Cultura* (MEC).

O caderno de memórias da pequena diamantinense de origem britânica, publicado pela primeira vez em 1942, surpreendeu pela acolhida do público, acostumado a “biografias de heróis e homens célebres, de preferência romanceadas” (EULALIO, 1993a: 35). A recepção acolhedora do volume por um “público esquivo como o brasileiro”, aposta o crítico, deveu-se ao ar de família dos apontamentos da mocinha, que fez com que o público se identificasse com eles. Além disso, o crítico vê a boa recepção do livro consequência de suas “claras qualidades”: o “frescor” de uma escrita espontânea, “o verdor da escrita”, “a respiração natural” (Cf. Ibid.: 36).

Minha vida de menina é memorial de adolescente que resume uma certa experiência coletiva, a sociedade brasileira do fim do século XIX nas Minas Gerais. É obra “a meio caminho do documentário e da ficção, caderno de anotações escrito à margem da literatura, num calmo dia-a-dia que a adolescência e a província iluminam de modo peculiar” (Ibid.: 35).

Atento sempre à paixão do escritor pela sua matéria, como ele próprio apaixonado, ressalta na memorialista “o esforço contínuo de compreender com ternura o mundo à sua volta”, que proporciona “uma espécie de reconquista lírica do cotidiano” (Ibid.: 37). O sentimento de cumplicidade da menina com os seus apontamentos estende-se ao leitor, que se afeiçoa à protagonista das memórias: “a entranhada simpatia que logo se estabelece entre ele [o leitor] e Helena transforma-se em cumplicidade perfeita, quem sabe se até prolongada em certa projeção libertadora” (Ibid.: 37).

Arriscando um corte analítico, mas deixando-o como sugestão, dirá o crítico que o diário íntimo de Helena Morley revela um domínio da língua e “virá a fornecer matéria para um dos mais interessantes estudos de afetividade estilística do português do Brasil” (EULALIO,

1993a: 38). Em nota de rodapé, ficamos sabendo que já Aires da Mata Machado Filho, em sua obra *Lingüística e Humanismo*, dedica um capítulo ao estudo da linguagem de *Minha Vida de Menina*. Na mesma nota, a opinião que Eulalio compartilha com Guimarães Rosa: mesmo se tratando de uma impostura lingüística, escrita pela moça já adulta, estaríamos diante de uma grande elaboração da linguagem, de uma reconstrução literal da infância. Mas o crítico crê, sem demonstrar, que tal hipótese deva ser afastada.

Universal, “seu depoimento transcende o plano apenas biográfico ou geográfico, para valorizar-se de um ponto de vista tanto psicológico quanto social” (EULALIO, 1993a: 40). Mas, se as reminiscências têm um alcance universal, haja vista as traduções do livrinho, o cenário de *Minha vida de menina* é bem determinado culturalmente: a decadente Diamantina do fim do século XIX.

Tomando o cuidado de não simplificar sua análise, o crítico sugere que “parte da grande versatilidade psicológica da protagonista aos ecos de uma formação britânica, protestante e liberal, ressoando num ambiente de corte ibérico e católico, mal-saído do regime de trabalho escravo” (Ibid.: 40). E assim arremata: “debaixo do signo da província e da infância que já adolece, *Minha Vida de Menina* vale também, do ponto de vista mais subjetivo, como a evocação do pequeno mundo antigo, no momento em que a velha sociedade patriarcal ainda não se desintegrou, e parece manter intactas todas as coordenadas” (Ibid.: 42).

O final do ensaio confirma a empatia do crítico, a revelar que “colocados diante do vasto país da própria meninice por este relato sem afetação, não há meio de deixarmos de simpatizar com a autora” (Ibid.: 42). O ensaísta, então, entregando-se à sua paixão, imagina a mocinha a escrever suas reminiscências no caderninho sob a luz de velas, para concluir: “sem o saber, ao mesmo tempo que preservava o seu universo individual, ela resumia um pouco de todas as infâncias” (Ibid.: 42).

Os Felício dos Santos foram modelos do estudioso para o crítico que se dizia de Diamantina. Sílvio Felício dos Santos, filho de Maria Altina Eulalio de Sousa, a Jeninha que aparece no livro de memórias de Helena Morley²⁴, foi seu tutor intelectual, já o dissemos, desde

²⁴ Alexandre Eulalio escreve um necrológio à tia, lembrando as temporadas passada na casa do primo, em sua Diamantina (Cf. “Daguerreótipo”, In: EULALIO, 1993b: 31-32).

que era rapazote. O primo era sobrinho bisneto de Joaquim Felício dos Santos, autor das *Memórias do Distrito Diamantino*, fundamentais, escritor e obra, no interior do cânone eulaliano.

Estudar o historiador mineiro implicava entrar em contato direto com suas origens, com a Diamantina de um passado glorioso, a quem o crítico dedicaria uma futura conferência, que não chegou a se realizar²⁵, comparando-a com Ouro Preto.

O primeiro contato de Eulalio com a obra do parente é o prefácio que redige para as *Memórias do Distrito Diamantino da Comarca do Serro Frio (Província de Minas Gerais)*, publicadas em 1956, pela editora O Cruzeiro, do Rio de Janeiro.

As memórias de Joaquim Felício dos Santos nasceram de artigos que publicara em *O Jequitinhonha*, folha da qual era o redator. O jornal inicia circulação restrita à província em 1861. Ao lançar a folha, Joaquim Felício já se formara bacharel pela Escola de Direito de São Paulo. Teodomiro Alves Pereira, colega de Joaquim Felício na escola do Largo São Francisco e professor de Helena Morley na Escola Normal de Diamantina²⁶, anotara em apontamentos a discrição do jovem estudante, em meio a um ambiente inflamado por Byron (Cf. EULALIO, 1993b: 34). Discrição que o faria revelar-se redator do periódico apenas em seu número 14, conquanto os leitores já soubessem que se tratava da folha do Dr. Joaquim Felício (Cf. Ibid.: 33).

O jornal pretendia-se “político, literário, comercial e noticioso” (Apud Ibid.: 33). A folha, nascida como arma de combate político, seu redator o sabia, não se sustentaria apenas pelo lado combativo. Abre-se nela, então, uma seção, o *Distrito Diamantino*, divulgando histórias recolhidas sobre o distrito, às quais não deixariam também de prestar uma utilidade ao público leitor, porque “a crônica daqueles tempos de negro despotismo era depoimento mais do que eloqüente em favor dos princípios pelos quais se batia o jornal” (Ibid.: 35). Além disso, os relatos faziam a função de dar continuidade às tradições locais, fixadas na letra escrita.

As anotações já vislumbravam uma futura obra. Assim revela o redator da folha:

Com este título [*Distrito Diamantino*] publicaremos alguns artigos sobre minerações que foram feitas pela Real Extração em alguns lugares do Distrito Diamantino, e alguns apontamentos que servirão para a história que algum dia pretendemos oferecer aos nossos patricios. (Apud Ibid.: 35)

²⁵ Cf. EULALIO, 1993b: 47-53.

²⁶ Cf. Ibid.: 34 (legenda sob foto do autor de *Genesco*).

Os artigos entusiasmaram o cronista de tal forma que os publicou por quase dois anos, entre 1861 e 1862 (Cf. EULALIO, 1993b: 35).

Essas anotações, conquanto altamente relevantes do ponto de vista histórico, não entretinham o público-leitor. Daí surgem publicados diversos folhetins, contando histórias da comarca, imaginadas a partir do vasto material que ofereciam as crônicas do *Distrito Diamantino*. A história fornecia substrato para as novelas e contos que a fantasia do autor criava. Era o historiador educando a imaginação no romance, segundo juízo de Sílvio Romero (Cf. Ibid.: 36).

As ficções, desse modo, ligavam-se quase todas à história do Tijuco. Por isso, dirá o ensaísta que “foi Joaquim Felício dos Santos o autor municipal inteiramente dedicado à cidade e suas tradições. Sem se limitarem a ela, vida e obra do autor giram à sua volta. A obra menor de Felício é exemplo expressivo desta identificação do homem com a terra” (Ibid.: 37).

Histórias escritas para distrair o público, o autor não lhes dava maior importância, bastando a diversão dos leitores, é o que assevera o crítico. E avalia: “literatura de consumo imediato, cujos defeitos e qualidades ele seria o primeiro a conhecer e o primeiro a ignorar – defeitos e qualidades completamente indiferentes, por sua vez, ao leitor a que se endereçava – tudo neste romance de aventuras ou desventuras (e como seu dono, jamais ‘sentimental’) é completamente simples” (Ibid.: 38).

As novelas do romântico menor tomam emprestados os modelos de Scott, Cooper, Chateaubriand, Hugo, “dos quais acompanharia não o estilo mas o enredo”, apelando, ainda, para o expediente do manuscrito apócrifo, em voga no romantismo (Cf. Ibid.: 38). No “romance indígena” *Acaiaça*, o escritor vale-se desse expediente e ainda confunde o leitor, ao criar dois planos narrativos: o do narrador e o do editor, que supostamente censurava ou emendava o narrador. Isso confundiu a gente que achava tratar-se, realmente, de um censor externo à obra. Quem se deixou levar pela matreirice do autor foi o menino Alexandre Eulalio, é o que nos confessa:

De minha parte confesso que, menino, ao ler pela primeira vez o romance, então transcrito na *Voz Diamantina*, não pude conter minha violenta indignação de catecúmeno ai dar, nesta altura, com o que pensei ser uma indevida e irritante amputação do texto original pela redação da folha, tradicionalmente conservadora. (Ibid.: 39)

O cronista narra também as lendas da região, as “lendas da mineração”. O material folclórico recolhido ficará à sombra da mão do poeta; as lendas perdem o caráter popular para se

mostrarem produto de elaboração literária. Eulalio nos mostra, por exemplo, na *Acaiaca*, a intervenção do homem culto, quando se identifica o diamante com o carbono da árvore queimada (Cf. EULALIO, 1993b: 41).

Joaquim Felício também realizou um painel histórico dos costumes do Tijuco nas *Crônicas do Tijuco Velho*, fruto também de “seu enorme amor pela Cidade” (Ibid.: 41). O cronista ama tanto a terra que a figura humana aparece apenas para dar maior dimensão à paisagem e para documentar hábitos e costumes (Cf. Ibid.: 41).

O crítico por trás do admirador da obra felicianiana admite, porém, ao final do ensaio:

O interesse dos folhetins de Joaquim Felício não é assim propriamente literário, mas principalmente cultural. A despreocupação beletrista do autor está mais que visível nos seus escritos dispersos pelo jornal mineiro, e seria absurdo querer caracterizá-los pelo que não foram. (Ibid.: 42)

Alexandre Eulalio voltará às memórias vinte anos depois, publicando, encartado em edição de 1976²⁷, o ensaio “Joaquim Felício dos Santos, cronista romântico” (EULALIO, 1993a). Neste segundo estudo, o crítico e admirador volta a lembrar: “característica deste historiador autodidata (...) é a profunda empatia com que adere aos acontecimentos descritos” (Ibid.: 254).

Em seu costumeiro procedimento de detalhar o pormenor, o ensaísta informa que as *Memórias do Distrito Diamantino* foram publicadas em 1868, na Corte, pela Tipografia Americana. As matérias saídas em *O Jequitinhonha*, sete anos antes, alcançaram repercussão além da província. Na Corte, o *Diário do Rio de Janeiro* transcreveu as matérias, fazendo seu autor ficar conhecido e receber convites para colaborar em revistas da capital do Império (Cf. Ibid.: 251).

A novidade do ensaio é que o crítico procurará filiar o cronista romântico a uma certa tradição:

A capacidade de movimentar as massas e de definir, de modo candente, a psicologia de personagens e participantes, o poder descritivo sintético, o gosto pelo pormenor concreto, o mesmo modo de manipular o material em prosa fluente e inventiva, fazem Joaquim Felício recuperar a grande tradição do relato cronístico tradicional. (Ibid.: 254)

Aproxima-se, pois, dos cronistas ibéricos do século XV, e se liga a Fernão Lopes não apenas porque põe os fatos passados e presentes em relatos, mas pela simpatia para com o povo:

Aliás à linhagem e à maneira de Fernão Lopes liga-se Joaquim Felício muito em especial pelo seu sentimento do povo – do povo enquanto arraia-miúda, nela incluindo os negros escravos, e que nas suas páginas aparece vivo, autentico, retratado em situação. Essa ótica une ainda Lopes a Felício na mesma desconfiança instintiva pelos senhores do mundo, os donos da vida, e se traduz na clara aversão pelas altas camadas do poder, nobreza hereditária ou burocracia estratificada, em sentimento muito próximo da profunda raiz popular a que ambos se mantêm fiéis, apesar dos privilégios de que um e outro gozam. (EULALIO, 1993a: 254)

Ainda na trilha de Fernão Lopes, o historiador recupera de relatos orais, de documentos oficiais e oficiosos episódios que ficariam sem um cronista para registrá-los, não antes sem perquirir as fontes, com rigor que o levava a transcrever longos trechos, com as devidas desculpas ao leitor (Cf. Ibid.: 254-255).

Se pelo *modus faciendi* o autor mineiro se alinha à crônica do século XV de um Fernão Lopes, seguirá, no estilo e nas idéias, a historiografia romântica portuguesa: “é sensível em Joaquim Felício a filiação ideológica e estilística a Herculano, largamente filtrada através de outras influências hauridas pelo escritor mineiro durante a sua formação” (Ibid.: 256).

Os “encontros ideológicos” são “muitos e profundos”:

Em primeiro lugar a própria maneira de aplicar à análise do passado as preocupações do presente alindo existencialmente opinião e política na prospecção do tempo esvaído. Em seguida, o irreduzível ideário democrático – que se funda na interpretação municipalista da soberania popular, de raiz mediévia; assumida por Joaquim Felício em direção ilustrada, nele se sublima em fé de ofício bairrista. Reinterpretava assim, em sentido análogo, a tradição comunal e popular dos burgos livres de Herculano, aplicando-a à realidade brasileira província-nação, comunidades locais-governo central, como a primeira e única base autentica do governo representativo. (Ibid.: 257)

Como acontece com Alexandre Herculano, dá-se a passagem de historiador a romancista em Joaquim Felício dos Santos, “passagem que tem lugar num registo voluntariamente irônico, e pretende funcionar como diversão maliciosa ao reino das certezas documentais” (Ibid.: 258).

As crônicas, já o dissemos, fornecia vasta matéria-prima para o exercício da fantasia: “lendas e narrativas das terras de mineração fluem assim das *Memórias do Distrito Diamantino*, acolhendo no campo grande do imaginário, as sugestões mágicas ou pitorescas fruto da tradição e da inventiva do escritor. História puxando estória (...)” (Ibid.: 258).

²⁷ *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976. O ensaio também é publicado no volume homônimo, São Paulo: Jacaremirim ed., 1976.

O historiador era o primeiro de muitos que tirariam proveito literário desse “*vade mecum* da mineiridade” (EULALIO, 1993a: 263). O ensaísta passa, então, a relacionar e analisar autores e obras que, de algum modo, se valeram das memórias escritas por Joaquim Felício: Antônio Vaz Pinto, *O Garimpeiro* (1880) e *Coração de Ferro, Intendente dos Diamantes, Romance do Tempo Colonial* (dois volumes: 1873;1878); Olavo Bilac, *Crônicas e Novelas, 1893-1894* (1894); Afonso Arinos, *A Fuga* (1894); Coelho Neto, *O Rajah do Pendjab* (1897); Rodrigo Otávio, *Felisberto Caldeira, Crônica dos Tempos Coloniais* (1900); Euclides da Cunha, que publica o ensaio “Garimpeiros” n’*O Estado de S.Paulo*, em 21/04/1893; Henriqueta Lisboa, *Madrinha Lua*; Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*; Antonio Callado, *O Tesouro da Chica da Silva* (1960). O aproveitamento das memórias chegaria, ainda, ao cinema, no filme *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, com argumento de João Felício dos Santos, sobrinho-bisneto de Joaquim Felício (Cf. Ibid.: 263-270).

“Aureliano revisitado” (EULALIO, 1992) é um estudo dedicado ao poeta romântico Aureliano Lessa, amigo de Bernardo Guimarães, que gozou de prestígio nacional à sua época, para depois envolver a poeta de “modestas proporções municipais” (Ibid.: 195). Neste ensaio, escrito após a experiência docente no exterior, mostra-se em pleno vigor a crítica interdisciplinar de Eulalio, que procura reintegrar o texto ao contexto. O erudito, o historiador e o crítico se equilibram nas linhas do ensaio, resultando no maior estudo já dedicado ao poeta, publicado originalmente pelo *Boletim Bibliográfico* da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, em 1978.

Se o erudito e o historiador informam que o capitão Richard Francis Burton traduziu as redondilhas de Aureliano (em seu livro *Explorations of the Highlands of the [sic] Brazil*, de 1869); que Alphonsus de Guimaraens escolhe Aureliano Lessa para patrono de sua cadeira da Academia Mineira de Letras; e, ainda, quais críticos se lembraram do poeta romântico – muitos apontando, injustamente, “com demasiada severidade a insignificância de Aureliano” (EULALIO, 1992: 223), o crítico não esquece de investigar os temas e as formas dos poemas, vendo neles composições de “forte sabor neoclássico”, porém com “impregnação romântica” (Ibid.: 198). O gosto pela alocação direta era herança do estudo dos árcades. Esse gosto proporciona muitas vezes “precisão sugestiva quase de viajantes naturalista” (Ibid.: 196). Mesmo ficando em “generalidade paisagística”, os “instantâneos” de Aureliano possuem frescor. (Ibid.: 196). O vocabulário, porém, já “possui algo do frêmito pré-romântico” e “seu lado abstrato, de

mitigado naturalismo descritivo, abre-se para a transposição simbólica dos estados da alma” (EULALIO, 1992: 197).

O crítico passeia pelos temas do poeta, que se movem entre a tradução da paisagem, a contemplação da natureza, a descrença e o desalento, que redundam no tema da morte. A “noite tenebrosa” parece ser um dos *topos* preferidos de Aureliano Lessa. Ao mesmo tempo atraente e terrível, a noite é identificada com *abismo*, *trevas*. Apenas as estrelas, outra constante nos poemas, tornam esse “abismo” um pouco mais ameno. É o que nota o crítico:

Uma atmosfera de obsessiva noturnidade marca o tom cimério da sua poesia com a quase exclusiva preferência pelas metáforas e imagens de teor estelífero e sidérico. (...) Conforme era de esperar, as estrelas, como à saída do inferno dantesco, são elementos apaziguadores. (Ibid.: 201)

O poema “Criação” é “uma cosmogonia tipicamente oitocentista”, com “clichês poéticos da História Sagrada” e toca num dos temas centrais de Aureliano Lessa: “o horror do espaço”, o “vácuo informe e tenebroso”, “as trevas que fogem” (Ibid.: 204). Nesse poema, o romântico une a tradição cristã da Criação e o fenômeno físico do surgimento do Universo. Era seu modo próprio de conciliar Astronomia e Teologia. O crítico arrisca que o “aspecto propriamente fenomênico desta gênese, torna-se, portanto, de alguma forma, precursor da *poesia científica*” (Ibid.: 205). Em Aureliano, o tema está “umbilicalmente ligado ao didatismo do período enciclopedista –, menos na ênfase, esta de todo romântica” (Ibid.: 206).

O crítico traça o perfil biográfico do “pobre Aureliano”, que o estudo de um poeta menor, afinal, pede. Dois de seus irmãos são os responsáveis pelas duas edições, em 1873 e 1909, de suas *Poesias Póstumas*, sem, entanto, censura o editor por trás do crítico, estabelecerem maior organização, “tão dedicados à sua memória quanto alheios à literatura” (Ibid.: 211).

As menos de 150 páginas deixam entrever as várias faces do poeta. O lírico é “gracioso” e dividido entre o metro curto, o gosto neoclássico e os temas da nova escola romântica. Algumas peças têm um “real frêmito”, chegando ao atrevimento erótico. O “sonhador” é de maior interesse, “por fornecer material para a análise da metafísica do autor”. Imagens estelares, noturnidade quase geral das composições, horror do vazio, “de tudo que ainda não é ou vai deixar de ser individuado”, configuram “sincera vertigem existencial” (Cf. Ibid.: 211).

À margem do poeta, improvisa o “modinheiro langoroso”. Para Eulalio, as quadrinhas “carecem de interesse”, com exceção de uns versos, notáveis pelo humor negro, “um dos raros momentos realmente *malditos* do nosso Romantismo”:

Enxuga, Augusta, esse pranto / Nas dobras da tua anágua

Que teu pobre Aureliano / Morre de barriga d’água (Apud EULALIO, 1992: 212)

O poeta teve vida breve. Aureliano Lessa nasce em 1828, no Arraial do Tijuco (depois, Diamantina), filho de Pedro José e Carlota Jesuína Lessa, pertencentes a um grupo local distinto. Seu tio obtém o título de Barão de Diamantina. Após os primeiros estudos, ingressa no Seminário de Congonhas do Campo; parte, depois, para São Paulo a fim de cursar a Academia de Direito. Reprovado no último ano, transfere-se para Olinda, onde recebe o título de bacharel em 1853. Nomeado funcionário da Tesouraria Provincial de Ouro Preto, logo se exonera do cargo. Passa a advogar em Diamantina e no Serro, sendo posteriormente designado promotor, depois juiz municipal, de Conceição do Serro. O estudante de Direito vive a atmosfera do *spleen* em São Paulo. O álcool o conquista; o tédio e o alheamento provinciano acabam por vencê-lo. Falece aí, em 1861.

Alexandre Eulalio não deixa de informar, bem ao gosto do curioso, que Alphonsus de Guimaraens escolhe Lessa para patrono de uma cadeira da Academia Mineira de Letras, aproximando-os não só pela simpatia que o simbolista devotava ao romântico menor, mas alinhando-o à vertente elegíaca do poeta diamantinense.

Os versos “bairristas” de Aureliano, se menores no conjunto de nossa poesia romântica, conquistaram conterrâneos e coetâneos. Em suas linhas, “havia pitoresca precisão descritiva, certa graça discreta, ágil, e evidente fervor efusivo, associados de modo pessoal à temática – obrigatória no tempo – do amor materno exaltante e da infância perdida que os anos não trazem mais” (EULALIO, 1992: 218). Aureliano conciliava nos poemas uma “retórica do futuro” e uma tradição da qual podia se orgulhar. As pedras de Diamantina eram mero sinal exterior. Suas verdadeiras jóias eram seus filhos. Eis a receita para agradar ao gosto do (jovem) leitor local (Cf. *Ibid.*: 218).

Citando crítica da época, escrita por Francisco José Ferreira Torres, em 1867, no *Correio do Recife*, Eulalio confirma a fama dos versos de província:

Na poesia “A Diamantina” distinguiu-se [Lessa] pela amenidade da pintura e pelo brilho das cores locais com que soube moldurar seu quadro, todo matizado das gratíssimas recordações da infância. Não penso que existiam muitas descrições que a excedam em nossa literatura. Que candura de pensamentos, que mimo e gentileza de expressões! (Apud EULALIO, 1992: 219).

Torres, segundo Eulalio, acerta: “as décimas em arte maior de Aureliano possuem deveras encanto ingênuo, aliado a espontânea elegância, conscientemente *naïve*, acusando o poeta culto que as compôs” (Ibid.: 219). Na interpretação proposta por Eulalio do famoso poema, as imagens correm em sucessão como uma “cena muda”, “fusão cinematográfica em potencial”, dão um “clima encantatório ‘clássico’ – bucólico e ao mesmo tempo pressago” (Cf. Ibid.: 219-220).

Neste estudo já da maturidade crítica do ensaísta, interpretação histórica convive com análise formal, numa instância dialógica. No poema “A Diamantina”, Eulalio nota a “contaminação afetiva” do uso de diminutivos. A composição tem uma “voluntária ótica infantil” e é “fingidamente ‘primitiva’”. O crítico liga esta representação à tática da “criança como pastor” (a ingenuidade como dialética para o conhecimento) – conceito proposto por William Empson para entender Lewis Carroll (Cf. Ibid.: 220). Do enfoque à paisagem, a visão afetiva do menino passa, na segunda décima, à figura da mãe – “da paisagem exterior à atmosfera interior”. O poeta “desceu da atalaia árcade para o mirante do sobrado” (Ibid.: 221).

O vínculo subjetivo expande-se na terceira estrofe, fundindo a figura feminina com a cidade:

Olha como ela se inclina / Pela esmeralda do monte /

Molhando os pés numa fonte / De água fresca e cristalina. (Apud Ibid.: 221)

As comparações passam a metáforas na quarta estrofe; na quinta, vemos a saudação à cidade (“Salve Atenas tão risonha / Da verde e saudosa Minas!”). A paisagem agora é também ente protetor, voltando à personificação clássica: “a Diamantina é risonha Palas, por certo trajando à grega e coroada de muralhas, como convém às cidades que se prezam” (Ibid.: 222). As duas últimas décimas (sexta e sétima) reiteram a visão da cidade-máter, mas o antes infante pastor mostra-se pequeno e falho diante de sua mãe:

Teu tesouro são teus filhos / Tua glória, seu porvir (...)

Seu porvir, sim, que amanhece / Lá nos largos do futuro, /

Não o meu, que um fado escuro / De negros fios só tece. (Apud EULALIO, 1992: 222)

De qualquer modo, o poeta mostra seu reconhecimento à cidade, oferecendo “óbolo pobre”: “No peito um coração nobre / Na lira um canto de amor” (Cf. Ibid.: 222)

O poema, popular, cristalizou o bairrismo diamantinense (traduzido no lema “diamantinense por mercê de Deus”, dedicado a filho ilustre, o presidente Juscelino Kubitschek, Cf. Ibid.: 223).

Parte do ensaio dedica-se a compulsar a fortuna crítica do poeta. A obra de Aureliano, que despertara muito interesse dos seus contemporâneos, perdeu força com o tempo. Quem primeiro deu maior atenção ao bardo foi Sílvio Romero (1888). A leitura de Romero sobre a obra de Lessa

insiste no seu sentimento naturalista, na espontânea religiosidade sem confessionalismo, na expressão direta do sentimento amoroso, na sentimentalidade delicada que o leva à melancolia e ao desencanto niilista, aparentando-o, num registro mais grave, à tristeza – “mineira”, diz ele – que também permeia os versos de Bernardo [Guimarães]; dedica-lhe ao todo oito páginas na *História da Literatura*, densas de observações pertinentes. (Ibid.: 215).

Para Eulalio, Aureliano sofreu com a “vizinhança” de Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo, poetas superiores a ele. José Veríssimo, em sua *História da Literatura* (1916), dedica-lhe poucas linhas:

Ligeiramente mais objetivo que Álvares de Azevedo, e de um sentimento menos profundo que qualquer poeta desta geração, nem assim lhe escapa aos estigmas característicos. Ao contrário, pertence-lhe por todas as feições da sua poesia. (Apud EULALIO, 1992: 216)

Linhas “apressadas”, dirá nosso crítico em defesa do poeta, “onde encontramos o típico vai-e-vem interpretativo praticado pelo crítico paraense, quando não tem nada de preciso a dizer” (Ibid.: 216).

Agrippa de Vasconcellos, ocupando a cadeira número 3 da Academia Mineira de Letras (aquela que Alphonsus de Guimaraens sugerira tivesse por patrono Aureliano), em conferência de 1925, faz um “elogio às avessas” ao “pobre Aureliano”:

Tem defeitos que classificam o seu autor como um poeta de lira menor. Se podia fundir o bronze dos poemas eternos, cantar alto a vida na sua beleza dionisiaca, não descera a alinhavar quadras erradas em álbuns da roça, trovando loas à vizinhança. Não cantou a terra na redenção das searas, na fartura de sua bondade generosa: gaguejou versos bairristas sobre Diamantina, cujos prédios comparava a brancos cordeirinhos que se lavavam na fonte... (...) Vivia como Werther na abulia da alma vencida, sonhando de olhos abertos o crepúsculo de sua crença. (Apud EULALIO, 1992: 217).

Para Eulalio, trata-se de um *robervalismo* crítico. “Robervalismo” é termo de Augusto Meyer para designar “deseducação da sensibilidade por falta de efusão estética e esterilizadora mania realista” (Cf. Ibid.: 218). Repreende ainda mais Agrippa de Vasconcellos pela “adesão inteiriça aos preconceitos de determinada época, sem levar minimamente em conta as oscilações do gosto que constituem o espírito mesmo do devir histórico” (Ibid.: 218).

Da “crítica de hoje”, citam-se trechos daqueles que se lembraram do poeta romântico menor e apontam “com demasiada severidade a insignificância de Aureliano”: Fausto Cunha, Antonio Candido, Waltensir Dutra, Péricles Eugênio da Silva Ramos (Cf. Ibid.: 223-224).

Em sua consideração final, se o autor do ensaio reconhece Aureliano como figura menor do Romantismo, reserva-lhe um “lugar ao sol”, poeta que fora “ponte entre o Arcadismo tardio dos últimos neoclássicos e o Realismo ‘científico’ dos últimos românticos” (Ibid.: 225).

A marca que une todos esses autores é a forte ligação com os fatos narrados e, por conseguinte, com a com a terra natal, que parece funcionar, para o crítico, como critério de eleição para compor o seu cânone particular.

6 UM DILETANTE NA UNIVERSIDADE

Será no ambiente universitário que a crítica eulaliana será fecundada. A partir de 1966, o ex-redator da *Revista do Livro* inicia a atividade docente acadêmica. Alexandre, patrocinado pelo Ministério das Relações Exteriores, consegue o posto de lente brasileiro junto ao Instituto Universitario di Venezia, futura Università Ca'Foscari Venezia. A instituição, em 1968, comissiona o brasileiro como professor da cadeira de Língua portuguesa e Literatura brasileira, que ocupará até 1971.

Ainda no primeiro ano de sua estadia em Veneza, Eulalio recebe convite para ser conferencista na Harvard University, nos Estados Unidos. Entre setembro de 1966 e janeiro do ano seguinte, o professor fará conferências – dentre as quais, uma sobre Carlos Drummond de Andrade e outra sobre Blaise Cendrars – em Boston, Cambridge e Princeton.

A temporada como professor na Itália e nos Estados Unidos rende textos que se tornariam clássicos na produção eulaliana, como o denso estudo “Esaú e Jacó di Machado de Assis: narratore e personaggi davanti allo specchio” (In: EULALIO, 1992: 347-365), e o ensaio “Blaise Cendrars and Brazil”²⁸, que, mais de uma década depois, seria ampliada e transformada em livro (Cf. EULALIO, 1978: 75).

Fruto da incursão pela docência, o único livro que mereceu o nome de Alexandre Eulalio estampado na capa, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars* (1978), reflete também o crítico dileitante, que se move entre os vários campos das artes. A obra, compósita, pode ser chamada de cubista, pela técnica de composição do livro, colagem de “reportagem, crônica, ensaio, álbum, seleta, registro de gravações, livro de figuras, roteiro de filme, documentário...”. Pelo caráter de obra coletiva, o autor considera-se, no prefácio, um “pseudo-autor”, “guia de museu, boné emprestado e tudo” (EULALIO, 1978: 7).

O ensaio que dá título ao livro procurará mostrar o poeta viajante, sua “descoberta” do Brasil e a aventura em terras tupiniquins.

O livro *O Eubagem*, de Cendrars, traz uma imagem que, segundo Eulalio, antecipa a sua viagem brasileira: o viajor se imagina numa nave voando por florestas de galáxias que

²⁸ Como se vê, Eulalio levou adiante a sugestão deixada por Wilson Martins na *Revista do Livro*.

formam uma gruta luminosa, visão mítica que “corresponde, no conjunto de sua obra, à hipérbole da viagem, busca e encontro de si mesmo na diversidade” (Cf. EULALIO, 1978: 11). As narrativas de viagem funcionarão como modo de “organizar, como experiência vivida, na mais livre das associações, os elementos díspares encontrados pelos quatro cantos do mundo” (Ibid.: 12).

É Darius Milhaud quem primeiro desperta em Cendrars a curiosidade pelo Brasil. Blaise Cendrars, já conhecido poeta, autor de *Antologie Nègre* (1921), êxito de público e crítica, conhece Milhaud, que o procurara para uma parceria em um *ballet*. Milhaud fora adido cultural no Rio de Janeiro, onde conheceu Villa-Lobos, e descobriu a música popular brasileira, recolhendo material que depois utilizaria em *Boeuf sur le toit*, inspirado no maxixe “Boi no telhado”, de Zé Boiadero (Cf. Ibid.: 16).

Mas será Paulo Prado, que conhece Blaise Cendrars na livraria *Americana* do antiquário Chadenat, quem levará o poeta ao Brasil (Cf. Ibid.: 17). Eulalio não dispensa as datas e conjectura que os intelectuais se conheceram em 1922 ou 1923, a despeito de Cendrars escrever que conheceu o brasileiro em 1924. E ressalva: “as datas de Cendrars se mostram quase sempre desfocadas” (Ibid.: 17).

Abre-se um aparte, no ensaio, para falar de Paulo Prado. Sobrinho de Eduardo Prado, este amigo de Eça de Queirós, acompanhou o tio em Paris. Grande industrial, interessado pela arte e cultura brasileiras, Paulo Prado foi um “discreto mecenas” para os moços modernistas que reagiam ao gosto convencional. É o prestígio dos Prado que convence a elite de São Paulo a sustentar materialmente a Semana de Arte Moderna (Cf. Ibid.: 18).

Em 1923, estão em Paris vários personagens centrais do Modernismo: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Vicente do Rego Monteiro, Villa-Lobos, Brecheret e o pianista Sousa Lima. É Paulo Prado quem aproxima os jovens modernistas do poeta suíço. Dos célebres artistas europeus que o grupo admirava, apenas com Cendrars estabelece-se uma relação que vai além de amenidades. Cendrars, convidado por Paulo Prado – a pedido de Oswald de Andrade –, aceita conhecer o Brasil.

Qual foi o peso da influência de Blaise Cendrars nesse primeiro contato com os moços brasileiros?, pergunta-se o ensaísta. Para Eulalio, é inegável que o poeta de *Feuilles de route* teria sugerido aquela arte “coloquial”, que recuperaria traços antes desprezados da cultura

nacional. Cendrars, por exemplo, é o único nome citado no *Manifesto Pau Brasil* de Oswald de Andrade, que ainda dedica seu primeiro livro de poesia ao poeta suíço. É, portanto, fora da terra que o grupo brasileiro descobre a personalíssima própria terra.

Cendrars empreende três viagens ao Brasil: em 1924, 1926 e 1927-28, em permanências mais ou menos longas. Outras viagens de que se têm notícias, em 1934 e 1935, como enviado especial da imprensa parisiense, não são confirmadas.

Os episódios e as impressões colhidas na primeira viagem estão registrados em *Feuilles de Route – I. le Formose* (1924), com capa e desenhos de Tarsila do Amaral – desenhos que são também espécie de anotações. Os poemas do livro são “fotografias verbais”, escritos em verso livre, deliberadamente prosaicos. Cendrars chamava os poemas de “cartões postais” (Cf. EULALIO, 1978: 24).

O volume *Formose*, vindo um ano após *Kodak*, marca profunda transformação do verso cendrarsiano: “voluntariamente direto, este consegue oferecer a difícil qualidade de conversa cotidiana” (Ibid.: 24). *Feuilles de Route* parece encerrar um ciclo – o do “absolutismo anafórico e imprecatório”, ao mesmo tempo em que assinala o “abandono do verso como processo criador de Cendrars” (Ibid.: 26).

A obra seguinte, *L’Or*, prosa de ensaio, incorpora uma conquista alcançada a partir de *Feuilles de Route*: o uso do presente do indicativo, presente ambíguo, perpétuo, passado e futuro juntos, que “não vale mais como representação da unicidade do momento, mas converte-se no ritmo interior e exterior do narrar, na sua mesma respiração premonitória” (Ibid.: 26). Segue-se a obra *Moravagine* (1926), texto sincopado, equilibrando lirismo e paródia, de acordo com Eulalio. O livro “documenta a caminhada dialética do estilo do escritor, ao mesmo tempo que uma ruptura decisiva no método de composição” (Ibid.: 26). O elemento coordenador da obra é a descontinuidade. É, nas palavras de Eulalio, um “falso romance”, com colagens, transcrições, grafites (Cf. Ibid.: 28).

Cendrars passa de uma escrita linear para uma escrita “polimorfa” – em sua própria definição (Cf. Ibid.: 28), das narrativas e memórias. Quase todos os textos desta segunda escrita trazem, de algum modo, um Brasil transfigurado, em histórias “constituídas em geral por uma narrativa qualquer, entrecortada por longas digressões”, num “gênero híbrido, a situar-se entre

ficção pura e a reminiscência e que, além disso, possui características de ensaio” (EULALIO, 1978: 28).

A prosa explode os parágrafos, atingindo um êxtase lírico. As experiências são reconstituídas livremente pela memória e postas em sossego nas páginas, num diálogo entre os níveis psicológico e estilístico (Cf. Ibid.: 28). Nessas memórias o que sobressai é a “análise do mundo violentamente poético e trágico que ele [Cendrars] criou a partir da realidade” (Ibid.: 29).

O ensaísta retoma, então, a descrição da viagem do poeta ao Brasil. Em fevereiro de 1924, Cendrars pisa pela primeira vez em chão brasileiro, recebendo acolhida cordial do grupo modernista no Rio de Janeiro. Daí, segue para Santos, e então para São Paulo. É justamente a chegada de trem à capital paulista que fornece a matéria para o poema final de *Feuilles de Route* (Cf. Ibid.: 33). Em São Paulo, Blaise Cendrars conhece Mário de Andrade, que lhe escreve um artigo na *Revista do Brasil*, saudando sua chegada e aproveitando a ocasião para sardonicamente criticar a influência européia sobre a poesia e a prosa brasileira. Cendrars comentará a crítica de Mário, que chegara a elogiar a atitude da polícia de Santos, ao criar problemas para o desembarque do poeta suíço, porque este tinha apenas um braço (Cf. Ibid.: 33). A atitude de Mário de Andrade antecipava as futuras críticas sobre influência de Blaise Cendrars no grupo Pau Brasil.

Durante essa primeira recepção, porém, as relações foram cordiais. Blaise Cendrars profere conferências em São Paulo, passa o carnaval no Rio e a Semana Santa nas cidades históricas de Minas Gerais, acompanhado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e outros amigos. Eulalio, sempre atento ao pormenor, anota que uns versos de ocasião foram escritos neste período turístico, como os de Oswald de Andrade, “Versos de Dona Carrie” (Cf. Ibid.: 34).

O sentimento nacionalista de alguns escritores modernistas brasileiros rechaçava as influências estrangeiras e gerou várias críticas à influência de Cendrars. Plínio Salgado dirá que Oswald de Andrade exagerava a importância dos poemas de temas negros “só porque o Sr. Blaise Cendrars fez uma poesia sobre um negro” (Apud EULALIO, 1978: 34). Sérgio Milliet escreve uma nota sobre *Feuilles de Route*, na *Revista do Brasil*, em 1925, considerando-a influência positiva ao movimento literário nacional, que buscava uma forma simples, sem o amaneiramento acadêmico.

Mais tarde, após sua terceira estadia no Brasil, em 1927, a intimidade entre Blaise Cendrars e alguns poetas nacionais esfria-se, chegando à indiferença mútua (Cf. EULALIO, 1978: 36). Apenas Paulo Prado, e mais poucas figuras, mantém relação mais próxima. As diversas ramificações do movimento modernista brasileiro foram responsáveis, em certa medida, pelo afastamento mútuo, mas Eulalio ajunta que Cendrars, talvez contaminado pela convivência com o capitalista Paulo Prado, teve sua parcela de culpa no acontecimento:

Ao encarar o Brasil então como magnífica oportunidade para fabulosas transações financeiras, que lhe permitiriam acumular de uma vez por todas fortuna “à americana”, Cendrars não podia senão irritar-se com as querelas literárias daqueles escrevinhadores. De 1926 a 1928 ele parece pensar seriamente em enriquecer por meio de grandes negócios: negócios de combustível, cinema, exportação de café; o seu objetivo é – ao pé da letra – fazer a América. (Ibid.: 36)

Oswald de Andrade, tendo passado já pelo primitivismo pau-brasil, depois pela antropofagia, após a crise de 29 vê-se engajado no movimento marxista. E, em 1933, na introdução do *Serafim Ponte Grande*, refere-se ironicamente a Cendrars, acusando-o de ter desviado sua rota revolucionária (Cf. Ibid.: 38).

O homem-de-negócios, todavia, não reprime o escritor, que continua produzindo. Impressionado pela riqueza e pelo progresso gerado pelo café paulista, escreve *La Meyaphysique du Café*, que constitui documento sobre a opulência da aristocracia cafeeira de São Paulo. O poeta anuncia, de 1924 a 1930, outras quatro partes inéditas de *Feuilles de Route*, que não chegam a se concretizar, publicando apenas cinco poemas curtos sobre São Paulo, impressos no catálogo de exposição de Tarsila do Amaral, realizada em Paris, em 1926. Também anuncia o projeto – irrealizado – de escrever um romance sobre Aleijadinho.

Após as primeiras experiências, o escritor, procurando ultrapassar o conflito racionalismo *versus* anti-intelectualismo, aceita a realidade brasileira, contraditória e caótica, como sua iniciação. Neste sentido, pondera Eulalio, “a aventura brasileira de Blaise Cendrars foi, ao mesmo tempo que um esforço de aceitação do outro, uma jornada a mais para o conhecimento de si mesmo, das suas possibilidades de homem”. E arremata:

Fantástico laboratório existencial onde passou esplêndidas férias, o Brasil foi para este bem infiel amante da língua portuguesa um vasto infinito pessoal. (...) Naturalmente um infinito pessoal tem como premissa uma boa dose de deformação e mesmo de mistificação. (EULALIO, 1978: 41).

O propósito final de Cendrars foi tentar descobrir o “sentido secreto” da terra brasileira; país que lhe interessou – e as palavras são de Eulalio – “menos pela coerência superficial de nação do que através da unidade profunda e anônima de terra humana” (EULALIO, 1978: 43).

Rastro ainda da vasta erudição, as notas do ensaio se estendem e chegam a ser tão importantes, que ganham autonomia, constando no sumário como um capítulo, com praticamente o mesmo número de páginas que o texto principal, o que se repete no ensaio “Nota (sem música) sobre o Milhaud brasileiro”.

O livro consolida as atividades do editor, do historiador, do erudito, do crítico de artes e literatura. Sua composição ainda revela aquele espelhamento entre autor e obra, pela conformação cubista à maneira de Cendrars.

O estudo sobre *Esau e Jacó* foi publicado nos *Annali di Ca’Foscari* (Veneza, 1971). A tradução para o português – a partir da versão em inglês, apresentada em Princeton (1968) – foi publicada no volume *Escritos* (1992).

Para Eulalio, o romance machadiano é a mais complexa e ambígua obra da maturidade do grande escritor. A despeito disso, foi praticamente posta de lado pela crítica, à exceção de Eugênio Gomes, talvez porque a “matizada narrativa” não parecesse um “todo coerente”:

A estrutura simbólica aberta do romance, que não continha em si mesma, de modo explícito, a solução dramática deste, afastava-o dos demais grandes livros do escritor, dando-lhe, à primeira vista, o ar de algo insólito e de talvez mesmo imperfeitamente acabado. (EULALIO, 1992: 347)

Diferindo dos demais romances – apesar da voz narrativa em terceira pessoa, como no *Quincas Borba* –, “a parábola romanesca do *Esau e Jacó* não evoluía no mesmo modo unívoco das demais narrativas maiores de Machado, deixando o leitor meio desamparado diante dos protagonistas que dão título à obra” (Ibid.: 348). Eulalio arrisca uma definição do romance machadiano, para incluir nela o *Esau e Jacó*, que “participa, sem dúvida, do espírito da grande ficção machadiana”:

O romance machadiano será, em última análise, um sistema organizado de apólogos em contraponto com episódios significantes; um sistema no qual a verdade psicológica, atentamente perseguida, desvenda aquilo que está por detrás das aparências, e isto por

meio da sua fricção através da ironia, ou do sarcasmo, ou do humanismo constantes com falsos genuínos imperativos éticos. (EULALIO, 1992: 349-350)

O apólogo, em Machado de Assis, organiza a ação dramática e desvela o comportamento das personagens (Cf. EULALIO, 1992: 361).

O conflito entre os gêmeos, núcleo aparente do romance, é definido em termos alegóricos – a opinião é do crítico. Pedro e Paulo, imagens desdobradas de uma mesma figura, “encarnam o princípio da contradição tese e antítese”. Assim, por complexa que seja a construção dessas personagens, “a categoria de símbolo de ambos superará sempre em nossa memória o perfil humano deles, demasiado fluido e irreal” (Ibid.: 357). À volta deles, a “recriar a ilusão literal de vida”, atuam as outras personagens – como Flora e Aires (Cf. Ibid.: 348-349).

Se, como em *Quincas Borba*, a voz narrativa é onisciente, o ensaísta acredita que, nesse outro romance machadiano, “esse demiurgo é declaradamente o mesmo Machado de Assis”, como supostamente revelar-se-ia o narrador no capítulo IV. Em *Esau e Jacó* o narrador não se entrega, o que lhe permitirá interferir mais à vontade no texto, nos característicos diálogos machadianos com o leitor. O crítico-historiador aponta a facilidade de manipular essas conversas a uma certa experiência de Machado como cronista, quando “funcionara, anos a fio, como interlocutor tagarela e mundano na imprensa fluminense” (Ibid.: 352).

O ensaísta volta atenção para as personagens principais do romance, aproximando Natividade, antes de se tornar mãe, à Sofia do *Quincas Borba*, pelo “mesmo dissimulado egoísmo, a mesma coqueteria ambiciosa, a mesma cruel e distraída vaidade”. Quando dá à luz os gêmeos, a mulher se transforma: “torna-se um ansioso e inseguro num tutelado, que não vive outra coisa senão a divergência de ambos” (Ibid.: 356).

Eulalio, indagando-se sobre os irmãos, insistirá em sua concepção alegórica: “Não representariam essas duas figuras nova experiência de certo simbolismo que agora não se desejava mais humorístico? Não significaria a redução-à-personagem de determinado problema abstrato e inefável, experiência tão ao gosto da época?” (Ibid.: 357). Sem considerar desvendada a posição do escritor, considera os irmãos personagens “neutras, emblemáticas”, que só se completam quando juntos: “existindo enquanto função dramática do romance – que entretanto gira em torno deles e deles recebe título –, os gêmeos não conseguem sobreviver fora da narrativa” (Ibid.: 357).

Flora, não obstante, é “personagem de finura e verdade psicológicas excepcionais: de extraordinária modernidade na mesma indecisão de existir que é a sua radical impossibilidade de escolher” (EULALIO, 1992.: 358). Separada moralmente dos pais, não se encontra também no instinto materno de Natividade. É perto do Conselheiro Aires que se reconhecerá e, ainda, nos gêmeos, quando refundida a imagem bipartida de Pedro e Paulo, um completando o outro, a permitir o reflexo de uma imagem fixa da moça (Cf. Ibid.: 358).

Participando da encenação romanesca, Aires ainda a organiza, embora não a controle. O conselheiro funcionará “como uma das consciências do *Esau e Jacó*”, complementando muitas vezes o narrador: “constitui-se destarte, com ele, um segundo ponto de vista, emanação palpável do narrador onipotente” (Ibid.: 359).

As demais personagens menores do romance, “recriadas pela mão de um comediógrafo que não se realizou senão muito incompletamente no teatro”, têm lá seu interesse. Ajudam a compor a refinada sátira machadiana, em forma de “denúncia violenta apenas encoberta pelo manto discreto de uma urbanidade sardônica que, analisada de perto, não deixa dúvidas quanto às suas intenções subversivas.” (Ibid.: 361).

O “esquema simbólico” é que se revela, ao fim, o “elemento realmente nuclear de *Esau e Jacó*” (Ibid.: 361). Por isso a intervenção do narrador, em seu constante colóquio com o leitor, cuja função é a de construir propriamente a narrativa. Estamos frente a uma “escrita diante do espelho”, que forma a narração e reflete sua própria escrita:

A parede lúcida do espelho separa Pedro de Paulo, cuja imagem desdobrada é refletida na pupila amorosa de Flora e na pupila desencantada de Aires. E é ainda o espelho que devolve ao leitor essas duas partes que se dissolvem separadas, repetindo, às avessas, os gestos da sua convulsa metade. (Ibid.: 363)

O jogo de espelhos da escrita, porém, é contido pela atomização progressiva da narrativa:

Adotando assim o partido do microcosmo, todo pormenor e minúcias, Machado consegue destarte articular as peças desmontadas por ele num sistema expressivo original. Não é por acaso que especular é verbo machadiano, e é a imagem da duplicação que preside a simbologia deste romance, na figura repetida dos gêmeos. (Ibid.: 362)

“Testamento estético” de Machado de Assis, como diria um Eugênio Gomes, este romance da maturidade “conta uma história e ao mesmo tempo, desvenda, discutindo e ironizando, a convenção mesma de contar histórias”, virando “pelo avesso a ilusão ficcional cara

aos realistas”, como já vinha tentando desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Cf. EULALIO, 1992: 364).

O romance machadiano será novamente objeto de atenção do crítico, já quando se encontra como professor convidado na Unicamp, desta vez para avaliar a influência de um capítulo na composição da famosa tela de Aurelio de Figueiredo. Em 1979, Eulalio é convidado a ministrar aulas como professor notório saber no ainda incipiente Instituto de Estudos da Linguagem daquela universidade, que havia sido estruturado sob a direção de Antonio Candido, primo de Alexandre.

O professor não esquecerá os temas de afeição em suas linhas de pesquisa: a relação literatura e artes visuais, a história intelectual e literária do Brasil, a literatura brasileira do Novecentos, a literatura e a cultura mineiras, o modernismo²⁹. De suas pesquisas universitárias saem grandes textos da crítica eulaliana³⁰: o grande painel de “A literatura em Minas Gerais no século XIX”, publicada no volume *Seminário de estudos sobre o século XIX mineiro*, em 1980; “Os dois mundos de Cornélio Penna”, que apareceu em 1981 na revista *Discurso*, do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP; “Henrique Alvim Corrêa: guerra e paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu”, impresso pela Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1981; “O pobre, porque é pobre, pague tudo” (sobre as *Cartas chilenas*), que saiu em *Novos estudos CEBRAP 2* (abr.1982); “Sérgio Buarque de Holanda, 80 anos”, conferência que seria publicada na *Revista do Brasil* (RJ, jul.1987) e transformada em prefácio da reedição de *Raízes do Brasil* (RJ, José Olympio, 1987); “As cabeças feitas/desfeitas de Arcimboldo”, publicado na revista *Discurso* nº 13 (mar.1983); além dos estudos sobre o capítulo machadiano do *Esau e Jacó* e a famosa tela de Aurelio de Figueiredo.

É na universidade que o crítico formulará, *a posteriori*, seu conceito de crítica. A crítica, no entendimento de Eulalio, é tarefa interdisciplinar permanentemente precária, movimento dialético de reintegração do texto ao contexto. O programa da crítica, dentro e fora da universidade, deveria ser o “superar um certo sentido de compartimentação sufocante, segundo indispensável confluência de saberes complementares” (EULALIO, 1993a: 11-12).

²⁹ Cf. “Currículo de Alexandre Eulalio...”, jan.1982

³⁰ Para bibliografia completa dos artigos citados Cf. BOAVENTURA e CALIL, “Obra extensa” (1993b).

É aí que entra a erudição e a interdisciplinaridade como armas do crítico, iluminando o texto, sem, contudo, esgotá-lo. É pela confrontação de conhecimentos complementares que a crítica pode alcançar uma “complexidade própria”:

A urgência da interdisciplinaridade no interior do discurso crítico de análise das escritas poéticas – sejam elas linguagens literárias, visuais, sonoras ou combinem essas especificidades em técnicas mistas e várias vozes e se tornem ato acontecendo como espetáculo, cênico ou não, – só pode alcançar a complexidade própria, que independe do movimento de importação dos centros emissores de doutrinas, com a contribuição de saberes paralelos que se interpenetrem com a leitura literária. (EULALIO, 1993a: 15)

A inclusão de saberes complementares implica a consideração dos fatores históricos, o que não significa priorizá-los. A integração desses saberes visa à síntese analítica, unindo “resenha das formas” e “história social dos meios de criação”. Interpenetração de campos – Literatura, História, Sociologia, Antropologia – sem que se proponha um novo Ecletismo, mas a “instrumentalização de saberes complementadores que contribuem de modo decisivo para a operação hermenêutica” (Cf. Ibid.: 15).

A crítica brasileira deve constituir-se nessas bases, se quiser alcançar seu lugar próprio. Eulalio preconiza:

a crítica literária brasileira só existirá de maneira não-episódica quando decorrer de um pensamento ensaístico englobante, essencialmente interpretativo, que nele, pensamento, se reintegre enquanto excuro exemplificador iluminante. Esse pensamento, por sua vez, tem de ser fruto de minuciosa reflexão estética, em que análise formal e interpretação histórica muito concretas se defrontem numa instância dialógica cheia de intensidade, e que assim anule provisoriamente os feixes de interseção de diacronia e sincronia. Uma abrangência que é desejo de História, visão culturalista sem preconceitos, onde o mesmo juízo valorativo se dissolve a fim de se incorporar, outra vez de modo provisório, ao código contemplado. (Ibid.: 13-14)

Alfredo Bosi, refletindo sobre o fazer da crítica, pergunta: como não cair na redução da crítica, seja pela atomização e completa desconsideração das forças que sobredeterminaram a obra, seja pela explicação generalizante e homogeneizadora? Sua resposta é próxima à que Eulalio chega. É preciso “um ir-e-vir do todo às partes, e das partes ao todo: uma prática intelectual que solda na mesma operação as tarefas do analista e do intérprete” (BOSI, 2003: 471). E considera a importância do detalhe, tão ao gosto de Eulalio:

Nesse contexto de idéias situa-se a questão da importância a ser conferida ao *pormenor*. Quando lido estruturalmente, de tal forma que aclare e matize a compreensão do processo expressivo inteiro, o dado particular é extremamente revelador. Mas, se lido

avulsamente, o seu significado oscila e afinal penderá do arbítrio de quem o retirou do contexto. (BOSI, 2003: 471-2)

O mesmo movimento de integração e reintegração do texto ao contexto é defendido por Bosi. O trabalho de compreensão do crítico é contínuo: “vai da teoria às fontes e das fontes à teoria” (Ibid.: 474). A análise puramente estética não consegue dar conta do significado da obra, isso porque

nenhum elemento lingüístico traz, em si mesmo, um poder de inteligibilidade para a compreensão do texto. O máximo que uma observação isolada nos fornece é a abertura de pistas que o círculo hermenêutico irá percorrer, mediante o recurso a outros indícios ministrados pelo contexto. Então, o caminho de volta do conjunto às partes fará o teste de cada hipótese que o caminho de ida foi aventado. (Ibid.: 472)

É o mesmo que diz Eulalio, em outras palavras:

Nada existe de mais desastroso e enganador do que o desreferenciamento que desconheça, na diacronia, o concreto das condições de tempo, lugar, mentalidade, alusões específicas. Daí a crítica literária se constituir idealmente o sítio em que contemporaneidade e sucessão de tempos se integrem, e onde tenha lugar, com rigorosa verossimilhança, a imaginação do passado, segundo os indícios que amorosa arqueologia do saber vai permitir efetuar-se. É neste ponto que a história e a crítica literárias fecham uma circularidade de rio-oceano cuja cabeça morde a cauda em harmoniosa e contínua transcronia. (EULALIO, 1993a: 14)

Não deixa de impressionar a coerência da obra eulaliana, lida à luz dessa definição extemporânea. A crítica interdisciplinar que o escritor maduro postula já era praticada ao tempo de jornalista “plumitivo”, e foi conduzida sempre pela articulação de saberes complementares de modo a, provisoriamente – como adverte Eulalio, apreender o objeto em um dado momento histórico. Essa singularidade da crítica eulaliana produziu inúmeros trabalhos que poderíamos chamar de crítica interdisciplinar (Cf. EULALIO, 1992, 1993a, 1993b).

Eulalio interessa-se particularmente na relação entre artes plásticas e literatura. Para Carlos Augusto Calil (1993: 319), “Alex era mestre em articular o visual e o literário e não dispensava o mergulho no contexto histórico para melhor situar seu olhar”.

Dentro da linha de pesquisa, o professor da Unicamp prepara o projeto “Literatura e pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações”³¹, encaminhado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Na introdução do projeto, o fulcro da pesquisa: “o nosso

³¹ As informações e transcrições relativas ao projeto de pesquisa foram extraídas do projeto e de seu relatório, datiloscritos arquivados no CEDAE – IEL/Unicamp (Cf. EULALIO, out.1979; mar.1981).

interesse precípua seria recuperar, antes de mais nada, as coordenadas que norteiam a intencionalidade fundamental de determinada obra plástica e de determinada obra literária, postas aqui uma diante da outra num confronto desafiador” (EULALIO, out.1979: 4). Mas o alcance do trabalho podia ir mais além:

No caso brasileiro, levar avante esse paralelo poderia, inclusive, abrir novos caminhos para uma visão abrangente da trama complexa de nossa evolução cultural, tanto nos três primeiros séculos da nossa história como no período contemporâneo. Denunciar-se-ia assim de modo inequívoco a ampla coerência ideológica ou estilística que presidem, com coordenadas específicas, esse e aquele período, além das diferenças individuais inerentes a cada artista, poeta ou pintor. (Ibid.: 5)

A intenção do projeto era cobrir uns dez casos-tipo, “minuciosamente abordados”, verificando os pontos de contato temáticos e formais entre as obras postas em confronto. Na bibliografia, enxuta, além dos manuais de história da arte no Brasil e de dicionários de artes plásticas, destacam-se os nomes de Mario Praz e Wylie Sypher, cujas “experiências culturalistas” ajudariam o pesquisador a conduzir seu projeto. Mas o historiador atento deixaria anotado que

serão levados em conta todos os fragmentos de informação dispersos na historiografia brasileira anterior à independência nacional em memórias históricas, crônicas regionais, relações de ordens religiosas, notícias em boa parte recolhidas, a partir de 1839, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelas publicações das demais associações douradas, de ação regional, que aos poucos vão se espalhando pelo país. (Ibid.: 11)

“Teste prático” do método proposto, o professor prepara o curso “Narrador e narração no *Esau e Jacó* machadiano: do romance à pintura”, ministrado na pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (Cf. EULALIO, mar.1981). A experiência renderia material para a redação do artigo “De um capítulo do *Esau e Jacó* ao painel d’*O Último Baile*”, publicado em 1983, pela revista *Discurso* (nº 14), do Departamento de Filosofia da USP.

No ensaio, o crítico trata de notar preliminarmente o descaso para com a pesquisa dos contatos entre pintura e literatura no Brasil, e isso mesmo com relação aos tempos em que tal interação era clara, caso do Romantismo e do Realismo – e nos lembra a figura de Manoel de Araújo Porto-Alegre, que se notabilizou nos dois campos artísticos. Os quadros por vezes ajudaram a reconstituir o panorama de uma época. Assim foi com a *Viagem Histórica e Pitoresca de Debret*, em que se apoiou Manoel Antônio de Almeida para compor suas *Memórias de um sargento de milícias*, passadas no “tempo do rei” (Cf. EULALIO: 1992: 368). Os exemplos abundam e se espalham por duas páginas, embora o crítico, prudente, ressalve que algumas

aproximações sejam mais fortuitas conquanto outras sejam até mesmo inevitáveis (EULALIO, 1992: 369).

Para Eulalio, Aurelio de Figueiredo foi buscar inspiração para seu quadro *A ilusão do Terceiro Reinado* (conhecido como *O último baile da Monarquia*), de 1905, no capítulo XLVII, “Terpsícore”, do romance *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis. O ensaio procurará estabelecer as “simpatias”, as “interações” e as “diferenças” entre as obras artísticas, notadamente pela forma como o pintor tratou de transfigurar o clima machadiano para a tela.

O capítulo de Machado de Assis foge à descrição narrativa, é todo evocativo e sugestivo. O baile é primeiramente fantasiado pelo narrador, para depois ser apenas sugerido e delineado, não propriamente descrito. A propósito dessa opção machadiana, Eulalio compara:

Em vez de aproveitar a ocasião, como certamente o faria um partidário do Naturalismo (e o fez, vinte anos depois, Coelho Neto em *Fogo Fátuo*, só que descrevendo a festa vista de fora, do Cais Pharoux), a fim de esboçar um quadro estonteante do acontecimento, com a Ilha transformada num cenário prestigioso, Machado de Assis contenta-se, num primeiro momento, em *supor* como esse acontecimento *seria* vivido pelas diversas personagens do livro. (EULALIO, 1992: 372)

Fazendo um trocadilho, o crítico dirá que o autor do romance, esgotadas as suposições, “satisfaz-se em esboçar o ambiente com quatro ou cinco pinceladas – pinceladas de mestre, é bem verdade” (Ibid.: 372). O ambiente assim criado, com economia, por umas linhas apenas sugestivas, teria sido, no entanto, decisivo na composição do quadro que Aurelio de Figueiredo pintaria três anos mais tarde. O erudito intervém no texto do crítico para comentar que o pintor fora um dos convidados ao baile – e o comentário se apóia nas crônicas sociais da época, que teriam comentado o vestido da esposa do pintor, todo pintado à mão por ele (Cf. Ibid.: 374). O erudito ainda observa que Aurelio era escritor de ficção e de versos. A leitura do capítulo machadiano deveria ter tocado sua sensibilidade de leitor.

Segue-se, nas páginas do ensaio crítico, a descrição da grande obra – a tela mede 3,035 x 7,080 m, informa-nos o erudito. Os figurantes de *Esau e Jacó* seriam transformados, na tela, em grandes alegorias. O ensaísta procura correlacionar as soluções do ficcionista e do pintor, nos processos de criação de suas obras, a mostrar a influência do capítulo do romancista na composição da tela. O quadro apresenta num primeiro plano os convivas do lado de fora do Palácio. As embarcações iluminadas, as arandelas, os mastros apontando para o céu, seguiriam o passo da sugestão machadiana: “...os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com seus

lampiões...” (Cf. EULALIO, 1992: 380). Na parte superior da tela, reservada à representação alegórica, dispostas de modo simétrico nos cantos, encontram-se figuradas de modo evanescente a coroação imaginária da princesa Isabel (à direita) e a chegada do novo regime republicano (à esquerda), numa marcha presidida pela figura da República, a matrona, empunhando o estandarte nacional, seguida dos proclamadores (Deodoro da Fonseca à frente). No canto inferior esquerdo encontra-se a realeza: a princesa Isabel, D. Pedro II, o Visconde de Ouro Preto e outros. A baía e a cidade do Rio de Janeiro são vistas pelos convivas, da esplanada onde estão. Avistam-se o Pão de Açúcar, o Corcovado e a Serra da Tijuca. Embarcações com seus grandes mastros reluzem no mar.

A ambigüidade narrativa seria transposta pictoricamente pela dupla possibilidade de “leitura” da “Coroação de Isabel I”, que tanto pode indicar um futuro que não se concebeu, como uma imaginação da princesa, sequiosa por esse eminente momento. Ainda em aproximação com a técnica machadiana estaria a indiferença da “marcha da República” ao sonho monárquico, dirigindo-se apenas aos contempladores da tela (Cf. Ibid.: 384-385).

A complementar o estudo, estão reproduzidos detalhes da grande tela, que facilitam acompanhar o argumento do ensaísta. As legendas que acompanham as ilustrações valem por pequenas aulas de pintura e história. Além disso, o crítico acosta no apêndice o capítulo machadiano, a descrição do baile por Coelho Neto, em seu último romance, e um texto crítico de Mario Praz, grande afinidade crítica de Eulalio, que, se lamenta que o crítico italiano achou a tela “realmente muito feia”, contenta-se com a descrição e análise cuidadas do quadro que faz seu mestre (Cf. Ibid.: 401-404).

Retomando e ampliando a questão da intertextualidade entre o capítulo XLVII de *Esau e Jacó*, e o painel de Aurelio de Figueiredo, Alexandre Eulalio discute, em “Ainda reflexos do baile: visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompéia e Aurelio de Figueiredo” (1984), dois textos que lhe chegaram à mão. O primeiro, uma crônica escrita por Raul Pompéia, sob a sigla Y., para o rodapé “Aos Domingos” do *Jornal do Commercio*; o segundo, uma explicação do quadro pintado, escrita pelo próprio autor e estampada na revista carioca *Renascença*, em março de 1907.

Antes de transcrever o texto de Aurelio de Figueiredo, Eulalio reafirma sua hipótese, apoiado em seu lado historiador: o pintor só resolveu pintar o quadro quinze anos após o baile,

um ano depois de saído o *Esau e Jacó* (Cf. EULALIO, 1984: 177). O depoimento do pintor tem grande valor por vários motivos: mostra uma radiografia do autor, vale como documento de época, mostra impressões de dentro do baile. Eulalio nota que o engajamento republicano do pintor não constituiu impedimento ao convidado do baile – e lembra das palavras de Dona Cláudia, personagem de *Esau e Jacó*, que convence o marido conservador a participar do baile de um Ministério Liberal: “Não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha” (Cf. Ibid.: 176).

Na explicação do pintor, chamam, primeiramente, a atenção do nosso crítico as proibições formais de algumas personalidades presentes no baile, que não queriam ser retratadas no quadro. Sua hipótese é de que essas pessoas não queriam ter seus nomes associados mais ao passado monarquista, numa época de República já consolidada. Entre as observações de teor político, Eulalio destaca a referência às “virtudes católicas” da Princesa Isabel, descrevendo em tom sardônico um virtual Terceiro Reinado governado “por uma Princesa apaixonada pela música de câmara e extremamente devotada à Igreja” (Ibid.: 178).

Apesar da não referência à obra de Machado na explicação do pintor, Eulalio afirma parecer “inegável que o fulcro temático ilusão-realidade, que nela representa o contraponto *Coroação de Isabel I – A marcha da República*, decorre, de forma direta, das ‘visões’ que o Narrador atribui a Natividade e Batista no capítulo antes referido do romance” (Ibid.: 182-183).

O texto de Raul Pompéia mostra uma impressão da festa, escrita provavelmente quando o baile ainda não terminara (Aurelio de Figueiredo diz ter pintado a festa às quatro e meia da manhã do dia 10 de novembro, quando o baile terminou – esclarece o crítico-historiador). Isso porque a crônica saiu na edição desse dia 10. É provável que Raul Pompéia tenha comparecido à festa, deixando-a quando ainda ela continuava, para seguir diretamente à redação do *Jornal do Commercio* (Cf. Ibid.: 183). Num relato antecipadamente bergsoniano (a impressão é de Eulalio), Raul Pompéia afirma ser o melhor momento da festa o rememorá-la, o reconstituí-la segundo nossas impressões e memória. A crônica explora um jogo de contrários na descrição, o contraste de claros e escuros, das luzes da festa e da escuridão do mar. A festa é descrita como um “incêndio” no “âmago da escuridão” (Apud Ibid.: 186). A crônica adota um tom sardônico final, quando comenta as “recordações morais” dos convivas, mulheres e homens discriminados em suas poses. A página de crônica que Raul Pompéia escreveu “forneceria os elementos que

enformam o compacto relato machadiano” e seriam aproveitadas, muito tempo depois, por Coelho Neto (Cf. EULALIO, 1984: 192). O crítico assim relaciona, por fim, os textos do pintor e do romancista:

(...) talvez possamos afirmar, com alguma verossimilhança, que no texto literário de Raul Pompéia como no texto pictórico de Aurelio de Figueiredo – de que a *Descrição* antes transcrita é um resumo entorpecido – memória e visão, no sentido próprio como no figurado, aliam-se e completam substituindo-se num complexo contraponto psicológico que se constrói por oposições complementares (...) (Ibid.: 191-192)

Exemplo da crítica interdisciplinar que poderia oferecer uma “visão abrangente da trama complexa de nossa evolução cultural”, esse foi o único dos dez casos-tipo planejados inicialmente (reduzidos depois a cinco) que saiu do projeto. Não deixa de atestar, não obstante, que o amparo institucional da universidade propicia os recursos³² e o tempo necessário à pesquisa e à reflexão do crítico, escasso este último nos períodos em que trabalhou como redator da *Revista do Livro* e cronista de jornal. Parece confirmar essa hipótese o fato de que grandes estudos de Eulalio foram produzidos depois de sua experiência docente – podemos citar, sem sermos exaustivos, os ensaios sobre Paulo Prado, Aureliano Lessa, Joaquim Sales, Cornélio Penna, Henrique Alvim Corrêa, Sérgio Buarque de Holanda, as *Cartas chilenas*, bem como os ensaios machadianos, sem esquecer, ainda, o livro sobre Blaise Cendrars (Cf. EULALIO, jan.1985; BOAVENTURA e CALIL, 1993b).

O crítico tomava a frente do historiador e do editor. Fechado nos muros universitários – para usar a imagem de Antonio Arnoni Prado (1996) falando de Sérgio Buarque de Holanda – o historiador encontra o crítico.

³² No relatório sobre o projeto de pesquisa, ficamos sabendo que Eulalio percorreu várias coleções de arte – públicas (museus) e particulares, bem como consultou as grandes bibliotecas de Rubens Borba de Moares e José Mindlin, recolhendo material para a pesquisa (Cf. EULALIO, mar.1981).

CONCLUSÃO

Voltemos atenção, para concluir este trabalho, ao Alexandre Eulalio diletante, que Antonio Arnoni Prado (2004) entremostrou em ensaio. Esse traço o próprio Alexandre foi quem anotou, em pedaço miúdo de papel, dentro de um pequeno envelope, conservado pela amiga Anna Maria Esnaty Villela³³:

Alexandre Eulalio
diletante

Em carta ao professor Francis M. Rogers, por ocasião do convite para ser conferencista em Harvard, o diletante autodidata explica a falta de diploma universitário, assumindo-se apenas “escritor público”:

Devo precisar-lhe porém que (...) não possuo *academic degree*. (...) Não passo portanto de um meríssimo escritor – escritor público, como se dizia no tempo “de dantes” – que chegou, se é que chegou, à erudição no domínio luso-brasileiro por necessidade interior. (EULALIO, 1993b: 118)

A falta de uma chancela universitária teria sido causa de discriminação, segundo o depoimento de Alberto Venancio Filho:

Soube-se depois que eminente intelectual brasileiro, ao saber que Alexandre estava ocupando essa função na Universidade de Harvard, sugeriu ao professor Rogers que numa próxima indicação consultasse elementos representativos do meio cultural brasileiro para a escolha de futuros professores visitantes. (VENANCIO Fº, 1993: 304)

O mesmo Venancio Filho nos conta que, retornando do exterior, Eulalio não encontraria acolhida nas universidades federais do Rio de Janeiro, aceitando o convite para trabalhar na Secretaria de Cultura da capital paulista (Ibid.: 304).

Em entrevista, Silviano Santiago relata um pouco da trajetória profissional do amigo, descrevendo a acolhida que Alexandre encontraria quando ingressa na Universidade Estadual de Campinas, como professor notório saber:

³³ A informação e o fac-símile da inscrição de Eulalio foram extraídos da apresentação “Ausência dominadora”, que Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura (1993a) escreveram para o número especial da revista *Remate de Males*, dedicada a Alexandre Eulalio.

Alexandre era impressionante. Uma figura sensacional. É uma pena que tenha morrido tão cedo. Depois de 1964 ele não consegue mais trabalhar na *Revista do Livro* e vai para o IPHAN. Era protegido do Rodrigo Mello Franco de Andrade. O Rodrigo morre, e entra no seu lugar acho que o Luiz Saia, ex-integralista e dodói dos paulistas. Alexandre briga com o Saia e, burro, com vinte e tantos anos de serviço público, pede demissão. Fica desempregado no Rio de Janeiro. Sábado Magaldi, que gostava muito dele, o chama para ser seu assessor na Secretaria de Cultura em São Paulo. Lá ele organiza as comemorações de 1972, porque o Sábado não conhecia as coisas e as pessoas ligadas à monarquia brasileira, que o Alexandre conhecia maravilhosamente. Quando o Sábado sai da Secretaria, sucedido pelo Mário Chamie, Antonio Candido leva o Alexandre para a Unicamp. Ele chega, é mal recebido. Não tinha formação acadêmica. Depois de dois ou mais anos descobrem que é uma pessoa fantástica. Tinha o que os colegas não tinham, um conhecimento enciclopédico. Infelizmente morre logo depois. Uma grande perda. (SANTIAGO, 2002: 11)

O diletante ainda sofre outras frustrações. Os organizadores de seus escritos, Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura, publicaram uma “Carta, sem selo, a Franco Ricci” (In: EULALIO, 1993b: 271-272). Na carta, não enviada, Eulalio lamenta os erros da edição de *Candido Lopez. Imagens da guerra do Paraguai*. Eulalio censura, com certa indignação, os equívocos, tanto da edição italiana quanto da brasileira, esta pela Nova Fronteira. Os lapsos compreendem a não inserção de um artigo de Lelia Coelho Frota, deixando Eulalio em maus lençóis com a autora do texto e sua amiga, bem como o não-reconhecimento do trabalho de pesquisa e revisão empreendido por Eulalio, que indicou os textos do posfácio, um de Antonio Candido, outro de Rachel de Queiroz. Alexandre reconhece o “caráter pouco profissional e absurdamente ‘paternalístico’” com que participou dessa edição, a que chama “comédia de erros” (EULALIO, 1993b: 271). Exprime suas desavenças com Carlos Lacerda, que alegara ter sido dele a idéia de incluir os textos de Antonio Candido e Rachel de Queiroz. Por fim, reclama pela profissionalização dos trabalhos editoriais. Em nota de rodapé, os organizadores comentam que Eulalio, a despeito de dizer o contrário na carta, entraria mais de uma vez em equívocos futuros (novamente, em trabalhos da editora de Franco Maria Ricci e da Nova Fronteira).

O diletantismo pode ajudar a compreender o que uns chamariam de insegurança e outros perfeccionismo. Sua erudição e a desenvoltura em vários assuntos o levariam a deixar inconclusos vários projetos, que bem poderiam dar livros – caso, por exemplo, do premiado “O ensaio literário no Brasil” e do projeto “Literatura e pintura no Brasil”.

Leitor “minuciosíssimo”, diria David Arrigucci Jr., buscava em cada pequena parte uma significação. Essa leitura de microscopista constituía, porém, obstáculo à criação:

Entretanto era tão intensa sua sensibilidade para o pormenor, tão viva sua imaginação, tão abrangente sua memória e tão irrefreável o perfeccionismo com que buscava articular cada partícula em seu devido lugar na totalidade do sentido, que ficava sempre extremamente dificultoso, aflitivo, se não impossível, exprimir tudo na fala ou na escrita, tornando-se ambas luminosas, mas frenéticas e torturadas, como se não pudesse escapar da compulsão à palavra e, ao mesmo tempo, da condenação ao inevitável inacabamento. Daí o fragmentarismo de seus comentários de leitor contumaz, que sabia falar de tudo sempre muito. (ARRIGUCCI Jr., 1999: 222)

Ao leitor contumaz correspondia um “narrador labiríntico que, pela memória, pelo vasto saber, pela arte mineira da escrita e da conversa cativante e inesgotável, enredava uma infinita ficção de si mesmo, dos livros, do cotidiano, da história (...)” (Ibid.: 222).

Como numa de suas animadas palestras, a escrita de Alexandre Eulalio é muitas vezes dispersa, pelo tanto de informação que concatena, numa tentativa de iluminar todos os pontos possíveis de um tema. Berta Waldman assim comentaria seu estilo de escrever:

(...) o texto de Alexandre Eulalio, embora apresente pontos de articulação claros, também opera por expansão metonímica, por justaposição, compondo um estilo “pontilhista” que mantém os traços de conversa de tipo errática que Alexandre alimentava. (WALDMAN, 1991: 24-25)

Maria Eugenia Boaventura e Carlos Augusto Calil, no trabalho de organizar e selecionar o material de Alexandre Eulalio para serem publicados, notam a dificuldade de se estabelecer os textos, dada a quantidade de versões manuscritas, erratas, notas, fichas, que o crítico, inseguro ou exigente, guardava, à espera de uma versão acabada que não chegaria a ver (Cf. BOAVENTURA e CALIL, 1993b). A disciplina, em Alexandre, altercava com o espírito diletante.

É curioso notar como Alexandre Eulalio é esquecido em muitos textos que tratam da história da crítica brasileira. Afrânio Coutinho não o cita em “A crítica literária no Brasil” (1968); Bosi não o menciona em sua *História concisa da literatura brasileira* (2001). Os críticos seus amigos são os que lembram de seu nome, quase sempre lamentando o ostracismo em que caiu (LEITE, 2003; ARRIGUCCI Jr., 1999; CALIL, 1993).

Talvez se possa entender essa marginalização de Eulalio ao fato da abstenção do livro. A confirmar essa suspeita, em reedição do grande estudo de Wilson Martins, *A crítica literária no Brasil* (1983) – cuja primeira edição data de 1952 –, Eulalio aparece estreando como crítico somente em 1979, quando aparece *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. Ora, já haviam sido publicados grandes textos de Eulalio, em jornais e em outras revistas especializadas,

sem nos esquecermos do importante papel que teve Alexandre Eulalio na *Revista do Livro*, suficiente para que constasse nos capítulos dedicados à crítica dos anos 1950-60.

Se o diletantismo trouxe prejuízos e preconceitos, permitiu a Eulalio atuar – de modo competente – em diferentes áreas: a crítica literária, a história literária, a teoria literária, as artes visuais, o cinema, a música. Ressalvemos, porém, e este trabalho logrou demonstrar, não se trata de um diletantismo de quem se ocupa de forma ligeira à arte e ao exercício veleitário da crítica. Trata-se do diletante como aquele que faz o seu trabalho por amor, e a paixão pela obra, pelo autor, enfim, pela literatura e pela cultura, foi o motor da crítica de Alexandre Eulalio.

REFERÊNCIAS

Obras de Alexandre Eulalio

- “Um inédito de Martins Pena: *O Rei do Amazonas*”. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, ANO II, nº 8, dez.1957(a), pp.155-165.
- “Oliveira Lima e Machado de Assis”. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, ANO II, nº 8, dez.1957(b), p.169-189.
- “Papéis avulsos de José Veríssimo”. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, ANO III, nº 10, jun.1958, pp.167-180.
- “Correspondência de Afonso Arinos”. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, ANO IV, nº 16, dez.1959, pp. 141-179. (Título atribuído à apresentação sem título da publicação de cartas de Afonso Arinos.)
- “O último bom selvagem – ‘Luís da Serra’ de Lúcio de Mendonça”. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, ANO V, nº 20, dez.1960, pp. 33-48.
- A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quíron; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1978.
- “Prefácio”. In: Brito Broca. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979, pp. 9-14.
- “Ainda reflexos do baile: visão e memória da Ilha Fiscal em Raul Pompéia e Aurelio de Figueiredo”. In: *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 3, junho 1984(a), pp.174-198.
- “Em torno do ‘Congresso do Mundo’ borgiano”. In: *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 4, dezembro 1984(b), pp. 211-217.
- “Brito”. In: *Remate de Males. Brito Broca – vida literária e história cultural*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp.113-114.
- Escritos*. (Berta Waldman e Luiz Dantas, orgs.) Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- (1993a) *Livro involuntário: literatura, história, matéria & memória*. (Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura, orgs.) Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- (1993b) *Alexandre Eulalio dileitante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993.

“Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*”. In: DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995, pp. 277-294.

Borges ou Da Literatura (Carlos Augusto Calil et al, orgs.). Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº especial, 1999.

“Currículo de Alexandre Eulalio Pimenta da Cunha”. jan.1982, datilografado. Fundo Alexandre Eulalio. Série Documentação Pessoal. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – IEL/Unicamp.

“Relatório de Atividades – 1981 a 1984”. jan.1985, datilografado. Fundo Alexandre Eulalio. Série Atividades Profissionais. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – IEL/Unicamp.

“Literatura e pintura: simpatias, diferenças, interações”. Projeto enviado à Fapesp, out.1979, datilografado. Fundo Alexandre Eulalio. Série Produção Intelectual. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – IEL/Unicamp.

“Relatório sobre o projeto de pesquisa Literatura e pintura no Brasil: simpatias, diferenças, interações”. Relatório enviado à Fapesp, mar.1991, datilografado. Fundo Alexandre Eulalio. Série Produção Intelectual. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – IEL/Unicamp.

Outras obras

ANDRADE, Mario de. (2002a) *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. (2002b) “Pintor contista”. In: *O empalhador de passarinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, pp. 57-61.

ARÊAS, Vilma. “Em tom menor”. In: *Remate de Males. Brito Broca – vida literária e história cultural*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp.57-60.

ARRIGUCCI Jr., David. “Alexandre, leitor de Borges”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 221-225.

_____. “Conversa entre fantasmas”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 226-233.

ASSIS, Machado de. “O espelho”. In: *Papéis avulsos*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, pp. 257-271. (Obras completas de Machado de Assis.)

BARBOSA, Francisco de Assis. “Brito Broca e a vida literária no Brasil (1903 – 1961)”. In: *Remate de Males. Brito Broca – vida literária e história cultural*. Revista do Departamento

- de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp.17-20.
- BARBOSA, João Alexandre. (1990a) “Paixão Crítica”. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, pp. 37-62.
- _____. (1990b) “Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950”. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, pp. 63-75.
- _____. “A biblioteca imaginária”. In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, pp. 13-58.
- _____. “Uma edição de Brito Broca”. In: *Entre livros*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999, pp. 45-51.
- _____. “O método crítico de Antonio Candido”. In: *Alguma crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, pp. 132-145.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. “Poesia e criatividade”. In: Mário Faustino. *De Anchieta aos concretos*. Pesquisa e organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 15-38.
- _____. “Lendo com o leitor”. In: Mário Faustino. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Pesquisa e organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 17-38.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia e CALIL, Carlos Augusto. (1993a) “Ausência dominadora”. In: *Alexandre Eulalio dileitante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 11-13.
- _____. (1993b) “Obra extensa”. In: *Alexandre Eulalio dileitante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 369-381.
- _____. (1993c) “Biografia discreta”. In: Alexandre Eulalio. *Livro involuntário: literatura, história, matéria & memória*. (Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura, orgs.) Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, pp. 323-329.
- BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, pp. 461-479.

- _____. “A crítica”. In: *História concisa da literatura brasileira*. 38ª edição. São Paulo: Cultrix, 2001, pp. 491-497.
- BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. Prefácio de Antonio Candido. Coordenação de Alexandre Eulalio. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981. (Coleção estética: Série obras reunidas de Brito Broca, v.11)
- CALIL, Carlos Augusto. “Livro involuntário”. In: Alexandre Eulalio. *Livro involuntário: literatura, história, matéria & memória*. (Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura, orgs.) Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, pp. 319-322.
- _____. “A gaveta desinfeliz de Alexandre Eulalio”. In: Alexandre Eulalio. *Borges ou Da Literatura* (Carlos Augusto Calil et al, orgs.). Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº especial, 1999, pp.11-15.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, [1959]. 4 v.
- _____. “Prefácio”. In: Brito Broca. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. Coordenação de Alexandre Eulalio. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981. (Coleção estética: Série obras reunidas de Brito Broca, v.11)
- _____. “Crítica e Sociologia (tentativa de esclarecimento)”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985a, pp. 3-15.
- _____. “O escritor e o público”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985b, pp. 73- 88.
- _____. “Literatura e cultura – de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985c, pp. 109-138.
- _____. “Prefácio” a Brito Broca. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Problemas de história literária brasileira”. In: *Ensaio reunidos 1942-1978*, volume I: de *A Cinza do purgatório* até *Livros na mesa*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 1999, pp. 845-848.
- COUTINHO, Afrânio. “A crítica literária no Brasil”. In: *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968, pp. 115-157.
- _____. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

- CUNHA, Fausto. “Alceste”. In: *Remate de Males. Brito Broca – vida literária e história cultural*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp.119-121.
- DANTAS, Vinícius. “Retratinho de Alexandre”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 333-335.
- DOURADO, Autran. “Retrato de um homem singular”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 307-308.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O autor e o público”. In: *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, pp. 181-189.
- _____. *Raízes do Brasil*. 25ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1920-1947: volume I*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- _____. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958: volume II*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- JANUÁRIO, Marcelo. *O Olhar Superficial: as transformações no jornalismo cultural em São Paulo na passagem para o século XXI*. São Paulo: ECA/USP, 2005. Dissertação de mestrado.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Alexandre o memorioso”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 323-324.
- _____. “O observador privilegiado”. In: *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 95-102.
- MACEDO, Sílvia Quintanilha. *Alexandre Eulalio: retrato de um intelectual singular*. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (Volumes I e II).

- MASSA, Jean-Michel. “*Bravant le temps*”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 325-326.
- MERQUIOR, José Guilherme. “O demônio do perfeccionismo”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 291-296.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. “Introdução” à *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pp. 17-32. (1ª edição de 1950)
- MORAES, Ricardo Gaiotto de. Mário de Andrade no *Diário de Notícias*: o método e a crítica circunstancial. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- NUNES, Benedito. “Encontros com Alexandre Eulalio”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, p. 327.
- _____. “O caso da literatura ou falência da crítica?”. In: Flávio Aguiar (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Humanitas/FFLCH/USP, 1999, pp. 127-135.
- _____. “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”. In: Maria Helena Martins (org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000, pp. 51-79.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PORTELLA, Eduardo. *Dimensões, I (crítica literária)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.
- _____. “Reencontrando Augusto Meyer”. In: CICLO DE CONFERÊNCIAS: AUGUSTO MEYER. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. Disponível em: <http://insearch.insite.com.br/mod_perl/insearch.cgi?acao=view_cache&id_url=168297&q=centen%Elrio>. Acesso em 30.ago.2007.
- PRADO, Antonio Arnoni. “Brito Broca ou injustiças de um revoltado”. In: *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp.231-239.
- _____. “Sobre Alexandre Eulalio diletante”. In: *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp.285-291.

_____. “Nota sobre a edição” de Sérgio Buarque de Holanda. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958: volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a, pp. 11-20.

_____. “Introdução” a Sérgio Buarque de Holanda. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958: volume II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b, pp. 21-32.

_____. “Dimensão crítica da *Formação*”. In: Jorge Ruedas de la Serna (org.). *História e literatura: homenagem a Antonio Candido*. Campinas: Unicamp/Fundação Memorial da América Latina; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003, pp. 417-433.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982.

SANTIAGO, Silviano. “Lenha na fogueira (leituras em francês de Brito Broca)”. In: *Remate de Males. Brito Broca – vida literária e história cultural*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp. 61-66.

_____. “Primeira lembrança”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 311-315.

_____. *Entrevista com Silviano Santiago*. Concedida em 2 de maio de 2002 a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. In: *Estudos Históricos, Arte e História*, nº 30, 2002/2, CPDOC/FGV.

SENNA, Homero. “Brito Broca e Alexandre Eulalio: afinidades eletivas”. In: *Remate de Males. Brito Broca – vida literária e história cultural*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp. 27-30.

_____. “Vida breve de Alexandre Eulalio”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 365-367.

SÜSSEKIND, Carlos. “Gioia dolorosa”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 297-298.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VENANCIO Filho, Alberto. “Uma amizade de quase 40 anos”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 301-306.

VILLAÇA, Antonio Carlos. “Puramente um escritor”. In: *Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993, pp. 299-300.

WALDMAN, Berta. “Brito Broca e Alexandre Eulalio: dois viajantes”. In: *Brito Broca – vida literária e história cultural. Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991, pp.21-25.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

Revistas

Revista do Livro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. Volumes 01-02 a 25, 1956-1964.

Brito Broca – vida literária e história cultural. Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. Número organizado por Francisco Foot Hardman. Campinas, nº 11, 1991.

Alexandre Eulalio diletante. Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura. Campinas, jun. 1993.

Borges ou Da Literatura. Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Carlos Augusto Calil et al. Campinas, nº especial, 1999.

Arquivo

Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE) – Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp. Fundo Alexandre Eulalio.