

ARLENICE ALMEIDA MARQUES

ARTE E POLÍTICA: ENTRE A DOMINAÇÃO E A UTOPIA

Este exemplar corresponde  
à redação final de tese  
deputada e aprovada  
pela comissão julgadora.  
06/07/89

Ítalo Tronca

Tese de Mestrado apresentada  
ao Departamento de História  
do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas da Universid  
dade de Campinas.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo  
A. Tronca

CAMPINAS

1989

M348a

11114/BC

ARLENICE ALMEIDA MARQUES

ARTE E POLÍTICA: ENTRE A DOMINAÇÃO E A UTOPIA

Tese de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo Tronca

CAMPINAS

1989

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

"O mundo significado na arte nunca é de modo algum apenas o mundo concreto da realidade de todos os dias, mas também não é um mundo de mera fantasia, ilusão, e assim por diante. Não contém nada que também não exista na realidade concreta: as ações, pensamentos, sentimentos e sonhos de homens e mulheres, as suas potencialidades e as da natureza. No entanto, o mundo de uma obra de arte é "irreal", no sentido vulgar da palavra: é uma realidade fictícia. Mas, é "irreal" não porque seja inferior em relação à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente "diferente". Como mundo fictício, como ilusão, contém mais verdade que a realidade de todos os dias. Pois, esta última é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização. Só no "mundo ilusório" as coisas parecem o que são e o que podem ser. Em virtude desta verdade (que só a arte pode exprimir em representação sensual), o mundo é invertido - é a realidade concreta, o mundo vulgar que agora aparece como realidade falsa, ilusória, enganadora."

MARCUSE

"Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento."

G. ROSA

Para minha avó,  
Rosa Androvics.

### AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos funcionários do Arquivo Edgard Leuenroth, na UNICAMP e da biblioteca do IEB, na USP, pelo fácil acesso aos documentos, auxílios e sugestões. Ao Prof. Ítalo Tronca pela orientação e paciência nas indecisões iniciais deste trabalho.

Devo agradecer, ainda, a Mara, Alcir, Marta e Ricardo pelas leituras e sugestões que fizeram ao longo da pesquisa. E, principalmente a Cláudia, Nica, Marta e Alina pelo afeto recebido neste período tumultuado.

Ao Itamar, pela sua presença e vitalidade e, fundamentalmente, pela "nossa história".

Por último, um agradecimento À FAPESP pelo suporte financeiro dado à pesquisa.

## ÍNDICE

- APRESENTAÇÃO .....	I
- CAPÍTULO I - O PÓS-GUERRA E OS INTELECTUAIS .....	1
1. Introdução .....	1
2. O Expurgo e a Colaboração .....	13
3. A Nova Geração: os "moços", os "velhos" .....	31
- CAPÍTULO II - A BUSCA CONCEITUAL .....	56
1. Introdução .....	56
2. A Arte como Reflexo .....	69
3. A Arte como Expressão .....	89
4. A Arte como Escolha .....	103
- CAPÍTULO III - ELITISMO E PODER .....	122
1. O Ponto de Partida. A Identificação com o Trágico .....	123
2. A Competência .....	145
3. As Imagens sobre o Ouvinte .....	163
- CAPÍTULO IV - ELITISMO E DEMOCRACIA .....	178
- CONSIDERAÇÕES FINAIS - UMA PASSAGEM POR GUIMARÃES ROSA .....	210
- BIBLIOGRAFIA .....	227

## APRESENTAÇÃO

As páginas que se seguirão são um exercício provisório de uma investigação em torno do envolvimento do artista nas lutas políticas do Brasil, no período que vai de 1943 a 1956. Desde já cabe salientar que o viés de abordagem deste movimento será mais temático do que factual: uma tentativa de recuperação histórica desta participação dos intelectuais via a reconstituição dos debates sobre arte e política que, muito intensos no período, ainda hoje são um questionamento vivo e uma solicitação do presente. Daí sua pertinência e historicidade.

Contudo este posicionamento precisa ser melhor delimitado e não vejo outra forma de esclarecimento do tema senão o relato estrito de meu acesso a ele, isto é, a descrição do percurso da pesquisa.

Com ligações tanto com a "geração" dos anos 70 como com a dos anos 80, minha formação de pesquisadora e minha história pessoal indicavam-me um caminho a ser percorrido: o da recuperação das lutas e resistências daqueles grupos sociais que permaneciam sem voz, emudecidos tanto pela dominação econômica e ideológica dos dominantes, como pelo próprio relato histórico que limitava-se em descrever apenas o percurso dos vitoriosos. Desta tendência, muito marcante em meados dos anos 70, decorria toda uma caracterização da luta de classes como o lugar exclusivo onde o historiador poderia desenter - rar estas resistências e lutas perdidas no esquecimento. Tratava-se, portanto, de pesquisar estas manifestações coletivas buscando resgatar estas vozes - "fazer falar" o elemento

dominado - enquanto expressão de uma coletividade em luta.

Contudo, o início dos anos 80 surgia desesperançoso e melindroso para com as manifestações coletivas, sugerindo que, talvez, as resistências contra o poder dominante pudessem vir, não do coletivo - este, definitivamente prisioneiro do "establishment" - mas de casos pontuais, resistências individuais, ou seja, de exceções. Esta segunda tendência, encaminhava-me para o terreno da arte e de suas manifestações para aquilo que, teoricamente, o homem teria de mais inventivo e livre.

Aprisionada nesta duplicidade inevitável, a pesquisa tateou seus primeiros passos tentando responder a este duplo apelo, acabando por desembocar, muito vacilantemente, no tema da Cultura Popular. Este domínio afigurava-se como o espaço especial onde as resistências poderiam efetivamente ser encontradas. O recorte temporal foi operado a partir desta constatação: o período de 1943 a 1956 sugeria que, numa fase de declarada vigência das funções democráticas, poderíamos encontrar com maior autonomia estas falas populares. Com efeito, a partir de 1943 e, principalmente em 1945, encontramos sinais de uma tendência democratizante no processo de anistia a presos políticos, na reativação de partidos de esquerda, na elaboração de uma nova Constituição, na convocação de eleições gerais e, principalmente, na extinção de órgãos repressivos como o DIP. Frente a este espaço "aberto", nosso intuito era o de recuperar os registros de momentos em que o espaço público estava sendo ocupado pelo elemento popular e por suas manifestações e expressões peculiares, ou seja, objetivávamos verificar, pelo viés cultural, se havia ocorrido uma ampliação efetiva da cidadania.

Para mapear esta produção a pesquisa foi iniciada em jornais e revistas de ampla circulação e também em publicações operárias e de partidos de esquerda. Aí procurávamos ver qual o espaço que a imprensa reservava para estas manifestações, como ele era utilizado, ou seja, como o popular era apresentado. Foram encontrados alguns poemas, um pequeno número de romances e algumas manifestações na área das artes plásticas. Mas de um modo geral, em relação ao popular, ainda imperava um certo silêncio.

Assim, o contato com este material alterou drasticamente o rumo da pesquisa, em função de uma inquietação que a documentação apontava: o que tinha primazia nos debates sobre a cultura era basicamente uma preocupação do intelectual com sua própria condição. Nas poucas vezes em que o popular aparecia era pelas mãos deste homem letrado e através de uma relação paternalista e pedagógica. Nessas condições, no lugar da explosão de falas múltiplas e desencontradas impunha-se uma fala teórica e onipresente, debatendo obstinadamente o papel da arte e do artista na sociedade, reforçando cada vez mais a oposição entre o homem comum e o homem de pensamento/sensibilidade. Ora, essa rígida demarcação sugeria que aí estava um entrave à livre expressão do popular e, mais que isso, um mecanismo vedante e silenciador de suas manifestações mais criativas.

Este trabalho é, neste sentido, um primeiro passo: uma aproximação destes intelectuais, seus projetos e posturas, tentando recuperar este debate sobre arte e política, que em uma de suas facetas, excluía e afastava o elemento popular. Em oposição ao homem comum, o período da "redemocratização" define-se pelo culto ao homem de pensamento/sensibilidade.

Estamos agrupando nesta categoria romancistas, contistas, poetas, compositores, jornalistas, críticos, artistas plásticos, enfim, a elite letrada. Contra os modernistas de 22, que zombavam dos homens de "espírito", renasce no pós-guerra uma valorização destes homens que se definem menos pelas atividades que praticam e mais pela sensação de formarem um estrato social privilegiado, capacitado para interpretar os sentimentos, tendências e aspirações do "povo" brasileiro.

Apesar de produzirem manifestações artísticas diversas, estes intelectuais unem-se num mesmo posicionamento: assumem o papel de elite pensante, responsável pelos rumos da sociedade brasileira.

Para isso elaboram projetos políticos, participam de manifestações públicas, assumem cargos administrativos e, principalmente, tentam justificar teoricamente o papel da arte na sociedade. Portanto, apesar de privilegiarmos em alguns momentos a literatura, não trabalharemos só com romancistas e poetas, mas com esta categoria de Homem de pensamento/sensibilidade, uma vez que ela é dominante no período - uma última união das elites letradas, antes da fragmentação deste grupo em especialistas, que ocorrerá nos anos 60.

---

(1) Um prolongamento do mesmo "homem de pensamento" que surge no séc. XIX, nos clubes de propaganda política e nas academias de maçonaria e que mantém-se através de ligeiras mutações até meados do séc. XX. Nossa sugestão é a de que aqui temos uma das últimas aparições deste "homem de letras".

O material utilizado nesta pesquisa girou em torno de artigos de jornais, revistas culturais, suplementos de arte, folhetos, diários e memórias de escritores, ensaios sobre o tema e alguns romances e poemas, a nosso ver, iluminadores deste período que buscamos caracterizar. Nosso objetivo é o de iniciar um mapeamento deste material tentando apontar as diferenças de enfrentamento das relações entre arte e política. Para tanto, pesquisamos pronunciamentos de intelectuais de várias tendências políticas: desde comunistas até liberais e conservadores, tentando apontar diferenças e semelhanças.

Frente ao terreno problemático que é de falar genericamente sobre indivíduos tão diferenciados, um princípio orientou esta investigação: a manutenção da pluralidade e da diferenciação. Procuramos não incorrer no risco, apontado por Antonio Cândido, de manipular particularidades em função de categorias absolutas e universais: tentaremos perseguir as múltiplas posturas, salientando, desde já, que as aproximações deverão ser lidas mais como recorrências encontradas do que como conclusões definitivas sobre o tema.

Além da abrangência problemática do tema, essas linhas reconhecem como é incômoda a tarefa de falar sobre poetas. Por um lado, como lembrou Hannah Arendt, "os poetas são para se citar não para se falar". Por outro lado, na sugestão de Antonio Cândido, eles não se prestam a definições acabadas, já que o "intelectual parece servir sem servir, fugir mas ficando, obedecer negando, ser fiel traindo."

A fim de tentar ultrapassar este terreno movediço direcionamos a investigação menos para o homem e a obra e mais para a sua postura frente a temática. Contudo, abordar as

relações entre arte e política não significa que o tema será resolvido, ao contrário, ele apenas será colocado no movimento da história; não se resolve uma temática pela volta ao passado: apenas abre-se uma porta de penetração, por onde o presente pode ativar o passado.

Sobre as afinidades teóricas desta pesquisa podemos destacar alguns conceitos, presentes na concepção de história da chamada Escola de Frankfurt: a idéia de leitura crítica e a de redenção. Basicamente o material pesquisado foi submetido a esta dupla inspiração. De um lado procuramos realizar uma leitura crítica, tentando "pôr a nu" as fraturas, ambigüidades e contradições das falas dos intelectuais, procurando visualizar momentos em que elas mesmas se autodestruíam. De outro lado tentamos resgatar as esperanças e sonhos presentes neste envolvimento do intelectual. No fundo, defendemos, como Flora Sussekind, que a história não fala só do registro do intencional e do teórico, mas ela é também o resgate dos sonhos, dos projetos, nos quais ainda se pode reencontrar uma promessa de utopia.

Este texto não polemiza diretamente com nenhum outro especificamente, mas é devedor de inúmeros trabalhos recentemente elaborados. Entre eles podemos citar os trabalhos sobre o Nacional e o Popular, patrocinados pela Funarte; as reflexões de Marilena Chauí sobre cultura popular; as análises dedicadas especificamente à literatura de autores como Vera Chalmers, João Luíz Lafetá, João Alexandre Barbosa, Luiz Costa Lima. Na área da história o trabalho de Maria H. Capelato sobre a imprensa paulista, foi particularmente iluminador.

Dividimos a exposição em quatro capítulos que não obedecem, necessariamente, a um movimento progressivo. Os dois

primeiros procuram resgatar os projetos e os sonhos, os últimos são a constatação das ambigüidades e contradições. O epílogo, por sua vez, cumpre menos o papel de uma conclusão e mais o de inacabamento, ao voltar novamente ao espaço do sonho. Com isso procuramos nos aproximar da temática através de círculos contínuos que rodeiam o tema, sem nunca atingí-lo completamente; em alguns momentos chegamos bem perto, para em seguida nos afastar novamente. Como testemunhou Todo-rov: "levantar uma questão não significa que se poderá responder a ela. Ao invés de passar a outro problema volta-se, como o assassino ao lugar do crime, sempre ao ponto de partida."

Assim, o primeiro capítulo procura situar o debate no período mostrando suas primeiras aparições. O capítulo II acompanha a passagem do envolvimento do artista da ação prática para a busca conceitual. Aqui o intuito é o de localizar as diferentes abordagens do papel da arte e da função do artista. No capítulo III procuramos ler estes projetos apontando as recorrências que indicavam para um fortalecimento do elitismo. E no último, o espaço é dedicado ao tema de democracia à luz de algumas observações sobre o espaço efetivo que o intelectual ocupava na sociedade da época. O epílogo é uma volta ao terreno da multiplicidade através da leitura de um conto de Guimarães Rosa.

## Capítulo I - O PÓS-GUERRA E OS INTELECTUAIS

### 1. Introdução

A movimentação dos intelectuais brasileiros do final do Estado Novo até meados dos anos 50, é caracterizada por uma dúvida: para que escrever? dilema central que não é, em hipótese alguma, original. Desde o Realismo do século XIX até o movimento Surrealista e as Vanguardas do início do século XX, o mesmo questionamento perpassa as manifestações literárias. Temos, portanto, não o inédito, mas um questionamento que é periodicamente reanimado. De qualquer modo pensamos que o fato de esse questionamento não ser original; não o invalida como manifestação histórica. O mesmo, na maioria das vezes, apresenta uma filtragem nova onde cabe investigar como e por que o tema retorna.

A participação dos artistas e intelectuais na política está, na primeira metade do século XX, marcada pela repetição: da mesma forma que Sartre e o grupo do Le Combat tentam reeditar a figura do "écrivain engagé" - inaugurada no início dos anos 30 por Jean Guéhenno, Romain Rolland e Henri Barbusse - também no Brasil os intelectuais retomam, no período do pós-guerra, às mesmas questões que preocupavam os escritores no início dos anos 30, isto é, a inquietação com a função da literatura, o papel do escritor na sociedade e as ligações das propostas políticas com a arte. Mas não se trata nem de um movimento de continuidade e nem de uma repetição absoluta

mente idêntica, mas sim de um movimento que é engendrado em um outro momento histórico, respondendo, portanto, a um outro quadro de necessidades.

Esta periodização encontra respaldo no trabalho de Aracy Amaral<sup>1</sup> sobre a preocupação social na arte brasileira. Nesta obra a autora classifica o desejo de participação e de envolvimento na política em três grandes períodos: 1º) De 1930 até fins de 1935; 2º) De meados da II Guerra Mundial (1943) até 1956 e 3º) Do início dos anos 60 até o fim da década.

Uma comparação entre estes períodos foge aos objetivos e limites deste trabalho. Nessas condições podemos apenas assinalar alguns traços do primeiro, a fim de "invadir" com alguns elementos comparativos o espaço do segundo período.

A partir de 1930 há uma movimentação concreta não só de toda a sociedade, mas também de artistas e escritores em torno de programas políticos. A disputa que ocorria desde 22 por ritmo, cor e cadência transforma-se numa disputa ideológica entre as principais correntes em luta no cenário político: integralismo, comunismo, liberalismo e socialismo. Até 1935 uma boa parcela dos "demolidores" modernistas caminham para um posicionamento político ativo. Plínio Salgado

---

(1) AMARAL, Aracy - Arte para quê? A preocupação Social na Arte Brasileira, SP, Nobel, 1984.

organiza o Integralismo; Mário de Andrade caminha em direção a uma democracia liberal tendo uma participação discreta na Revolução Constitucionalista de 32; Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia cooperam abertamente com o governo de Getúlio Vargas e, por último, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz engrossam as fileiras do Partido Comunista Brasileiro.

A participação na política assinala, para os intelectuais, um momento de perdas e de aquisições. No plano estético, os anos 30 produzem um afastamento do radicalismo formal experimentado pelos modernistas de 22<sub>2</sub>, mas no campo das publicações este é o período em que se organiza um mercado efetivo para a produção artística.<sup>3</sup>

Contudo, a inserção no mercado não deve ser lida como uma declaração de autonomia do intelectual, ao contrário, essa "conquista ocorre em relação direta com o poder público. O Estado é, agora, o principal investigador na produção cultural, o que significa que a tutela governamental passa a fazer-se em todos os setores da "produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico".<sup>4</sup>

---

(2) LAFETA. J.L. 1930: A Crítica e o Modernismo, SP, Duas Cidades, 1974  
Neste livro o autor mostra que as rupturas básicas ocorridas nos anos 20, no espaço da linguagem - destruição de regras fixas para o poema; combate à retórica parnasiana; defesa de uma arte como construção artificial, enfim, toda a pesquisa com a linguagem são dissolvidas, em 30, em nome de uma preocupação com os problemas sociais e políticos mais prementes. Em conseqüência, temos a explosão do romance de denúncia e

Frente a este poder centralizador, resta pouco espaço para uma atuação independente do intelectual. Muitos são exilados, alguns silenciados e boa parte são cooptados pelo Estado, onde atuam na tarefa da legitimação ideológica do Estado Novo, ou em outras palavras, ocupando a posição de "autênticos mediadores simbólicos entre o estado e o social."<sup>5</sup>

Nessas condições caberia investigar o que advogam estes intelectuais, alguns anos depois, para falarem num novo engajamento. Em primeiro lugar, será que são os mesmos atores em cena ou há uma nova geração de escritores e artistas? Qual a

---

da poesia militante e combativa. Para Lafetá os primeiros anos da década de 30 ainda mantêm um frágil equilíbrio entre a revolução literária e a literatura engajada, mas ele "vai sendo lentamente desfeito e a década de 30, chegando a seu término, assiste a um quase esquecimento da lição estética essencial do modernismo: a ruptura da linguagem". O núcleo central dos debates desloca-se de fazer para o dizer e o conflito entre modernismo e brasilidade é desfeito em nome de uma busca da identidade e da localização de um Brasil "real".

Já em MOTA, Carlos G.- Ideologia da Cultura Brasileira- SP, Ática, 1977, temos a afirmação de que essa era do "redescobrimento do Brasil" é o momento em que os sociólogos e literatos se unem num esforço conjunto de compreensão da realidade brasileira. Esta precisa ser descrita e conhecida minuciosamente para que se possa nela intervir. Assim, ao lado dos romances sociais aumentam em quantidade, como resultado desta preocupação, os ensaios literários, históricos e sociológicos.

- (3) MICELI, Sérgio- Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil- (1920-1945), SP, DIFEL, 1969.

Nesta obra o autor aponta para os primeiros sinais de canais próprios para a circulação artística, (principalmente na área da literatura).

- (4) "Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultou-lhe o acesso aos postos e carreiras burocráticas em praticamente todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviço e segurança, etc). Mas no que diz respeito à relação entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um 'negócio oficial', implicando um orçamento próprio, a criação de uma 'intelligentsia' e a intervenção em todos os setores de produção, difu-

coloração desta nova fase de participação? Se o tema central é a luta pelos direitos democráticos - reprimidos e desviados pelas forças centrífugas do período Vargas - em que medida esta nova atuação amplia o conceito e a prática da cidadania e abre canais para uma manifestação do conjunto da sociedade?

Seria por demais precipitado tentar responder a estas questões neste momento. Elas estarão presentes em todo o desenrolar do texto orientado e encaminhando outras questões. Por ora seria interessante apontar como os próprios intelectuais do período apresentavam esta nova movimentação. Como ruptura ou continuidade?

Nas múltiplas referências encontradas em meados da década de 40 o clima era de hesitação. A dúvida residia em saber se existia uma nova geração com propostas estéticas e políti

---

são e conservação do trabalho intelectual e artístico". in| MICELI - op. cit. p.131.

- (5) LENHARO, Alcir - Corpo e Alma: mutações sombrias do poder no Brasil dos anos 30 e 40, SP, Tese de Doutorado - 1985 (mimeo.)

Aqui o autor se refere basicamente à atuação do intelectual Cassiano Ricardo e suas relações com o Estado Novo.

cas inovadoras ou se, ao contrário, tratava-se de um movimento de repetição com velhos artistas e intelectuais, ainda presos a suas fórmulas já gastas. A questão era, com efeito, polêmica, o que fez com que a Revista do Brasil<sup>6</sup> organizasse no número dois, de julho de 1944, uma enquête sob o título: "A Nova Geração Julga a Nova Geração" - uma tentativa pioneira de elucidar esse dilema.

Se, para a revista não há dúvida quanto a existência de um "pleno estado de transição" e sobre o surgimento de uma nova "família" de escritores, há, no entanto, uma dificuldade em estabelecer os contornos comuns desta nova geração. O objetivo da enquête seria o de preencher esta lacuna, numa tentativa de estabelecer as linhas básicas desta nova escola através do depoimento dos próprios jovens que seriam os componentes desta nova geração: Clarice Lispector, Clemente Luz, Adonias Filho, Oto Lara Resende, João Cabral de Melo Neto, Xavier Placer, Antonio Rangel Bandeira, Lêdo Ivo, Lauro Escorel, Hélio Pelegrino, Otávio de Freitas Junior e Breno Acioli.

Pelos nomes acima enumerados uma primeira conclusão fica patente: a geração localizada pela revista não ficou restrita aos poetas da chamada "geração de 45"; ao contrário, e

---

(6) A Revista Brasil (RJ), fundada em 1916 por Monteiro Lobato, teve uma história irregular. Deixou de circular durante alguns anos, principalmente na década de 30, e teve vários diretores como Rodrigo Andrade (1926) e Otávio Tarquínio de Souza (1938-43). Em 1944 estava sob a direção de Frederico Chateaubriand e de Millôr Fernandes.

la é bem mais ampla abarcando outros gêneros literários: a prosa, o ensaio, a crítica jornalística. Assim, ainda na perspectiva da revista, a geração dos "novos" se define menos por um objetivo estético e mais por um "espírito", um "élan" presente nos escritores. Esse aspecto remete a um outro que lhe é complementar: interessa menos investigar as obras desses autores e as principais inovações formais ocorridas, e mais os depoimentos dos escritores sobre o papel da literatura para a sociedade brasileira. A forma do artigo, como um conjunto de depoimentos é, neste sentido, sintomática. O que se pretende é colher depoimentos e "confissões", em outras palavras, declarações de intencionalidade que fornecerão elementos para a caracterização precisa desta geração.

Os depoimentos vão de uma caracterização efusiva e louvatória da nova geração até a negação veemente de sua existência. Para Clemente Luz, Oto Lara Rezende, Hélio Pelegrino e Lêdo Ivo, a nova geração apoia-se no firme desejo de construir um mundo novo de liberdade e democracia, sendo, neste sentido, um grupo que desenvolve uma participação feroz nos acontecimentos políticos e de uma forma revolucionária, pois compreende os rumos que o Brasil deve seguir e a missão que o artista deve desempenhar para que este fim seja atingido.

Já nas declarações de Adonias Filho, Lauro Escorel e Breno Acioli, encontramos uma desconfiança em relação aos novos que são descritos como "sombras flutuantes desconexas", sem nenhuma organicidade, dificultando, portanto, qualquer tipo de caracterização mais precisa.

Mas não só a maioria dos entrevistados reconhece a geração dos novos, como também já passa a avaliar criticamente essa produção que está em sua fase inicial. É o caso de João

Cabral de Melo Neto que localiza nos novos uma transferência, em sua opinião, empobrecedora do objeto e matéria da obra de arte para valores morais. Isso porque essa geração recebeu dos modernistas dos anos 20, uma série de estéticas particulares e desenvolveu, a partir dessa profusão de linhas, uma "vaga e imprecisa estética", fazendo da ética o preenchimento central dessa ausência.

Ora, essa ausência que é vista de forma negativa por alguns que caracteriza, nesta primeira abordagem, essa geração de novos, isto é, a falta de nítido projeto estético. Em seu lugar o que floresce é uma proposta política - no sentido de uma reflexão que se constitui fora do espaço da obra de arte enquanto tal. Esse exterior não é nenhum absoluto, mas o resultado de uma geração que está marcada pela angústia: assistiu "atônita ao desmoronamento das velhas concepções de vida e de mundo"<sup>7</sup>, foi uma geração que não só viu os mais velhos tendo sua liberdade cerceada, mas com eles foi perseguida e torturada. Assim, ao ter participado como ator ou espectador da tragédia do fascismo, da guerra e do autoritarismo do Estado Novo, conquistou legitimação moral para encaminhar e defender os ideais humanitários de liberdade e dar, enfim,

---

(7) Revista do Brasil, RJ, nº 2, julho de 1944.

um sentido preciso aos rumos políticos. Em última análise, é uma geração política porque é capaz de produzir um sentido para o futuro da "nação" brasileira.

Nestes depoimentos o tempo aparece como um rolo avassalador: ou se permanece no tempo, concordando com suas regras e isto é a vida, ou fica-se "à margem do tempo", e isto é a morte, a ausência, o silêncio. Ser um dos novos significa não se furtar a este destino imposto pelo tempo. Clemente Luz finaliza, nestes termos, seu depoimento:

"O mundo volta seus olhos para a nova geração. E nós da nova geração, que bem compreendemos o que se espera de nós, saberemos lutar, a fim de conseguirmos alcançar aquilo que milhões de homens, nos campos de luta, apenas pressentiram. Haveremos de alcançar a liberdade total para todos os gestos e expressões do mundo. Somos inquietos e dolorosos, problemáticos, porque somos filhos do tempo. E pelo tempo que virá, lutaremos."

(Revista do Brasil - nº2, julho de 1944)

Essa clareza de propósitos, contudo, não consegue ofuscar a ambigüidade do terreno onde surgem estes depoimentos. Ao mesmo tempo que procuram demarcar uma ruptura com as gerações anteriores, seja a de 22 ou com a produção de 30, não conseguem elaborar um corpo conceitual próprio que confirme essa ruptura. O exemplo mais sintomático desta dubiedade é a tese defendida no I Congresso Paulista de Poesia (1948), por Domingos Carvalho da Silva intitulada: "Há uma nova poesia no Brasil."

Para esse poeta há uma nova poesia porque a vida social e política do Brasil alterou-se profundamente e, neste senti

do, a "nova poesia" não é nada mais do que a expressão desta situação inaugural. Ela não é passadista, nem anacrônica, mas apenas uma "arte que compreende, através de suas exteriorizações mais evidentes, o clima que respira". Isso significa abandonar a poesia de combate de 22, - a "destrutiva", a mera preocupação com a forma e com a nacionalização de temas universais - e caminhar para uma expressão poética mais completa. É verdade que os poetas dos anos 30 como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes, tentaram canalizar as demolições dos modernistas para uma produção carregada de essência. Mas seu resultado é, para Domingos C. da Silva, nada mais do que o sinal do colapso que se aproximava:

"Essas duas subcorrentes não percebem, porém, que a poesia caminha inexoravelmente para a frente, sem se compadecer com os que não lhe acompanham a marcha ou não lhe compreendem o itinerário. Na era do avião o cabo Finisterra é apenas um detalhe na paisagem. Além do modernismo existem novos caminhos com a liberdade assegurada pelo movimento de 22 e com o essencialismo libertador que extravaza da melhor fase muriliana, é perfeitamente possível caminhar no verdadeiro rumo da poesia, que é o do primado da intuição poética. A partir de 1945 - ano em que se consumou uma profunda alteração na estrutura poética nacional - assistimos à publicação de livros com espírito novo. (...) O mundo de 1948 não está preso ao de vinte e cinco anos atrás. A poesia da hora que passa não é uma herança legada pelo passado ao presente; é uma conquista da nova geração. (...) O Modernismo foi ultrapassado. Cabe portanto aos poetas novos prosseguir o rumo que

se anuncia, sem transigência com o passadismo e sem compromissos com a Semana de Arte Moderna."

(Revista Brasileira de Poesia, 1948)

Esse texto assinala a dificuldade em ultrapassar os limites impostos pelo dado: a superação só se dá via conservação; de um lado uma necessidade de romper radicalmente com o Modernismo, de outro, a tentativa de resguardar algumas conquistas básicas deste movimento. Desta ruptura não radical resta a defesa de uma poética, no mínimo, eclética e pouco precisa: valorização da intuição, do poeta como intérprete - não importando a forma ou o tema. Ora, tal imprecisão em relação à nova geração não estava presente só neste Congresso de Poesia<sub>8</sub>, mas entre alguns críticos e estudiosos do tema.

Vejamos o exemplo de Tristão de Athayde, crítico católico que, na década de 40 opôs à tendência impressionista presente na crítica literária dos anos trinta, um novo método batizado de expressionismo, isto é, uma tentativa de penetrar mais profundamente no espírito das obras, via análise da fatura das mesmas<sub>9</sub>. Ora, com relação à nova geração, Tristão de Athayde, em julho de 1947 na revista Época, tenta defini-la lançando mão do conceito de neomodernismo, isto é,

---

(8) TELES, Gilberto - "Para o Estudo da Geração de 45", in: Revista de Poesia e Crítica, nº 12, SP, dezembro 1986.

(9) LAFETÁ, L. Op. Cit., p. 88

não uma "nova geração dentro do modernismo e sim de uma nova geração depois do modernismo, ainda que não contra ele". Trata-se de uma transição indefinida que está sob o signo da disciplina e da liberdade, entre o primado do verso e a preocupação em restaurar os laços com o público.

O poeta e crítico Gilberto Teles mostra, no artigo citado, como as discussões em torno da nova geração ficaram exacerbadas após a tese de Domingos Carvalho da Silva. Duas forças logo se antagonizaram: os "novos" de São Paulo e os "novíssimos" no Rio de Janeiro. O resultado foi a elaboração de um texto conjunto que, se não é o efeito de nenhum acordo sobre estética, é sintomático porque revela o caminho possível de penetração neste "espírito" desta nova mobilização dos intelectuais. O texto diz o seguinte:

"Rejeitamos os "clichês" e os anúncios luminosos. Aceitamos não o passado, mas o que há de fecundo em suas colocações. Não aceitamos a sistemática, apenas o progresso no caminho da expressão mais típica, de uma sintaxe mais rica e de maior força de comunhão. Simplesmente iniciamos. Portanto não temos caminhos definidos. Advinharemos, porém, vigorosamente, outras passagens, livres de qualquer sentido de grupo, escola ou movimento. E em face do que se batizou "22" e "45", proclamamos no verso de José Régio um mero estado de espírito:

"Não sei por onde vou,  
Não sei para onde vou,  
- Sei que não vou por aí!"<sup>10</sup>

---

(10) TELES, G. M. - Op. cit., p.37

A nova geração, pelo menos em uma de suas facetas, sugere mais uma necessidade de posicionar-se contra, do que propriamente uma produção radicalmente nova. Neste sentido conviria a seguinte pergunta: O que efetivamente os artistas estão negando neste pós-guerra? O que há de definitivamente peculiar nesta geração?

## 2. O Expurgo e a Colaboração

1945 é o ano da "libertação": do domínio das ditaduras, das invasões, mas, principalmente do terrorismo implantado durante o Estado Novo pelo DIP. Para a maioria da população brasileira o fim do governo Vargas significava o fim do regime de exceção, das interferências nos sindicatos, enfim, o restabelecimento da democracia. Para os escritores, jornalistas e intelectuais representava uma conquista muito específica: a reconquista da liberdade de expressão.

O Estado Novo foi, com efeito, um sistema "original". Nunca antes, na história do Brasil, tantos jornais estiveram sob censura, nem tantos escritores haviam sido presos, sem falar do controle minucioso sobre toda e qualquer publicação. Os anos da ditadura Vargas foram sentidos, neste segmento da sociedade, como uma era de terror. Assim, identificavam-se facilmente com os oprimidos europeus e com sua luta contra as formas de opressão. Se é evidente que o Estado Novo teve configurações próprias que singularizaram frente a onda fascista internacional, isto não invalida o fato de que, para os escritores submetidos à censura, tratava-se do movimento de

controle e repressão; nada mais lógico, portanto, do que participar da mesma luta dos escritores europeus contra o totalitarismo.

Desde 1935, por ocasião do Congresso Internacional de Escritores realizado em Amsterdã, a defesa da cultura passava a se fazer contra o fascismo e o nazismo. Uma luta não mais localizada, mas alimentada pela convicção de que a justiça e a liberdade eram conceitos universais. No Brasil, para muitos escritores era correta a sugestão defendida por Romain Rolland e Henri Barbusse, no início dos anos 30, de que a crise que ora se avizinhava no campo cultural era universal, isto é, ia além das fronteiras da França, Alemanha ou Itália.<sup>1</sup>

Foi dentro deste élan internacional que muitos intelectuais não só participaram destes congressos internacionais, como fundaram, em 1942, a Associação Brasileira de Escritores, e realizaram, em janeiro de 1945, em São Paulo, o 1º Congresso Brasileiro de Escritores.

Ainda dentro deste período podemos localizar no final do Estado Novo - com a anistia aos presos políticos (abril de 1945) e com o golpe de 29 de outubro de 45, que depôs Getúlio Vargas, um certo "expurgo" dos escritores e intelectuais que haviam colaborado com a ditadura. Uma apuração, sem sombra de dúvida, amenizada e muito mais suave se comparada

---

(1) LOTTMAN, Herbert R. - A Rive Gauche-Escritores, Artistas Política em Paris, (1930-1950), RJ, Guanabara, 1975, p. 84.

com as que ocorreram na Alemanha ou na França.

Na Alemanha, em resposta à repressão empreendida pelo Dr. Goebbels, através da Câmara de Cultura do Reich e a expulsão de vários de seus mais notáveis escritores - fenômeno que ocasionou a chamada emigração forçada - ocorre um expurgo, não só dos que colaboraram nos massacres dos judeus, mas uma apuração interna da influência dos que permaneceram. Thomas Mann, que partira da Alemanha em 1936, escreve uma carta, em 1945, dos Estados Unidos, onde denuncia a conivência e a responsabilidade dos que ficaram. Nela ele afirma que todos os livros que foram escritos entre 1933 e 1945 deveriam ser destruídos.<sup>1</sup>

De outro lado a literatura produzida no pós-guerra na Alemanha, principalmente a produção voltada para o teatro, caminha sob orientação moralizante: procura-se encontrar na obra literária as causas do desastre e os responsáveis indiretos pela tragédia. O passado imediato pressiona o presente para a obrigação moral de localizar os culpados e de impedir que a situação se repita. O curioso é que esta tendência não ocorre somente na literatura da Alemanha - a vilã da história. Nos Estados Unidos a prosa do pós-guerra também vai desenvolver um gênero muito ligado a este passado imediato da guerra. Sem grandes mudanças formais e com uma técnica bas-

---

(1) MODERN, E. Rodolfo - Estudios de Literatura Alemana, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1975.

tante próxima ao naturalismo da década de 30, muitos autores vão tentar explicar as causas psicológicas da guerra através da ficção. É o caso de Norman Mailer em "The Naked and the Dead" (1948) e James Jones em "From Here to Eternity" (1951), ambos influenciados por "A Farewell to Arms", de Ernest Hemingway.<sup>1</sup>

Na França - talvez o país mais próximo dos intelectuais brasileiros - a questão se apresentava como uma investigação sobre o colaboracionismo, durante o período da ocupação alemã. Uma problemática, no mínimo, delicada como nos mostra Lottman, uma vez que o número de colaboracionistas, simpatizantes ou não dos nazistas, excedia em muito o dos resistentes.<sup>2</sup> A partir de 1944 são instaurados alguns tribunais onde escritores são julgados, presos e, em alguns poucos casos, fuzilados. O escritor Robert Brassilach foi um exemplo da radicalidade deste expurgo ao ser condenado à morte. Mas tratava-se de um período ambíguo, onde, para sobreviver quase todos os escritores acabaram servindo a "dois senhores". Ninguém representou melhor essa ambigüidade que a revista Nouvelle Revue Française, espaço de expressão da mais sofisticada intelectualidade francesa. No início da ocupação alemã ela sofreu uma intervenção, chegando a interromper a publicação de

---

(1) GOTTESMAN, R. (org.) - The Norton Anthology of American Literature, vol. 2, New York, Norton, 1979.

(2) LOTTMAN - Op. cit., p. 240.

alguns números. Mas depois foi absorvida voltando a circular agora com o aval dos alemães e de pró-nazistas como Pierre Drieu La Rochelle. Seu diretor, Gaston Gallimard concordou com a "ocupação alemã" na revista e esta pôde sobreviver com uma publicação que aglutinava colaboradores antigos com escritores novos, desconhecidos do público.

Assim, o ato de colaborar durante a ocupação, passou a ser definido de várias formas: através do silêncio, das omissões, das ajudas secretas, ou simplesmente pelo fato de ter um livro publicado; tudo induzia e contribuía para assinalar os colaboracionistas. Desta confusão restaram dois slogans, muito propagados na época: o acusativo "todos colaboraram" e o defensivo "todos resistimos".

O expurgo da vida intelectual de Paris, com certeza, não tem muitas semelhanças com o ocorrido no Brasil. Mas pelo menos um elemento fundamental foi reproduzido aqui. Lottman fala de uma observação encontrada no diário do escritor Jean Guéhenno, em 1944, que assinala este elo comum: "observo que nunca houve mais que quinze de nós nas reuniões do Comitê Nacional dos Escritores, na casa de Edith Thomas, mas, com Paris finalmente libertada, em nossa primeira reunião, em setembro de 1944, curiosamente nos encontramos em meio a uma multidão de mais de cem pessoas, pelo menos oitenta das quais nunca tínhamos visto antes, e que, com todas as razões para viverem muito mal, viveram muito bem."<sub>1</sub>

---

(1) LOTTMAN - Op. cit., p. 317.

Ora, o expurgo, enquanto uma forma moderna de caça às bruxas, é o responsável, num primeiro momento, por um curioso processo de inocentação pública, iniciado nos meios intelectuais, que produzem como forma de defesa um outro ato público: o engajamento. Antes de serem condenados e excluídos da vida pública, os intelectuais percebem que o fundamental é mostrar que continuam resistindo e lutando. A batalha pela democracia contra o autoritarismo torna-se, neste contexto, a tábua de salvação de muitos colaboradores, não só na França, mas também no Brasil. Entre nós, desde o final do Estado Novo até meados dos anos 50, há uma inflação de artistas e escritores engajando-se em lutas políticas. Todos que rem se filiar a partidos, participar dos congressos e da organização de entidades políticas.

Essa propensão à confissão pública não se constitui, enquanto tal, como uma mera cópia dos movimentos de expurgos realizados no exterior. Conosco, essa forma de manifestação ocorreu, com características peculiares, quando o Brasil decide apoiar os aliados na guerra, em 1942. Neste mesmo ano estudantes, filiados à UNE, enviam um manifesto ao Ministro da Educação exigindo o expurgo de professores e funcionários identificados com a "quinta coluna". O manifesto exigia a punição e a apuração de responsabilidades não só de professores da Universidade do Brasil, como também de funcionários do Ministério da Educação e Saúde.<sup>1</sup>

---

(1) SCHWARTZMAN, S. - Tempos de Capanema, RJ, Paz e Terra, 1984, p. 256.

Pouca coisa foi feita nesta direção, o que não invalida o fato de que a pressão foi constante. Por outro lado, tínhamos, principalmente com o exemplo de Mário de Andrade, uma outra experiência neste sentido. Na revista Diretrizes, em janeiro de 1944, Mário, em uma entrevista concedida a Francisco de Assis Barbosa, discorre longamente sobre a inevitabilidade do engajamento dos jovens num momento em que a sociedade está em perigo, e que por isso, "o escritor tem de servir fatalmente". O texto adquire o tom de uma advertência:

"Os intelectuais brasileiros que continuam colaborando em jornais fascistas precisam se convencer de que estão errados.(...) Muitos desses escritores, bem sei, não são fascistas. Acabarão sendo. Pelo menos eles já estão servindo ao fascismo."

E quando perguntado pelo repórter sobre um artigo seu publicado na revista Atlântico<sup>1</sup>, Mário confessa imediatamente sua "mea culpa":

"É verdade. Publiquei um artigo em 'Atlântico' Confesso que estou arrependidíssimo.Quando me dei conta do erro que estava cometendo já era tarde."

(Diretrizes - nº 18, janeiro de 1944)

Mas Mário de Andrade morre em 1945, ficando apenas uma

---

(1) Revista dirigida por intelectuais integralistas.

lembrança de seu gesto. E, na sua esteira, muitos outros escritores procuraram engajar-se em uma luta política efetiva. A pressão pelo engajamento ocorre a partir de dois pólos antagonônicos do quadro político, mas que, neste momento, convergem para um mesmo ponto. De um lado a cobrança dos comunistas e de outro, dos jornalistas e escritores da imprensa liberal.

Entre os representantes do PCB a situação é, no mínimo, bizarra. Frequentadores das prisões desde a chamada Intentona Comunista, em 1935, torturados e vendo seus livros serem proibidos, agora, em 1945, em vez de denunciarem as atrocidades cometidas durante o Estado Novo, devem seguir a tática do partido e realizar alianças com as forças progressistas, que no entender de Luiz C. Prestes, eram as forças getulistas. Estranho desenlace de um período de dez anos de censura intransigente. Estranha tarefa para aqueles que, como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Dionélio Machado, Oswaldo Costa, Otávio Malta, Caio Prado Junior, Tavares Bastos que, além de presos, tiveram sua produção controlada rigorosamente.

O exemplo de Jorge Amado é típico desta mudança de orientação, merecendo um destaque especial. Em 19 de novembro de 1937, este autor teve seus romances queimados em praça pública, juntamente com outros livros de simpatizantes comunistas - uma reprodução trágica do 10 de maio de 1933, quando foram queimados, na Alemanha, em várias praças públicas, obras consideradas nocivas e subversivas ao regime. Em consequência, não conseguindo publicar no Brasil, Jorge Amado escreve, em 1942, "A vida de Luiz Carlos Prestes, o Cavaleiro

da Esperança", que sai numa edição argentina. Só em 1945 surge a primeira edição brasileira.<sup>1</sup>

Nesta obra Jorge Amado erige Prestes como o grande herói da nacionalidade brasileira. Trata-se aqui de uma biografia e não de uma obra de ficção, escolha esta que é o resultado de uma necessidade, apontada pelo autor, de escrever uma louvação "de um lutador, para fazer frente a uma literatura que dia a dia estava se entregando às forças da reação. " Mais do que uma obra política sobre um líder comunista, o que está aqui em jogo é uma declaração de intencionalidade em relação aos rumos da literatura. Assim, é em tom polêmico que Amado se defende, com insistência, mostrando que era preciso que "soubessem que existem artistas que nunca se entregaram, nunca se venderam, que lutaram sempre, longe deles os mesquinhos interesses".<sup>2</sup> O herói - Prestes - é o elemento que possibilita ao escritor posicionar-se perante seu público no intuito de confirmar o mesmo perfil político.

Assim, Prestes transforma-se, nas palavras de Jorge Amado, em mentor, não só do projeto de revolução, mas da moderna literatura brasileira. Isto porque a verdadeira literatura, o romance regional dos anos 30, é o resultado do ciclo de revoluções, iniciado em 1922 com o movimento do Tenentismo:

---

(1) AMADO, Jorge - Vida de Luiz Carlos Prestes, SP, Martins Editora, 1945.

(2) Idem

"22,24,26,30 e 35, trouxeram o povo à tona, interessaram-no nos problemas do Brasil, deram-lhe uma ânsia de cultura da qual resultou o movimento literário atual. E, como Luiz Carlos Prestes foi e é a figura máxima de todos esses movimentos, chefe condutor e general, a sua ligação com a moderna literatura brasileira é indiscutível."

(A Vida de Luiz Carlos Prestes).

A preocupação subreptícia é com a literatura, o papel do escritor e a denúncia contra os colaboradores. Mas, Jorge Amado é ainda mais radical neste texto: com o fracasso da tentativa revolucionária de 35 e com a prisão dos seus líderes, não só a pretendida revolução sofreu uma espécie de paralisia, como também a própria literatura. "A implantação do Estado Novo em 1937 traz o suborno como arma política: a compra de uma literatura. Os escritores mais nobres silenciam impedidos de falar. Outros ainda se limitam, abaixam a voz numa última tentativa de dizer alguma coisa."<sup>1</sup>

Como se pode inferir destas declarações, durante o período em que os comunistas estiveram fora do cenário político, não houve literatura "respeitável", só corrupção e "suborno". A verdadeira literatura moderna "só se erguerá novamente quando Prestes e outros líderes deixarem a prisão e voltarem às ruas, só então esse movimento literário voltará à vida."

---

(1) AMADO, J. - Op. cit.

O ponto de inversão deste discurso crítico ocorre no ano seguinte, 1943, quando o Brasil inaugura sua participação na guerra e Jorge Amado volta do exílio para o Brasil, posicionando-se, agora, pela "União Nacional" contra o fascismo. Não há mais espaço para rivalidades, uma vez que todos são, getulistas ou não, "patriotas antifascistas na guerra pela independência da Pátria". Ora, tal mudança de postura vai culminar no discurso colaboracionista de Prestes em 1945, e no posterior apoio dos comunistas ao governo Dutra, em 1946.

A partir daí a negatividade é reprimida e a apuração da participação de intelectuais nos anos da ditadura perde seu caráter de generalidade, transformando-se num movimento isolado, isto é, em perseguições individuais a alguns escritores. De resto, o "expurgo" caminha, definitivamente, para sua outra face, o engajamento.

Resistir e colaborar, dois conceitos socialmente diferenciados, se mesclam minando toda e qualquer força explosiva que o contato dos dois poderia produzir. Para alguns escritores comunistas, a situação é assimilável, para outros, não. Oswald de Andrade rompe, em 1945, com o Partido Comunista Brasileiro. As táticas e os conchavos eram insuportáveis para um escritor ainda preocupado com a literatura propriamente dita. Para ele, essa reviravolta significava o abandono da luta pela conquista das liberdades essenciais; a partir desta mudança Jorge Amado passou a ser identificado, por Oswald, como o "porta-voz do DIP vermelho."<sup>1</sup>

---

(1) ANDRADE, O.- Telefonema, 18/04/1952/-in: Obras Completas, v.11, Civilização Brasileira.

Do lado dos liberais, o "expurgo", as cobranças, se dão de uma forma mais agressiva, mas também não sem contradições. Os escritores liberais não foram tão duramente perseguidos durante o Estado Novo, o que já não ocorreu com a imprensa liberal, tachada por Vargas de "má imprensa" em oposição à "boa imprensa", a oficial. De 1937 a 1945 a censura imposta aos jornais, através do DIP, foi contínua e violenta. Eram controlados os editoriais dos jornais, os programas radiofônicos, as letras de músicas, filmes, livros e peças teatrais. Segundo Capelato, a partir de 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram autorização do DIP para circular no mercado.<sup>1</sup>

Em São Paulo, os jornais liberais sofreram uma intervenção aguda da ditadura e tiveram que aceitar, para continuarem circulando, artigos não assinados de propaganda do regime. Ainda, segundo Capelato, 60% das matérias publicadas eram fornecidas pela Agência Nacional de Notícias.

O caso de maior repercussão foi, sem dúvida, o do "O Estado de São Paulo". Este jornal vinha, desde o início da década de 30, realizando uma crítica violenta ao governo Vargas. Em março de 1940 a redação do jornal foi ocupada pela polícia militar. Júlio de Mesquita Filho e Paulo Duarte saíram do país e o jornal foi expropriado pelo governo.

---

(1) CAPELATO, Maria H.R. - Os intérpretes da luzes: liberalismo e imprensa, 1920-1945 - (Tese de doutoramento) mimeo. SP, 1986

Portanto, a maioria dos jornais sobreviveram durante o Estado Novo porque conseguiram, em alguns casos, driblar o governo, mas na maior parte dos casos por ter colaborado abertamente. É o caso de Assis Chateaubriand, o diretor dos Diários Associados; de Menotti Del Picchia, diretor do jornal governista A Noite e de Cassiano Ricardo, diretor do jornal A Manhã (1941). Em São Paulo temos o exemplo do escritor e jornalista Antonio Constantino que, durante a década de 30, dirigiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DEIP) do Estado.

A partir de 1944, a máquina da censura começa a tornar-se inoperante; o número de revistas cresce rapidamente e os liberais vão aos poucos se reorganizando e retomando o espaço perdido. Capelato descreve, nestes termos, essa volta ao cenário político: "Os liberais recuperaram a voz, os cooptados não tardaram em retirar o apoio ao regime: a fala apolo-gética foi substituída pelo discurso de oposição engavetado em 1937. As divergências entre autoritários e liberais reapareceram."<sup>1</sup>

Contudo, esta volta a uma fala democrática não se deu de uma forma harmoniosa. Algumas cicatrizes permaneceram, principalmente nesta imprensa de oposição. Nestes jornais lentamente vai se organizando uma crítica àqueles intelectuais que

---

(1) CAPELATO. Op.cit. p. 344

se omitiram ou que colaboraram durante o Estado Novo. Mas como "todos colaboraram", aqui, também, a apuração das responsabilidades volta-se para um questionamento sobre as futuras intensões políticas dos escritores. O importante agora é convencer os destinatários do discurso da sinceridade da luta pela democracia - não importando, para tanto, o quão abstratamente este termo possa ser usado. O engajamento não se dá tanto como afirmação de um conteúdo específico, mas às avessas, como negação de um passado histórico.

No Rio de Janeiro a campanha de condenação do período ditatorial é levada a cabo pelo Correio da Manhã. A partir de 1944 seus editoriais vão assinalar esta preocupação pelos rumos que a inteligência brasileira está seguindo. Em um desses editoriais, intitulado Arte e Política e assinado por Roberto Alvim Correa, encontramos esta necessidade de interpelação, de enquadramento do artista e de sua obra:

"Agora que está se decidindo a mudança de regime a que presidiu o espírito democrático, pelo qual nossos soldados lutaram e tomaram ; talvez não seja inútil perguntarmos também à arte quais as suas relações com a democracia. Pois se não podem deixar de ser fecundas e porque tanto a arte como a democracia para existirem precisam refletir a presença da consciência - da consciência de cada um na qual aos poucos todos se reconhecem. O que, aliás, seria a arte, apesar de todos os seus esplendores formais, se não acabasse por ser e não nos incitasse a fazermos um exame de consciência? O que faz o artista senão procurar saber o que sente e pensa e porque assim sente e pensa? (...) Nela se encontram o mundo e

nossa condição, com essas interrogações pelas  
quais arte e política se enfrentam."  
(Correio da Manhã, RJ, 9 de dezembro de 1945)

Juntamente com os artigos intimidadores ressurgem, no mesmo período, uma utilização muito repetida dos questionários e inquéritos<sup>1</sup>. Neles as perguntas são elaboradas previamente e entregues para escritores e intelectuais indistintamente. Nada diferencia ou particulariza um escritor de outro uma vez que o intuito não é o de encontrar diferenças, mas confirmar tendências políticas. A separação entre questionador e questionado é vista como necessária para restabelecer um estado de "veracidade ascética", típico em uma situação de confissão. Neste sentido, as perguntas giram sempre em torno das mesmas questões: Qual a sua interpretação do fenômeno político? Qual o futuro do país e da Europa? Como o escritor deve se posicionar frente a esta situação nova? O Sr. é a favor ou contra a arte pela arte? etc.

O suplemento Letras e Artes do Jornal A Manhã e o Jornal de Letras, ambos do Rio de Janeiro, eram os que mais utilizavam este tipo de recurso em suas reportagens. Mas o inquérito mais famoso, na época, foi elaborado por Mário Neme, no jornal O Estado de São Paulo. Intitulado Plataforma da Nova Geração, a iniciativa ficou conhecida entre os intelectuais

---

(1) O inquérito literário foi uma importação da imprensa francesa, muito utilizado em fins do séc. XIX.

com o sugestivo título de "convite à cadeira elétrica". Em um dos depoimentos, o de Edgard Cavalheiro, fica nítida a preocupação em julgar as gerações passadas pelo seu conformismo e acomodação. Em um dos trechos encontramos o seguinte:

"A nossa geração traiu as esperanças nela depositadas e transformou-se numa turma de acomodáticos que, a pretexto do 'imperativo econômico', como eles dizem, trilha outros caminhos que os a eles destinados. (...) Todos somos culpados."<sup>1</sup>

Trata-se, antes de tudo, de uma cobrança de caráter moral: o escritor deve assumir as conseqüências objetivas de seus atos, isto é, de suas obras. Ora, assumir significa, para o homem do pós-guerra, estar em "situação": escolher entre a luta pela democracia ou contra ela.

Sérgio Milliet foi um dos críticos mais duramente perseguido durante o período estudado. A acusação partia, principalmente, dos intelectuais comunistas da revista Fundamentos. Rivadavia Mendonça, em sua coluna denuncia Milliet como "beneficiário e propagandista do Estado Novo", isto em 1950, alguns anos depois do término do período ditatorial. Frente à ameaça da volta de Vargas ao poder, o tema retorna numa crítica intensa e tremendamente ferina:

---

(1) NEME, Mário - Plataforma da Nova Geração, Porto Alegre, Editora Globo, 1945, p.131.

"Milliet foi também um dos aproveitadores da ditadura estadonovista, nos seus somados empregos em repartição pública, em jornal sob intervenção, nos quais sempre exerceu o cargo de confiança e que nunca renunciou. Em 1942, no auge do regime instaurado com o plano Cohen, o Sr. Milliet se punha a fazer a louvação sabuja da Marcha para o Oeste, de Cassiano Ricardo; realizando assim, indiretamente, como lhe convinha, a apologia do programa governamental da época, através da obra de um dos maiores usufrutuários do regime."  
(Fundamentos, SP, nº 15, maio-junho de 1950)

Nesta acusação de Rivadavia Mendonça encontramos um elemento que singulariza frente à argumentação usual. A condenação de Milliet é o resultado de uma análise que tem como eixo principal o conceito de luta de classe. Assim, para o crítico, por trás da aparente neutralidade e distanciamento, há, na verdade, não só uma identificação com as teses da classe industrial brasileira, mas o escritor é visto como porta-voz e propagador destas teses. No número 14 da revista, este desmascaramento da neutralidade torna-se patente:

"Do Estado Novo, a única coisa que na verdade combateu, e isto em solidariedade a Paulo Duarte, foi a legislação trabalhista, não para apontar suas falhas e deficiências, seus erros e burlas aos direitos e interesses dos trabalhadores, mas para dizer o absurdo que ela e os juizes 'triplicavam os salários e não davam deveres aos trabalhadores'. A sua posição coincidia então com a da Federação das Indústrias que sempre foi sustentáculo do Estado Novo; mas não deixava de atacar a legislação operária que foi sendo decretada em

conseqüência das lutas permanentes do proletariado, desse mesmo proletariado que o Sr. Miliet não tem pejo de insultar, dizendo que a 'sua origem é na sarjeta'."

(Fundamentos, nº 14, mar-abr-1950)

Assim o expurgo brasileiro, se não teve a violência do alemão ou do francês, também não ficou só no pedido de explicações da atividade dos escritores, mas foi o responsável pelo grande número de dissensões entre escritores, cobranças e perseguições<sub>1</sub>.

Como conseqüência, ele deve ser entendido, não como a explicação última, mas como a primeira brecha de penetração nesta movimentação dos intelectuais que queremos caracterizar. A apuração e a condenação dos envolvidos com a ditadura, ao trazer à luz a questão da participação, mostra que não é mais possível uma atitude de neutralidade. Numa palavra, este processo instaura o espaço político necessário para o desdobramento, e não desenvolvimento, de um engajamento "em falso" numa mobilização dos escritores e artistas na política, de fato.

---

(1) Por exemplo, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia foram excluídos, em 1946, da ABDE, como uma forma de revide por terem participado e apoiado o governo Vargas.

### 3. A Nova Geração : os "moços", os "velhos"

O primeiro conteúdo do engajamento mostra-se enquanto uma manifestação de não-identidade com o governo Vargas, isto é, quando muitos intelectuais criticam a atitude de neutralidade e defendem um posicionamento direto na política, eles estão dizendo que não colaboraram mas que resistiram. Contudo, esta é uma relação significativa que não deve ser entendida como única, uma vez que o engajamento se dá, também, enquanto percepção de uma existência coletiva, que precisa ser expressa numa linguagem comunicativa. Ao descobrir-se no centro de uma historicidade o intelectual, em primeiro lugar, passa a definir-se em função de uma ação coletiva e, em segundo lugar descobre o quanto sua ação pessoal está imbricada numa fala "plural". Contudo, convém demarcar que esta descoberta não produz um espaço de unanimidade, nem é o resultado de um equilíbrio entre o individual e o coletivo, mas instaura-se, enquanto um espaço de tensão: a dúvida entre o ser e o fazer.

Essa movimentação é perceptível em escritores pertencentes a várias gerações, mas ela é mais intensa entre os "moços": jovens estudantes e recém-formados que, não só engrossam as fileiras dos escritores "situados", como introduzem uma configuração nova aos, já antigos, conteúdos.

O espaço de manifestação mais utilizado por estes jovens foi o das revistas literárias. Isso porque durante o período estudado, estas revistas - apresentadas com uma feição nitidamente científica e dedicadas a um público reduzido - não

receberam uma interferência tão minuciosa da censura estadonovista. O que não ocorria com os jornais de grande porte , que eram cuidadosamente controlados. As revistas, principalmente as "especializadas", conseguiram sobreviver e driblar a censura por vários anos. Isso não significa que não fossem censuradas. Capelato mostra que no período entre 1940 e 1945, 346 revistas não conseguiram registro no DIP para circularem legalmente<sub>1</sub>. Mas como bem mostrou Samuel Wainer, em seu livro de memórias<sub>2</sub>, algumas revistas como Diretrizes, conseguiram fugir à repressão com uma linha editorial eclética, pretensamente neutra, mas que aglutinavam em seu interior, tanto artigos de apoio ao governo como críticas veementes. Como a Nouvelle Revue Française, Diretrizes sobreviveu porque soube colaborar resistindo e, resistir colaborando.

Diretrizes surge no Rio de Janeiro em 1938, em pleno início da ditadura de Vargas. Neste momento ela é vista como um espaço alternativo onde políticos e intelectuais de esquerda podem se manifestar, uma vez impedidos de atuarem no cenário político. Entre seus colaboradores encontramos pensadores mais teóricos, como Astrogildo Pereira e romancistas como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Raquel de

---

(1) CAPELATO, M.H. - Op. cit.

(2) WAINER, Samuel - Minha Razão de Viver, RJ, Record, 1987.

Queiroz e Aníbal Machado.

Contudo, ela já nasce comprometida com o Estado Novo. Em primeiro lugar, porque era financiada pela LIGTH, multinacional influente no país, desde a década de 20, e que era a grande "mecenas" das publicações e das manifestações artísticas.<sup>1</sup> Em segundo lugar, porque era dirigida de um lado por Samuel Wainer e de outro por Azevedo Amaral, jornalista que mantinha estreitas ligações com o DIP. Um problema, sem dúvida, complexo para uma revista que abrigava vários comunistas perseguidos pela polícia e que pretendia, através de suas publicações, "derrubar a ditadura" e impedir a marcha do nazismo.

Em seu livro de memórias, Carlos Lacerda, na época muito próximo à revista, lembra que ela surgiu de uma necessidade intelectual de debater e trocar idéias sobre o momento político. Os cafés e bares, por serem públicos, eram constantemente vigiados pela polícia, impedindo comunistas e desconhecidos de se reunirem em espaços públicos. A revista acabou sendo este local de refúgio desses intelectuais e políticos que, como Otávio Malta, viviam sob o signo do terror.<sup>2</sup>

Tal ambigüidade não pôde manter-se por muito tempo. O choque entre Otávio Malta, que queria assegurar para o PCB o

---

(1) Wainer relata que na época a empresa era conhecida pela designação de "polvo canadense", uma vez que, além de controlar a água, luz, o gás e os telefones, procurava controlar também o espaço das produções artísticas.

(2) LACERDA, Carlos- Depoimento, 3ª ed, RJ, Nova Fronteira, 1987

controle da revista e Azevedo Amaral foi inevitável. Este acabou saindo e fundando a Nova Diretrizes, segundo Wainer, totalmente financiada pelo DIP.

Já a "velha" Diretrizes continuou viva até 1944 porque, simplificando ao extremo, conseguiu dosar ataques disfarçados ao governo, com momentos de total silêncio. Assim como Diretrizes, a Revista do Brasil viveu de 1938 a 1943 sob a direção de Otávio Tarquínio de Souza - essa dualidade entre o resistir e o colaborar. Outras publicações como a Revista Brasileira da Academia de Letras e a Revista Acadêmica aperfeiçoaram ao máximo sua feição neutra ao esvaziarem todo e qualquer conteúdo político de suas publicações, voltando-se para temas estritamente "acadêmicos".

Os anos da ditadura Vargas foram vividos por estes escritores com um profundo desconforto. Publicar um livro, um artigo, era uma tarefa penosa, principalmente para aqueles que haviam participado ativamente nos anos 20 e 30, de tentativas revolucionárias. Mas em 1941 surge em São Paulo uma nova tentativa: trata-se dos "moços" da revista Clima que conseguem, não só reativar o espaço da crítica literária, mas passam a problematizar o tema da política ainda em plena ditadura.

O que há de efetivamente novo nesta iniciativa, que a diferencia das demais é o significado original dado ao título da revista. Clima não é um reflexo dos acontecimentos agitados da guerra, nem dos atribulados anos de ditadura. Não é também a postura de ambigüidade e indefinição presente em outras publicações, ao contrário, seus objetivos são transparentes, no sentido de serem claramente enunciados e sua pos-

tura retilínea. Ora, de que clima, então, estão falando estes moços, vindos do meio universitário?

Segundo o manifesto, redigido por Antonio Cândido e assinado por Ruy Coelho, Décio Prado, Paulo Emílio, Cícero Souza, Lourival Gomes Machado, Antonio Branco Lefrêvre e outros, Clima significa uma atitude, um procedimento de busca da "curiosidade, do interesse e da ventilação intelectual", fundamentais, uma vez que para o manifesto, tal preocupação só existe idealmente e não enquanto um fato concreto. A tarefa do grupo é a de transformar esse clima que, até então, era apenas uma retórica em um procedimento concreto de investigação intelectual. Para tal, julgam-se possuidores de certos atributos necessários para a realização do empreendimento: amor ao estudo, tentativa desinteressada e preocupação com o social. Em uma palavra, são uma "mocidade de espírito", ou seja:

"Mocidade que estuda, trabalha e se esforça sem o fim exclusivo de ganhar dinheiro ou galgar posições. Mocidade cheia de confiança no futuro, que tem todas as qualidades para vencer e vencerá, porque a vida e o futuro são dos que estudam, trabalham, dos que se esforçam e tem coragem, confiança e perseverança. Mocidade que já entra na linha do conto, que já é alguma coisa, que existe, enfim, por si mesma: mocidade cheia de promessas, que representa o futuro do país, de um país novo como o nosso, cujo maior, mais sério problema é, sem dúvida alguma, o problema cultural."  
(Clima, SP, Maio de 1941)

Estes escritores, que possuíam, na época, a idade de vinte e trinta anos, eram uma geração de críticos: técnicos

recém-formados pela Faculdade de Filosofia e pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. À primeira vista estas informações podem conduzir a uma caracterização desta revista como uma nova onda academicista que invade as produções literárias, ocupando o espaço conquistado, a duras penas, pelos modernistas de 22. Em oposição à crítica imprecisa dos anos 30, oscilando entre a louvação insípida e retórica das obras e um "impressionismo crítico", consolidado enquanto domínio do intuitivo, os novos se posicionam a favor da técnica e da elaboração de uma crítica científica, isto é, que recupere a ligação de uma obra de arte com o seu tempo.

De um modo geral esta proposta não foi bem compreendida pelos antigos críticos. Para muitos, os jovens, além de realizarem um estrondoso retrocesso, eram conformistas e complacentes: voltavam às regras, quando estas haviam sido abolidas, falavam em um saber desinteressado, nem contexto de participação universal. Luiz Martins, como colaborador da revista, via na "nova inteligência" um grupo de professores e técnicos e não mais um grupo de boêmios, como os de sua geração<sub>1</sub>. Como resultado, o que produziam eram páginas áridas, herméticas e inacessíveis ao leitor não-iniciado. Assim, os moços, da revista Clima conseguiram atrair para si, aplausos e críticas violentas; foram tachados de ambiciosos e de competentes. Contra a "anarquia", a negatividade e a agressiva

---

(1) in: MILLIET, Sérgio - Diário Crítico, 12/12/1944

de dos moços de 22 surgem as "juventudes sadias", conscientes de sua função histórica e de seu papel na sociedade.

Mas é fundamental observar que, a despeito da feição acadêmica, a revista *Clima* ocupa um espaço substancial na luta contra a política fascista. Isso porque o conceito de desinteresse, fartamente utilizado, é estratégico: não se trata de uma fala exterior, absoluta, mas de uma negação de um certo tipo de interesse. Para os jovens, influenciados pelas aulas de forte teor marxista do professor Jean Maugué, tratava-se de opor, num primeiro momento, às tendências totalitárias, uma maior pluralidade de interpretações sobre a sociedade. E a universidade era o local de florescimento e de irradiação desta multiplicidade não-dogmática. E, num segundo momento, de fazer frente ao projeto universitário, elaborado pelo grupo ligado a Capanema, que acaba concretizando-se na Universidade do Brasil.

Em 5 de julho de 1937, Getúlio Vargas sanciona a lei nº 452, oriunda do Poder Legislativo, que cria a Universidade do Brasil<sup>1</sup>. O projeto veicula a proposta de implantação, em todo o país, de um padrão nacional e único para o ensino superior. "Fixar o padrão do ensino superior de todo o país" - este é o lema básico defendido pelo Ministro Capanema, o que significa que a Universidade do Brasil terá, como função básica, uma tarefa normativa: criar um terreno de unanimidade,

---

(1) SCHWARTZMAN, S. BOMENY, H - Tempos de Capanema, p. 207.

uma mesma eficiência, enfraquecendo iniciativas divergentes, como a de alguns setores da USP. O que se tem, portanto, é um espaço de tensão entre duas propostas, de um lado um projeto que se pautava por uma sistematização niveladora e de outro, um projeto que defende uma convivência pluralista. Ao defenderem a última alternativa, os jovens da revista *Clima*, definem neutralidade como fuga às tendências dogmáticas e coercitivas no campo do saber.

Se há, com efeito, um certo academicismo nesta "geração", é porque endossam com unanimidade a frase de Paulo Emílio Gomes: "De uma maneira geral a atmosfera é de estudos". Mas este aspecto não deve fazer esquecer outro que lhe é complementar: endossam também a tese de Mário de Andrade de que a época é essencialmente política. É desta tensão, não resolvida, que resultará a mobilização dos escritores neste pós-guerra. Dedicar-se à crítica, ao estudo, não redundará na reprodução da "torre de marfim" do poeta, uma vez que esta postura não tem espaço para florescer, onde tudo remete, incessantemente a uma fala plural. A atitude de "seriedade" intelectual, preconizada pelos jovens da *Clima*, deve ser entendida como o pressuposto que possibilita e autoriza a entrada consciente nos movimentos políticos. O marco desta atitude engajada se mostra, de uma forma explícita, já em 1942, quando em 25 de agosto, os colaboradores da revista alteram o tom dos editoriais com um manifesto de declaração de apoio às lutas pela libertação do autoritarismo e com uma declaração de guerra contra o fascismo. Nesta oportunidade declaram-se, não só moços intelectuais, mas soldados prontos a lutar na guerra. Está aberta, portanto, uma possibilidade de convivência entre

um empreendimento teórico e uma ação prática.

Assim, a partir de 22 de agosto de 1942 - quando o governo brasileiro declara oficialmente guerra aos países do Eixo, há uma mobilização da intelectualidade em vários sentidos, desde cartas de apoio ao governo, pela medida tomada, até a volta de escritores exilados, como Jorge Amado, que passam a defender uma frente nacional contra o fascismo.

Mas a atitude mais significativa é a criação, em 14 de março de 1942, da Sociedade dos Escritores Brasileiros. Formada do agrupamento de escritores novos e de antigos ativistas políticos, a entidade não se constitui apenas como uma cópia das associações estrangeiras. A censura, durante o Estado Novo, e a ausência de liberdade em todos os níveis, uniu, de uma forma inovadora, um grande contingente de escritores. A sociedade transforma-se, em 1943, na Associação Brasileira de Escritores (ABDE), com uma sede no Rio de Janeiro de onde desenvolveu, até o início de 1946, uma atividade em grande parte clandestina, de defesa da liberdade de expressão. Além dos encontros, congressos e cursos - só entre 1942 e 1945, foram realizados seis congressos: quatro estaduais, um nacional e um internacional - a ABDE foi responsável pela circulação de manifestos e libelos contra a ditadura que, por circularem por canais marginais à estrutura oficial, condensavam um caráter de negatividade profundamente descentralizador.

Neste sentido a ABDE foi mais do que uma mera associação de classe: ela conseguiu, em sua fase inicial, cumprir a tarefa de uma frente ampla, ao aglutinar tendências políticas divergentes. Participaram ativamente em suas programações

desde escritores comunistas, socialistas e liberais até conservadores e integralistas. De Tristão de Athayde a Sérgio Milliet, de Oswald de Andrade a Antonio Cândido, de Jorge Amado a Augusto Frederico Schmidt.

Ainda em 1942, paralelamente ao trabalho da ABDE, surgem outros agrupamentos de escritores e estudantes com o mesmo objetivo de derrubar a ditadura. Um deles é o criado por Antonio Cândido e Paulo Emílio Gomes<sub>1</sub> e intitulado GRAP, Grupo Radical de Ação Popular. Segundo Cândido, em um depoimento em março de 1988, tratava-se de um grupo extremamente frágil que unia debates políticos entre amigos com demonstrações públicas de críticas ao governo, através de manifestos redigidos clandestinamente<sub>2</sub>.

O movimento atingiu uma dimensão mais conseqüente quando, em 1943, estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo uniram-se ao GRAP numa Frente de Resistência contra o Estado Novo. Desde 1942 os estudantes confrontaram e desafiaram o governo através da UNE. Neste mesmo ano o governo reconhece a legitimidade da entidade, mas vigia todos os seus passos. Em função deste controle os estudantes fundam o grupo A Resis - tência, uma organização clandestina que acredita poder contri - buir para derrubar o regime. A arma básica de luta é o jor -

- 
- (1) Este crítico foi preso em 1935, fugiu para o exterior em 1937 e regressou ao Brasil em 1939.
- (2) CÂNDIDO, Antonio - Entrevista: "Antonio Cândido, a militância por dever de consciência". in: Teoria e Debate, nº 2, 03/1988, SP.

nal A Resistência, de onde procedem significativas críticas contra a ausência das liberdades fundamentais. Em 1943, com a prisão do presidente do Centro Acadêmico XI de agosto, a situação de confronto entre estudantes e autoridades se agrava. Em uma dessas manifestações públicas ocorrem choques com a polícia, resultando em ferimentos e protestos. A partir daí a realização do VII Congresso da UNE fica ameaçada e só se realiza sob estritas restrições do DIP.<sup>1</sup>

Em função da repressão às manifestações públicas a arma mais utilizada de protesto era a discursiva. Através de publicações alternativas estes escritores podiam circular críticas impronunciáveis em qualquer outro meio de comunicação. Mas grupos como CRAP e a Resistência tiveram um outro papel crucial nesta tentativa de oposição ao regime Vargas: a de radicalidade. Apesar destes jornais terem circulado só circunstancialmente - O A Resistência teve só três números - isso não significa que essa movimentação tenha sido discreta. A persistência e a coragem dos estudantes de unirem uma luta de idéias com a utilização das ruas, como espaço político, empolgou segmentos da intelectualidade já constituída e fomentou, entre os liberais da iniciante UDN, uma agressividade, que isoladamente nunca possuíriam.

Não obstante essas ações mais "radicais", a mobilização dos "homens de pensamento" vai, aos poucos, adquirindo sua

---

(1) SCHWARTZMAN, N. - Op. cit. p. 257

mais característica configuração: a declaração de intencionalidade. Não é, portanto, paradoxal o fato de que a mais sintomática forma de engajamento destes "novos" se dê fora das ruas, nas páginas do jornal O Estado de São Paulo. Em princípio de 1943 o jornal, ainda sob rígida censura, tenta fazer frente à repressão imposta à liberdade de pensamento elaborando um inquérito duplamente estratégico: em primeiro lugar os entrevistados são jovens escritores, em sua maioria considerados inofensivos politicamente pelos censores. Em segundo lugar, as perguntas concentram-se em questões culturais e silenciam sobre a política do momento.

Este silêncio é digno de nota, uma vez que corresponde a um período denso da política brasileira. Durante todo o ano de 1943 e o de 1944, 29 "moços intelectuais do Brasil" ocupam as páginas do jornal num empreendimento denominado de Plataforma da Nova Geração. Dois grupos básicos compõem esta iniciativa. De um lado um grupo maior formado por críticos e ensaístas: Lourival Gomes Machado, Antonio Cândido, Ciro Tassara de Pádua, Heraldo Barduy, Edmundo Rossi, Otávio de Freitas Júnior, Mário Schemberg, Edgard Cavalheiro, Arnaldo Pedroso D'Horta, Lauro Escorel, Fernando Ferreira de Goes, Ernani Silva Bruno, João de Araújo Nabuco, Luiz Saia, José Almino Barbosa, Ruy Galvão Coelho, Hovanir Silveira, Paulo Zigg, Edgard de Godoi, Paulo Emílio Sales Gomes.

O outro grupo era composto por romancistas, poetas e cronistas: Cecílio Carneiro, Alphonsus de Guimarães Filho, Jamil Almansur Haddad, Rubem Braga, Mário Donato, Miroel Silveira, Tito V. Datini e a única mulher entrevistada, a poetisa Maria Eugênia Franco.

Apesar de contestado por alguns dos depoentes, o termo plataforma é preciso na caracterização da iniciativa, uma vez que não se trata aqui, segundo Mário Neme, de um inquérito inocente, "mas sim de um verdadeiro pronunciamento, uma espécie de definição de princípios, das idéias e dos pontos de vista pelos quais se batem e se norteiam os moços escritores brasileiros, num momento da história em que quase todos os povos do mundo se debatem numa luta decisiva."<sup>1</sup>

Aquí, como já havíamos salientado nas páginas anteriores, a figura representada é a do tribunal. A ação adquire a dimensão de um inquérito onde as falas tornam-se depoimentos e onde o que está em jogo é a própria atividade dos artistas que são "chamados a se definirem".

As questões, previamente elaboradas por Mário Neme, eram numerosas, mas agrupadas em quatro apurações principais:

1) Se os escritores moços do Brasil têm ou não consciência dos problemas mais orgânicos da cultura brasileira.

2) Qual o nível e o clima intelectual em que se colocam suas preocupações mais sérias.

3) Qual a qualidade de sua formação cultural, universitária ou autodidata.

4) O que se poderá esperar dos moços de hoje no campo da arte, da ciência e das idéias.<sup>2</sup>

Sem entrar, no momento na análise das respostas oferecidas - dedicaremos a elas um capítulo à parte - procuraremos

---

(1) NEME, Mário - Plataforma da Nova Geração, p.8-10

(2) Idem.

ressaltar, por enquanto, alguns elementos que sintetizam esta "plataforma". Em primeiro lugar, os moços não só tem uma consciência plena dos problemas sociais, como são os únicos na sociedade que visualizam a complexidade do mundo, percebem sua desorientação geral, seus desajustamentos e seus pontos de esterilidade. Ora, esta clarividência não está voltada só para o exterior, mas é, também, o que possibilita a elaboração de uma auto-identidade, isto é, essa aposta no conhecimento nada mais faz do que confirmar a principal essência, ou o "clima", destes jovens escritores: a predominância de preocupações políticas e sociais. Não há lugar para investigações meramente estéticas, deslocadas de uma preocupação com o social. A fase é mais crítica do que criativa, mais analítica do que ficcional.

Em poucas palavras, a nova geração caminha no sentido de se tornar competente para analisar e esclarecer a desordem reinante. São, neste sentido, universitários que desconfiam de uma arte alicerçada só na "inspiração" e no "ímpromptu", como, em contrapartida, desconfiam dos escritores com teses políticas simplistas e pragmáticas. Ao contrário, defendem uma "plataforma", um plano de ação, via erudição. Trata-se, portanto, de um envolvimento político singular, na medida em que ele é o resultado de uma "reflexão séria", de uma problematização que possa "fixar claramente", de antemão, os valores a serem defendidos.

Num primeiro contato a plataforma, entendida como um plano de ação imediata é, no mínimo, desconcertante. Para a maioria dos interrogados há um consenso quanto ao objeto da luta, que é a de combater toda e qualquer forma de opressão,

mas a única tática proposta, por este grupo, é a do "esclarecimento". Ou seja, a luta efetiva se dá enquanto combate no e pelo pensamento. A frase de Antonio Cândido sintetiza, mas não esclarece totalmente, a "coloração" desta postura e exprime a direção que o engajamento vai tomar a partir de 1945: "Não nos compete, evidentemente, assumir uma cor política qualquer e descer à rua clamando por ação direta. Cada um com as suas armas. A nossa é essa: esclarecer o pensamento e pôr ordem nas idéias"<sup>1</sup>.

A frase de Cândido é instigante porque este distanciamento preconizado não ocorre, pelo menos até 1946. Apesar da intenção enunciada, a diferenciação entre teoria e prática não se dá, enquanto uma ruptura radical, mas como uma relação, não resolvida, de tensão.

De 1942 a 1946 as discussões teóricas disputam com a ação prática o espaço de participação do intelectual. Mas o ano de 1945 vai ser o palco exemplar deste dilema, na medida em que vai presenciar a fase mais intensa de engajamento, e também o início de sua descaracterização. Vejamos, por exemplo, o caso da ABDE.

Em janeiro de 1945 ocorre o primeiro Congresso Brasileiro de Escritores que apresenta como característica básica a incorporação desta dualidade ação prática/análise teórica. O Congresso transforma-se numa grande manifestação pública contra a ditadura estadonovista, ao denunciar o regime de opres

---

(1) NEME, op. cit., p.37

são e censura instituído, que nada mais é, no entender dos escritores, que um fascismo mal dissimulado. A partir de janeiro a identificação Vargas/Hitler será uma constante nos artigos e nas falas dos membros da AEBL.

O encontro não se detém em discussões **intermináveis** ou em temas distanciados da política quotidiana. Ao contrário, o "clima" reinante é o da denúncia, da elaboração de panfletos rápidos e circunstanciais; o ritmo é veloz e determinado pelos acontecimentos diários e não por debates sobre o ato de escrever. É sintomático, neste caso, o fato de que na sessão de encerramento do Congresso, Oswald de Andrade lance publicamente, pela primeira vez, o nome do Brigadeiro Eduardo Gomes (UDN) como candidato à presidência da República.

À medida que se aproxima o final de 1945, cada vez mais escritores se afastam de sua "plataforma" em direção a uma ação direta. No Rio de Janeiro, em abril de 1945, a União dos Trabalhadores Intelectuais, entidade dos jornalistas profissionais, redigiu um manifesto exigindo a extinção total do regime de exceção e a imediata anistia para os presos políticos. O manifesto, publicado no Correio da Manhã, no dia dois de abril, é assinado por Astrogildo Pereira, Otávio Tarquínio de Souza e Carlos Drummond de Andrade.

Durante todo o mês de abril há uma intensa movimentação de escritores, em torno da anistia. De 6 a 12 é organizada a Semana Nacional Pró-Anistia, **f**antamente divulgada pelo Correio da Manhã. Na sua sessão inaugural o acadêmico e crítico Paulo Silveira abre as atividades da semana com uma promessa solene de atuação direta nos rumos da política:

"Juremos não encerrar a nossa luta até que abandone o cárcere o último preso político e até que regresse à pátria o último exilado. Saibamos ser dignos da causa que tão ardentemente defendemos. Juremos não descansar enquanto não forem devolvidos ao povo os seus verdadeiros líderes. Unamo-nos todos pela anistia ampla e irrestrita."  
(Correio da Manhã, 6 de abril de 1945)

Apesar da disposição, assumida publicamente, os intelectuais não precisaram prolongar por muito tempo esta luta. Diante das intensas pressões, o governo Vargas cede e em 12 de abril de 1945 é concedido habeas-corpus aos exilados políticos e em 19 de abril, Luiz C. Prestes e os últimos presos políticos são postos em liberdade. A anistia vem, de certa forma, apaziguar e refrear a organização espontânea dos escritores que, após atingir uma unidade sólida, ameaça refluir ante a promessa de Getúlio Vargas, feita em 28 de maio de 1945, de realizar eleições gerais a 2 de dezembro de 1945.

Mas trata-se apenas de uma ameaça. A garantia da volta à legalidade se, de um lado, desmobiliza a ABDE e dilui a agitação do Congresso de janeiro, por outro lado, intensifica o envolvimento dos escritores, só que agora, enquanto um movimento fragmentado, que faz aparecer os vários projetos intelectuais subjacentes àquela fala, que se pretendia homogênea. Em lugar de uma identidade de propósitos surge a diferenciação e a pluralidade. Entre os comunistas, Oswald de Andrade, em sua última participação como militante do partido, torna-se porta-voz de Prestes e elabora o programa da Ala Progressista Brasileira. Entre os liberais, a participação direciona-se para a elaboração dos estatutos da UDN - o-

ficialmente fundada em 07 de abril de 1945. Em terceiro lugar forma-se um grupo intermediário de descontentes com as duas posturas acima, sob a denominação de Esquerda Democrática. Fundada em junho de 45 no Rio de Janeiro com o programa intitulado União Socialista Popular, a entidade logo passa a incorporar a União Democrática Socialista de São Paulo. Da união destas duas siglas vai se originar, em 1948, o Partido Socialista Brasileiro.

Para os escritores liberais o limite do envolvimento é a declaração de intencionalidade. Contentam-se, pois, em repetir as determinações do Congresso de Escritores, de repúdio a toda e qualquer forma de opressão, enquanto aguardam as futuras eleições. Já para os intelectuais comunistas, o momento é o de união de todas as forças para o desenvolvimento de um tipo de capitalismo que seja "resultante da ação comum de todas as classes sociais, democráticas e progressistas, desde o proletariado até a grande burguesia nacional".<sup>1</sup> Com a libertação de Prestes os intelectuais e escritores concentram toda a atividade política na exaltação da figura do líder e passam a desenvolver uma participação totalmente subjugada aos imperativos do partido. Ora, para o partido a tática de ação deveria orientar-se por uma defesa da democracia que ocorresse dentro da "ordem" e da tranquilidade e não

---

(1) Estas são as orientações de Prestes, divulgadas por Oswald de Andrade no seguinte artigo: "A palavra de Luiz Carlos Prestes" - 22 de maio de 1945. in: Chalmers Vera - op. cit., p. 150.

como resultado de lutas e de extremismos.

Esta tática conciliatória forçou, já em maio de 45, a saída de muitos membros dos quadros do partido, que passaram a engrossar a fila dos "intermediários", descontentes com a esquerda e com a direita. Assim, em setembro deste mesmo ano, surge uma nova publicação com o objetivo de tornar viável as promessas de libertação defendidas no Congresso de janeiro. Trata-se do Vanguarda Socialista, produzido no Rio de Janeiro sob a direção de Mário Pedrosa, que acabara de voltar do exílio.

Temos aqui o exemplo mais coeso e profundo de um empreendimento que visa reunir teoria e ação prática: espaço de divulgação das lutas e manifestações da "Esquerda Democrática" e espaço de investigação teórica sobre as principais teses do marxismo. Esta dupla pretensão evidencia-se no próprio nome do jornal: Semanário marxista de interpretação e doutrina<sup>1</sup>. Mas está presente, também no seu conteúdo, composto por oito páginas. Na primeira encontram-se os editoriais políticos e as análises da política diária. Na página dois o tema é a cultura: crítica literária, cinema, artes plásticas, teatro e espetáculos. A terceira e quarta trazem uma seção intitulada Documentos do Marxismo, onde se pretende divulgar, não cartilhas sobre o marxismo, mas textos teóricos sofisticados e densos. Assim em seus dois anos de publicação sistemá-

---

(1) Ver sobre o jornal a tese: Isabel Maria Loureiro - "Vanguarda Socialista (1945-1948) - Um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro" - (mimeo.) Tese de Mestrado USP, SP, 1984.

tica, o jornal apresentou desde a Contribuição à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel, de Marx até textos de Rosa Luxemburgo, passando por outros textos de Engels e de Lenin. É interessante notar que o Vanguarda Socialista foi, em 1946, o primeiro jornal brasileiro a divulgar as teses de Andrés Nin para o partido espanhol, o P.O.U.M., teses estas significativas na medida em que fugiam totalmente das diretrizes da III Internacional.

Nas páginas cinco e seis o jornal publicava artigos sobre o movimento revolucionário internacional, suas possibilidades e realizações efetivas. A última página, intitulada, no início, de Página Sindical, e depois de Página Proletária, reunia análises e reportagens sobre o movimento operário brasileiro, onde se pretendia ouvir a "voz das oficinas".

O Vanguarda Socialista surge, então, como uma dissidência dentro da homogeneidade apresentada no Congresso dos Escritores, na medida em que elabora um projeto político particularizado que se opõe, enquanto tal, ao caráter abstrato e genérico do manifesto dos escritores. Patrícia Galvão, responsável pela coluna de crítica literária do jornal, denuncia o imobilismo e a esterilidade do manifesto:

"A famosa declaração de princípios não passou de palavra e de papel, porquanto o compromisso de luta não saiu além da leitura e aprovação daqueles princípios."  
(Vanguarda Socialista, 29/03/1946).

Para socialistas como Mário Pedrosa, Edmundo Moniz e H. Sachetta, os intelectuais não conseguiram avançar na luta política justamente pelo imobilismo. Lutar pela democracia não

se reduzia à assinatura de manifestos ou à subordinação às diretrizes do partido. A continuação da luta deveria orientar-se na localização imediata do fascismo em todas as suas possíveis variações. Para estes futuros membros do Partido Socialista, o fascismo não era apenas o que ocorria na Europa, mas também Getúlio Vargas e o Estado Novo, assim como os restos do Integralismo e principalmente o apoio de Prestes a Vargas.

Os socialistas e os "independentes" do Vanguarda Socialista, ao lutarem contra todas as formas possíveis de fascismo, não só demonstraram uma disposição de perpetuar o "clima" de luta dos escritores, como mostraram-se profundamente históricos, isto é, colados a uma realidade coletiva e dispostos a assumirem os riscos de uma vida em sociedade. Não há, para este grupo que se descobre numa existência coletiva, dilema entre o ser e o fazer. Durante os anos de 1945 e 1946, são contemporâneos de Merleau-Ponty ao perceberem que, no após-guerra, a liberdade atinge uma dimensão própria. Liberdade sim, mas no contato com o mundo e não fora dele. "Il n'y a pas de liberté effective sans quelque puissance. La liberté n'est pas en deça du monde, mais au contact avec lui."<sup>1</sup>

Para os intelectuais da Esquerda Democrática, a luta pelo estabelecimento da democracia exigia de imediato a elabo-

---

(1) MERLEAU-PONTY, Maurice - "La Guerre a eu Lieu"- in: Sens et non-Sens, Paris, Nagel 1966, p.261.

ração de um projeto efetivo de luta. Em abril de 1945 surge um primeiro esboço deste encaminhamento nos estatutos da União Socialista Popular. Em primeiro lugar, este programa defende que para concretizar a liberdade é necessário, não apenas exigir a extinção do DIP e dos órgãos controladores da vida pública, mas também exigir a revogação da Constituição de 1937, das leis reguladoras dos sindicatos, exigir a dissolução dos aparelhos controladores do Ministério do Trabalho e da Polícia Política e, principalmente, exigir o direito de greve para todas as categorias profissionais.

Mas este estatuto - elaborado por uma comissão composta por Azevedo Lima, Martins Gomide, Mário Pedrosa, Edmundo Muniz, João Austragésilo de Athayde e outros - não se restringe a estas questões mais gerais e mergulha, decididamente, nas questões circunstanciais. O estatuto defende um aumento imediato de 30% em todos os salários e a adoção de uma escala móvel com aumentos iguais à elevação do custo de vida. Propõe, ainda, a abolição dos impostos indiretos sobre gêneros alimentícios, uma imediata reforma agrária, o estabelecimento do ensino leigo e gratuito em todos os graus e o reconhecimento do divórcio.<sup>1</sup>

O que se percebe aqui é o alargamento de uma proposta de democracia meramente política, para uma democracia social e econômica. Neste sentido, a vigilância dos socialistas é ininterrupta. Na primeira sexta-feira após a queda de Vargas,

---

(1) Correio da Manhã - 18/04/1945.

O Vanguarda Socialista, no seu editorial de primeira página, anuncia o fim de uma era de regime ditatorial e o início de uma nova fase política, onde a tônica central será a democracia. Mas, imediatamente traça um limite: não se trata de uma democracia abstrata, defendida pela burguesia, mas de uma democracia socialista, isto é, uma política que defenda a liberdade em todos os setores; não só liberdade de imprensa , mas liberdade também no seio do operariado. (Vanguarda Socialista, 16/11/1945).

O exemplo destes intelectuais mostra que, de 1942 a 1946, a historicidade penetra de ponta a ponta o envolvimento na política. A guerra, a tentativa de derrubar o governo Vargas e as greves generalizadas por todo o país conscientizam os escritores da impossibilidade de qualquer atitude neutra. Não há possibilidade de distanciamento, nem um espaço vacante sob as luzes da cidade. Os intelectuais pressentem, como também Meleau-Ponty, que para conservar a liberdade é preciso engajá-la.

Após o golpe militar de 29 de outubro de 1945, a movimentação toma outros rumos. O próximo passo é participar institucionalmente da vida política do país, candidatando-se a uma cadeira na Assembléia Legislativa que redigiria a nova Constituição do Brasil. O engajamento, nesta nova forma, é intenso. Entre os escritores e críticos que se candidataram estavam: Augusto F. Schmidt , Craciliano Ramos, Portinari, José Geraldo Vieira, Jorge Amado, Sérgio Milliet, Hermes Lima, Sérgio Buarque de Holanda, Aníbal Machado, Álvaro Moreyra, Menotti Del Picchia, Caio Prado Junior, J. G. de Araújo Jorge, Orestes Barbosa, Heitor Beltrão, etc.

As eleições afiguravam-se, para estes intelectuais, como o momento privilegiado de interferência direta nas decisões políticas do país. Mas, superestimaram demais o papel do escritor, não conseguindo visualizar a distância enorme existente entre o escritor e o seu público, entre a intenção e a realidade das urnas. Com exceção de Jorge Amado, Caio Prado Júnior, Menotti Del Picchia e de Hermes Lima, os outros intelectuais não conseguiram um resultado positivo nas eleições de 1946. O eleitor, simplesmente os ignorou. Apesar da firme decisão da literatura de caminhar ao lado da política, as urnas não ajudaram e o pleito de 46 foi, para os literatos, um espetáculo desolador.

O prestígio que tinham junto ao público durante o período da "clandestinidade", não se manteve quando as instituições passaram a funcionar normalmente. As propostas elaboradas, pelos escritores, não encontraram ressonância num eleitorado viciado pelas palavras-de-ordem do regime autoritário e, não havendo identidade, o escritor distanciou-se novamente das "ruas", da comunicação direta com o quadro político, para fechar-se nas repartições e nas academias. O último resíduo desta mobilização encontramos em Oswald de Andrade, nas eleições de 1950, quando se candidatou a deputado federal pelo PRT (Partido Republicano Trabalhista), na chapa de Hugo Borghi. Mas trata-se já de um ato isolado e anacrônico, típico de um "homem de letras" que se movimentou sempre dentro da ambigüidade burocracia/boemia.<sup>1</sup>

---

(1) CHALMERS, Vera - 3 linhas e 4 verdades - O Jornalismo de Oswald de Andrade, SP, Duas cidades, 1976, p.153.

Procuramos mostrar neste capítulo como se dá o novo engajamento dos intelectuais nos anos de 1942 a 1946. Ele se diferencia do engajamento dos anos 30 porque concede, ao escritor, uma tarefa muito mais ambiciosa: não só descobrir e descrever o Brasil real, mas dar-lhe um sentido, uma direção que não será mais um caminho estritamente peculiar ao Brasil, mas o resultado de um movimento universal.

Se, de um lado, este movimento apresenta-se como decorrência de uma situação de "expurgo" contra aqueles que participaram da ditadura, de outro lado, ele é o espaço criado por jovens que, descontentes com os rumos do comunismo e do capitalismo, tentam, através do intelectualismo, instaurar a possibilidade de um tipo de "socialismo democrático". Mas, como mostramos, esta busca intelectual não deve ser entendida como um distanciamento da ação prática. Vimos que, para os jovens do pós-guerra, engajar, isto é, participar politicamente e realizar uma literatura voltada para o social, significa, ao contrário do que propunha na mesma época, Maurice Blanchot<sup>1</sup>, colocar a palavra no curso do mundo, não se privar dele, voltar do exílio e consentir em uma escolha dentro do tempo e não fora, num tempo perdido.

---

(1) BLANCHOT, Maurice - O Espaço Literário, RJ, Rocco, 1987.

## Capítulo II - A BUSCA CONCEITUAL

### 1. Introdução

A eleição de 2 de dezembro de 1945, que deu a vitória ao General Dutra, mostrou que o Estado Novo não seria eliminado tão facilmente. A derrota da UDN e do brigadeiro Eduardo Gomes simbolizou, para muitos intelectuais, a vitória da reação e o domínio, ainda muito evidente, de grupos autoritários. Por outro lado, a derrota da proposta renovadora, somada ao fracasso dos escritores nas eleições, deu a entender a esses últimos, os limites de um empreendimento democrático. Isto é, que o povo, enquanto entidade política, não estava, ainda, preparado para o exercício democrático.

Desvalorização das massas, valorização das elites. Este é o recorte interpretativo operado após a vitória de Dutra. A Nação "falhou" porque as vanguardas ou as elites não puderam "imprimir" às massas uma direção satisfatória. E estas não conseguiram, ausentes de um direcionamento objetivo, acabar efetivamente com a ditadura. O Vanguarda Socialista explica, em seu editorial de 22 de fevereiro de 1946, a vitória de Dutra nestes termos:

"Desacostumado ao uso das liberdades públicas, decapitado nos seus quadros revolucionários mais conscientes, destruídos pela ditadura, o proletariado acabou se convencendo de fato que havia que optar entre a liberdade ou as

reformas. E optou por estas."  
(Vanguarda Socialista, 22/02/1946)

Liberais, socialistas, comunistas e conservadores, apesar das diferenças políticas, tendem, neste momento, a realizar a mesma interpretação do fenômeno político: as massas são incapazes de lutar pela liberdade. Esta é uma tarefa que só poderá ser encaminhada pelos intelectuais, únicos sujeitos realmente comprometidos com este ideal.

Reinstauram, assim, a velha diferenciação entre dirigentes e dirigidos ao aceitarem como válida uma visão hierárquica da sociedade. Agora, a luta pela liberdade exige um pré-requisito: ela só poderá ser efetiva se dirigida por um "estrato social" que "freqüenta as estradas da liberdade", isto é, nas palavras da crítica Patrícia Galvão<sup>1</sup> indivíduos que "trabalhem com a inteligência e com a sensibilidade", enfim, que tenham uma ética determinada pelo livre exame das coisas.

A partir de 1946 o envolvimento do intelectual adquire novas configurações. Em lugar da participação direta na política, nos partidos e nos movimentos sociais, ocorre um afastamento em direção a um envolvimento mais teórico. A harmonia, provisoriamente estabelecida nos anos finais do Estado Novo, entre teoria e ação é lentamente desfeita e do engajamento direto a movimentação se orienta em direção a uma bus-

---

(1) Vanguarda Socialista, 03/05/1946

ca conceitual.

Ora, tal deslocamento é o resultado de uma necessidade de legitimar, não só a competência do homem de pensamento, mas de estabelecer os pressupostos para uma arte que evidencie uma preocupação social. Cabe, agora, investigar, esclarecer, debater, enfim, elaborar o perfil deste sujeito político: o homem de pensamento. Assim, deslocar-se de uma ação direta para uma busca conceitual significa tentar delimitar não só o status do escritor, no pós-guerra, mas instituí-lo como sujeito competente para encaminhar o estabelecimento de uma sociedade democrática.

Essa análise se funda, com efeito, sobre a observação de dois fatos complementares. A partir de 1946 ocorre um abrandamento nas críticas dos intelectuais dirigidas ao governo e um enfraquecimento de revistas e periódicos dedicados a questões da política quotidiana. Em contrapartida, vemos um fortalecimento e uma multiplicação de revistas e suplementos culturais onde predomina uma preocupação mais teórica sobre a arte.

O exemplo do jornal Vanguarda Socialista é extremamente oportuno. O semanário que, desde setembro de 1945, vinha defendendo as idéias socialistas e independentes, sofre em julho de 1948, uma mudança significativa. Desde seu início o jornal desenvolvia - sob a direção dos críticos Mário Pedrosa e Geraldo Ferraz - uma linha editorial politicamente firme e sem concessões a qualquer forma de autoritarismo. Como semanário que se pretenda marxista, falava em lutas quando a tônica era a conciliação e os acordos; denunciava os decretos do governo Dutra contra o direi-

to de associação e o direito de greve<sup>1</sup>, apontando, assim, a falácia da redemocratização. Foram os primeiros a denunciar o avanço do imperialismo russo e a realizar uma crítica contra a política do partido único, o bolchevismo e apontar os perigos da burocratização. Além disso, defendiam abertamente a liberdade da obra de arte de não ater-se a nenhuma estética utilitarista.

Em fins de 1947, com o PCB colocado novamente na ilegalidade e com o rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e a URSS, as diferenças já se fazem sentir. Em primeiro lugar a publicação passa a ser quinzenal e o número de páginas diminui de oito para quatro. Esse enfraquecimento coincide justamente com a legalização do Partido Socialista Brasileiro, que passa a lançar, agora, candidatos próprios às eleições. Em segundo lugar, o jornal passa a ser dirigido, em julho de 1948, pelo jornalista e deputado federal Hermes Lima. Com a saída de Mário Pedrosa, o jornal torna-se oficialmente o órgão central do PSB, passando, a partir de então, a desenvolver uma linha editorial menos extremista e mais conciliadora.

A primeira mudança ocorre no nível ideológico; passam a optar por uma pluralidade filosófica em lugar de subsidiários da filosofia marxista. Já não se trata mais de um sema

---

(1) Principalmente o decreto de abril de 1946, que conferia ao governo plenos poderes para fechar qualquer organização coletiva que se mostrasse contrária às decisões governamentais.

nário marxista. No lugar dos antigos textos teóricos, encontram-se, agora, artigos sobre o "socialismo democrático", sobre desenvolvimento industrial e sobre as possibilidades da democracia dentro do capitalismo.

Como órgão oficial do PSB, o Vanguarda Socialista passa a concentrar-se na preparação das próximas eleições e na defesa de um programa político, com características socialistas, mas extremamente abstratas, isto porque passa a encaminhar, agora, quase exclusivamente os itens da democracia burguesa: luta pela liberdade de pensamento, contra a Lei de Segurança Nacional, pelo direito de reunião e de associação. A diferenciação estabelecida entre democracia burguesa e democracia socialista vai aos poucos desaparecendo. Após as eleições de 1950, com a derrota do candidato do PSB, Otávio Mangabeira, o jornal publica seus últimos números, extinguindo-se assim um momento assinaladamente criativo e vigoroso do envolvimento direto de escritores e artistas num momento decisivo da política nacional.

Como resíduo deste movimento teremos, ainda, Edmundo Moniz como vereador no Rio de Janeiro. Mas já será um caso isolado num panorama onde a maioria dos escritores retornam isoladamente para as revistas, as universidades, enfim, para a produção ficcional e crítica.

Mário Pedrosa, por exemplo, passa a dedicar-se mais à crítica e às artes plásticas, procurando aprofundar o debate sobre o fenômeno artístico, o que não significa que tenha abandonado definitivamente a política; ao contrário, Mário procura romper com o simplismo dedicado às artes apresentando-a como um "vastíssimo, insondável e complexo fenômeno".<sub>1</sub>

O que ele realmente abandona é a sua posição teórica dos anos 30, voltada para uma arte direcionada e utilitária. Os anos 50 apresentam um Mário Pedrosa preocupado com a política mas lutando, ardorosamente, para defender a especificidade e a autonomia da obra de arte. Frente a ameaça que paira sobre ela, Pedrosa será, a partir de então, incisivo: "A arte tem de se afastar do chão onde fazemos nossas andanças."

Em 1949 Pedrosa defende uma tese para a cátedra de História da Arte e Estética, na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, sob o título: Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte. Este trabalho, conhecido como a tese sobre a Gestalt, caracteriza-se por uma busca para fundamentar o fenômeno estético, servindo, durante toda a década de 50, de alicerce para suas considerações críticas.

Além de Pedrosa outros socialistas caminham para esta busca conceitual. É o caso de Antonio Cândido que, após dirigir a Folha Socialista (SP) até os primeiros anos da década de 50, vai afastar-se da militância e lecionar literatura na Faculdade de Assis, no interior de São Paulo.<sup>2</sup>

Este movimento não foi isolado; ao contrário, muitos escritores deixaram as fileiras dos partidos e organizações para engrossarem as páginas das revistas especializadas e dos suplementos literários, que adquirem maior importância, dig

---

(1) PEDROSA, Mário - Arte, Necessidade Vital, RJ, Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1949.

(2) Entrevista com Antonio Cândido - in: Teoria e Debate, op. cit.

na de destaque dentro do espaço das publicações periódicas.

No Rio de Janeiro surgem dois novos suplementos que serão responsáveis pela divulgação e popularização de temas culturais<sup>1</sup>. Em maio de 1946 o jornal A Manhã lança o suplemento Letras e Artes - uma publicação semanal de seis páginas, dirigida pelo jornalista e deputado deferal Jorge Lacerda. A linha mestra da publicação procura, seguindo as diretrizes políticas do período Vargas, imprimir um tom coloquial aos debates sobre literatura e arte e, principalmente, abrir um espaço de divulgação, mais trivial, de temas considerados herméticos e de difícil acesso ao senso comum. Assim, em lugar de costumeiros ensaios, o Letras e Artes vai trabalhar com entrevistas rápidas e com questionários orientados aos inquéritos literários. Neste espaço desfilam personagens fundamentais do meio artístico e literário, tanto nacionais como internacionais: Sartre, Villa Lobos, Jean Genet, Camus, etc., onde o leitor toma conhecimento, basicamente, de seu posicionamento diante da arte e do momento político.

A segunda publicação significativa é o Jornal de Letras cujo redator-chefe é o escritor e crítico Brito Broca. Tendo o mesmo formato e apresentação do primeiro, este tenta desenvolver uma linha mais sofisticada e voltada especificamente

---

(1) Em 14 de junho de 1945 aparece no cenário carioca a publicação 7 dias em Revista, sob a direção de Cássio Fonseca e Epaminondas M. do Valle. Apesar de estar voltada para a análise dos principais acontecimentos da semana e la reserva um espaço significativo para as questões literárias e artísticas.

para a produção literária (crônicas, contos e poesia). Conta, para isso, com os seguintes colaboradores: Carlos Drumond de Andrade, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Álvaro Lins, Augusto F. Schmidt, etc.

Mas a grande alteração, em termos de suplementos, se dá no Correio da Manhã. Em 1949 a antiga seção quatro, dedicada às artes, ganha um espaço próprio transformando-se no Suplemento de Literatura e Arte, um caderno especial com doze páginas, divididas em seções diferenciadas: a) Letras Francesas; b) Letras Inglesas; c) Poesia Temática; d) A cidade e os Dias; e) Cortes e Recortes; f) Inquéritos e Depoimentos; g) Antologia de Contos; h) Vida Literária; i) Artes Plásticas.

Este nível de abrangência ilustra o objetivo maior deste empreendimento que era o de estabelecer uma hegemonia no mercado de suplementos. Em suas páginas desfilavam, todos os domingos, desde discussões sofisticadas sobre estética até curiosidades do meio literário, passando por artigos filosóficos e políticos. O Suplemento de Literatura e Arte, além de manter essa supremacia até 1952, foi o responsável pela iniciação dos leitores brasileiros nas obras de Proust, Joyce, Kafka, Virgínia Woolf, Tchecov, etc.

Na área das revistas esse deslocamento, de uma ação prática para uma elaboração teórica, já é perceptível em 1946. Os escritores e artistas comunistas, após a derrota nas eleições de 1945 e, principalmente, após novamente o PCB ser considerado ilegal, vão ser os primeiros a desviar a política para o campo do saber, iniciando uma investigação sobre o papel da arte nas sociedades modernas e sobre a atuação do ar-

tista nesta fase de transição. Estes vão ser os novos temas de abordagem das questões políticas.

Em setembro de 1946 surge, no Rio de Janeiro, o primeiro exemplar da revista Literatura, uma publicação mensal dirigida por Astrogildo Pereira e que contava, na época, com o seguinte conselho de redação: Álvaro Moreyra, Aníbal M. Machado, Arthur Ramos, Graciliano Ramos, Orígenes Lessa e Manuel Bandeira. Apesar de não se declarar filiada a nenhum partido político, Literatura pretende veicular uma concepção muito específica de fazer arte. Logo na apresentação da revista esse recorte é enfatizado:

"Literatura aqui empregada no seu sentido autêntico, ativo e militante, ou seja, no sentido oposto a tudo que signifique passatempo, divertimento, jogo, esporte, luxo, bibelô bibliográfico (...) Seu objetivo específico consiste em servir com amor à cultura brasileira, ao povo brasileiro."

(Literatura, nº 1, setembro de 1946)

Como se pode inferir desta declaração de princípios, trata-se de um espaço onde a própria noção de literatura é questionada. Não se procura, simplesmente, divulgar uma literatura realista e engajada, mas elaborar os pressupostos a partir dos quais será possível, não só elaborar uma nova arte, mas legitimar, em função destes, a priori, todo direcionamento do intelectual na política. Não é sem razão que os intelectuais têm, na visão da Literatura, uma tarefa muito mais ampla: "Contribuir, com o seu saber, a sua arte, e a sua experiência para a obra de elevação de nível cultural das massas." (idem)

Essa mesma preocupação pode ser encontrada na revista Fundamentos, publicada em São Paulo. Fundada em 1948 por Caio Prado Júnior, Cândido Portinari e Mário Schemberg, a revista contou também com a colaboração de outros intelectuais de esquerda como: Otto Maria Carpeaux, Jacob Gorender, Fernando Pedreira, Moacir Werneck de Castro, etc.

Até 1954, a revista mensalmente procurou encaminhar um debate de orientação marxista sobre a política, a arte e a ligação possível entre estes dois domínios, não deixando de lado, contudo, em nenhum momento, uma preocupação com os problemas políticos circunstanciais e os econômicos. Foi, neste sentido, mais ampla que a carioca Literatura, não só por desenvolver outros temas, mas, principalmente, porque concedeu ao "Homem de Pensamento" uma tarefa muito mais precisa. O editorial do primeiro número da revista coloca, nestes termos, o perfil deste espectador fora do espetáculo:

"Os acontecimentos são complexos e têm relações, no tempo e no espaço que precisam ser conhecidas. É necessário para interpretá-los, saber distinguir o principal do secundário, estudar os fatos à luz da realidade. Fundamentos se propõe proporcionar, com a cooperação de todos os intelectuais democratas, honestos e conseqüentes, o material necessário ao pensamento racional e objetivo, e assim contribuir para a análise dos problemas básicos do Brasil e para a compreensão do presente momento histórico do mundo."

(Fundamentos (SP), nº 1, junho de 1948)

É conveniente acentuar que estas publicações não são entendidas pelos intelectuais do período como uma forma de a-

bandono do engajamento, mas como uma alteração na sua forma usual de manifestação: de uma participação direta para uma ação distanciada, isto é, para uma observação e análise do real, que é, ainda, um projeto de participação que se dá enquanto uma grande falação sobre a arte. A contradição nítida entre o dizer e o fazer, geralmente localizada em poetas e escritores que "contavam" as estrelas enquanto bombas explodiam, vai permanecer só que, agora, dentro do próprio ato de falar. De um modo geral, parece que renasce, evidentemente com outras colorações, a antiga retórica dos escritores grandiloqüentes: o empenho se dá na fala; e o fundamental é que o artista produza não mais uma ação engajada, mas uma fala engajada.

Essa passagem não ocorreu de uma forma sucessiva: durante o período estudado, que vai de 1943 a 1956, essas duas posturas conviveram, ora harmoniosamente, ora conturbadamente. Mas, com o surgimento das novas revistas<sup>1</sup> e com a ampliação do espaço concedido aos suplementos culturais, essa segunda alternativa - a "falação" sobre a arte e a política - passa para o primeiro plano. O que não significa uma paralisia total da participação direta dos intelectuais na política, mas, sem dúvida, um grande enfraquecimento.

---

(1) O aparecimento de novas revistas ocorre também fora do eixo Rio-São Paulo. Em 1947 surge em Curitiba a revista Joaquim. Em 1951, em Belo Horizonte, a revista Vocação e no mesmo ano, em Florianópolis, a revista Bússula.

Caio Prado Júnior aponta, na seguinte citação, essa mudança:

"Que papel estão representando nossos intelectuais nesse embate tremendo, do qual sairá um futuro de duração imprevisível? Que fazem eles que deveriam ser os guias e conselheiros do momento, que deveriam iluminar com seu pensamento e suas idéias a difícil jornada em que estamos empenhados? Divagam em torno de temas literários e estéticos e de esdrúxulos problemas filosóficos. Em nome de não sei que "pensamento puro", fogem do concreto e se conservam, em qualquer assunto, nos domínios supra-sensíveis das teses e abstrações."  
(Fundamentos, nºs 4 e 5, set-out de 1948)

Mas há um último elemento que queremos apontar para caracterizar essa passagem no movimento dos intelectuais que salientamos acima. Trata-se de uma crise na ABDE. A partir de 1950 a associação caminha para um rápido enfraquecimento. Suas atividades entram em declínio em função de uma cisão interna, oriunda de uma dificuldade em definir, consensualmente, os objetivos da entidade. Desta divisão surge a Sociedade Paulista de Escritores que passa a abrigar os dissidentes mais preocupados com uma caracterização profissional da categoria. Enquanto isso, nos outros estados as secções cessam, praticamente, suas atividades. A partir de 1951 o que restou da entidade passa a concentrar-se na distribuição de prêmios literários e na divulgação de cursos sobre literatura.<sup>1</sup>

---

(1) MENEZES, Raimundo - Dicionário Literário Brasileiro, 2ª ed., SP, LTC Editora, 1978.

Transforma-se assim numa mera sigla uma mobilização inovadora de resistência dos escritores.

A partir daqui nos afastaremos de um acompanhamento mais cronológico desta mobilização para realizarmos uma primeira aproximação neste universo discursivo que denominamos, busca conceitual. Em primeiro lugar temos, aqui, um espaço de pluralidade e não de homogeneidade. O contato com o material de pesquisa levou-nos a localizar três propostas ou leituras sobre o papel social da arte e do artista. Trata-se então, de perseguir as diferenças, enquanto que, no capítulo seguinte, recuperaremos as semelhanças, isto é, as recorrências presentes nestas propostas. Em segundo lugar, só nos foi possível pensar estas diferentes problematizações sobre a arte quando acompanhamos algumas leituras e influências que estas propostas receberam de outras estéticas pensadas fora do Brasil.

Assim, coladas às propostas esboçaremos uma rede de afinidades, isto é, alguns dos pressupostos filosóficos que estavam servindo de instrumento conceitual para as várias abordagens dos intelectuais brasileiros. Em outras palavras, esse capítulo será o resultado de duas preocupações centrais : localizar os projetos para a arte presentes nos debates com destaque para a literatura - e destacar o tipo de leitura e de adaptação que alguns conceitos sofreram ao serem acomodados às necessidades da argumentação local.

## 2. A Arte como Reflexo

As revistas Literatura e Fundamentos e, em 1955, a revista Brasiliense vão procurar impor, sobre outras tendências de esquerda, uma hegemonia sobre os postulados do marxismo. O pós-guerra no Brasil intensifica uma disputa pelo direito de divulgação das teses marxistas. Até 1950 a disputa básica se dá entre o Vanguarda Socialista e as revistas de intelectuais comunistas. A partir de 1950, quando os socialistas abandonam uma orientação exclusivamente marxista em nome de uma pluralidade de ideologias políticas, as revistas Literatura e Fundamentos passam a ser soberanas não só das discussões sobre o marxismo, mas também - após a ilegalidade do PCB, em 1947 - das propostas políticas encaminhadas por intelectuais comunistas.

Assim, ao mesmo tempo que discutem as questões fundamentais da política brasileira divulgam, em contrapartida, as principais teses marxistas para a contribuição de uma ciência materialista. Esta dupla abordagem está presente também nos artigos dedicados à literatura e à arte de um modo geral. Isso resulta em uma crítica de arte constituída improvisadamente de referências esparsas a uma estética marxista.

Sem dúvida tal empreendimento afigura-se uma tarefa extremamente problemática, na medida em que Marx, em seus escritos, dedicou poucas referências sobre as manifestações artísticas. Essa é a opinião do crítico A. Paula Leite, que justifica essa ausência no artigo "A Arte Contemporânea e sua popularidade", da seguinte forma:

"É verdade que no campo artístico a contribuição de Marx é falha, pois, faltou-lhe tempo para melhores pesquisas. Ainda não se criou uma estética apesar dos esforços de vários estudiosos."

(Brasiliense, nº 10, mar-abr de 1957)

Se hoje esse argumento da falta de tempo soa-nos ingênuo, com certeza soaria desinformado para os críticos da revista Fundamentos, no começo dos anos 50. Para estes, com efeito, Marx não dedicara o núcleo de suas obras às questões estéticas, o que não significava que não existisse uma estética disseminada entre suas análises. Desde 1905 com o artigo de Lenin, "A Organização do Partido e a Literatura do Partido", esta estética foi sendo lentamente recuperada e tomando uma forma mais concreta. A partir deste artigo surgem os primeiros pressupostos do que seria, posteriormente, a concepção estética do marxismo-leninismo.

Essa estética embrionária só adquire contornos mais perceptíveis a partir da década de 30 - em pleno período stalinista - quando Lifschitz organiza uma sistematização dos escritos de Marx e Engels sobre arte e cultura. Fica demonstrado, então, que, nas obras de Marx, a reflexão sobre a arte ocupa um lugar essencial e orgânico.<sup>1</sup> É o passo decisivo para a elaboração do realismo socialista que, no I Congresso dos Escritores Soviéticos em 1934, é defendido por Gorki, como u

---

(1) HOBBSAWN, E. (org) - História do Marxismo, RJ, Paz e Terra, v. 9, 1987, p.192.

ma afirmação oficial de uma nova estética e de uma nova exigência frente ao artista.

São estes conhecimentos da década de 30 que adquirem resonância entre os intelectuais comunistas brasileiros no período do pós-guerra. O artista revolucionário não está na perspectiva destes críticos, num espaço vazio, sem definições ou projetos; ao contrário, ele possui uma nova forma de ver a realidade: o realismo. Está, portanto, munido da única forma possível de aproximação revolucionária da realidade; a única conseqüente e verdadeira forma de engajamento. Rodolfo Ghioldi, no artigo "A estética à luz do marxismo", apoiando-se, sobretudo em alguns textos de Lenin, faz sua defesa do realismo socialista nestes termos:

"A vida social é a origem da arte. A arte é uma expressão do ser humano (...) A expressão do real e do humano é típico do modernismo. Nenhuma arte de vanguarda pode afirmar-se ou desenvolver-se senão como arte a serviço do povo e do homem (...) O Realismo Socialista é a arte de refletir a vida em seu progresso e perceber e mostrar, no presente, os governos do futuro."

(Fundamentos, nº 17, janeiro de 1951)

O conceito de realismo socialista assinala, num primeiro momento, uma fidelidade dos comunistas brasileiros ao universo conceitual dos anos 30; passados vinte anos o núcleo central é, ainda, a teoria do reflexo, isto é, a idéia de que a arte é o reflexo das lutas sociais. Ora, isso implica na ausência de um espaço de neutralidade para o escritor: ele sempre é determinado objetivamente por uma específica circunstância histórica. O bom escritor será aquele que, por es

tar mobilizado numa luta revolucionária, puder refletir os movimentos sociais e o devir da história. Ibiapaba Martins , falando sobre esta estética, caracteriza-a como sendo a aplicação exata dos princípios do Materialismo Dialético:

"A verdade artística deve resultar da simples exposição da realidade em seu desenvolvimento (...) O método do Realismo Socialista ajuda o romancista a tomar conhecimento do que é novo, a se aperceber da realidade em constante devenir, a tomar uma justa posição ideológica em face do mundo e seus problemas sem cair na vulgaridade aliterária da propaganda."  
(Brasiliense, nº 8, nov-dez de 1956)

Colar-se à realidade significa, num primeiro momento, estabelecer uma relação de subordinação da cultura à política, mas significa também, exigir que o escritor produza um discurso literário próximo ao discurso ordinário, isto é, um espaço claro, onde a comunicação esteja assegurada. Isto significa que a linguagem literária é concebida como sendo da mesma natureza que a linguagem quotidiana e como tendo a mesma missão de informação e de ação. Para esta postura realista , todo discurso que não contenha essa clareza será tachado de formalista, no caso da literatura, e abstratizante, no caso de artes plásticas.

Um exemplo do que acabamos de afirmar pode ser encontrado no número 34 da revista Fundamentos. Por ocasião do debate sobre a utilização do Museu de Arte Moderna, há um posicionamento da linha editorial da revista onde fica assinalado o caráter prescritivo e normativo dos defensores do realismo socialista:

"A arte abstratizante, repetimos, é essencialmente cosmopolita. No melhor dos casos, busca um efeito decorativo, um "puro" prazer estético que a distância cada vez mais das formas da realidade e a torna cada vez menos apta a refletir e a desenvolver as características nacionais de um povo. Os abstracionistas mais conseqüentes procuram mesmo partir de relações matemáticas do domínio da ciência pura. As obras que resultam deste tipo de pesquisa, como é óbvio, inserem-se num plano completamente alheio aos conceitos de nação e de povo e são inteiramente incapazes de exprimir os anseios e aspirações populares, as lutas sociais que fazem progredir a história. A arte é um elemento poderoso e indispensável de afirmação nacional."

(Fundamentos, nº 34, 1954)

À missão de conhecimento da arte se sobrepõe uma missão política: não é qualquer realidade que deve ser conhecida, mas a realidade da nação, que, em contrapartida, não se localiza na análise da luta política do momento, mas no conhecimento das "leis do desenvolvimento social". Cabe ao escritor enquanto ciente de seu papel de vanguarda, localizar essas leis na movimentação social, "projetando sua arte para o futuro". Isso significa, além do primado do social sobre o individual, lançar as bases para o estabelecimento de uma arte dirigida e a serviço da coletividade. O "artista grande-homem" deverá ser substituído pelo artista "trabalhador-intelectual". A "arte-pela-arte transformada em arte-pela-vida".

Convém, aqui, realizarmos um parêntese fundamental para nossas considerações sobre o realismo socialista. Quando transposto, na década de 50, para o Brasil, mostra-se não só anacrônico, mas principalmente descaracterizado. Vittorio

Strada<sup>1</sup> salienta que, na década de 30, o realismo socialista possuí uma "natureza dúplice" e que qualquer análise que pretenda dar conta da complexidade do fenômeno não pode olvidar este duplo apelo. Para este autor, esta doutrina surgiu ao mesmo tempo como instrumento de poder e como ideal de libertação, isto é, o realismo não era apenas censura ideológica e má fé, mas também uma tática política, onde o verdadeiro e o falso curvavam-se ante um puro critério pragmático, no qual "verdadeiro" era o que servia a revolução. Para Strada, toda a reflexão do marxismo soviético sobre a literatura, "toda a análise teórica estava em função de uma ação política, ou adquiria conseqüências políticas, sendo julgada a partir de tais conseqüências por quem detinha in toto o poder".<sup>2</sup>

Esse caráter dúplice definiu o realismo socialista, principalmente no seu início, nos anos 30. Nas décadas posteriores, com o Zhdanovismo, tornou-se exclusivamente censura e terror. Ora, no Brasil a doutrina renasce justamente num período em que o PCB adota como tática a conciliação em lugar de uma luta revolucionária de libertação. Para Marco Aurélio Garcia, "no período que vai do fim do Estado Novo até o golpe militar de 64, o PC não foi capaz de levantar centralmente a questão da liberdade e da autonomia sindical, isto é, da ruptura com o modelo corporativo da CLT. Predominou antes,

---

(1) STRADA, Vittorio- "Do Realismo Socialista ao Zhdanovismo" in: História do Marxismo - op. cit., p.157-159

(2) Idem. p. 159

a linha de unidade sindical com o PTB na perspectiva de fazer do movimento operário a ponta de lança do bloco nacionalista e reformista, o que é a expressão concreta dessa diluição." <sup>1</sup>

Portanto, seguindo o raciocínio de Strada, a relação de subordinação da cultura à política, transforma-se, no Brasil, na falta de uma luta por um ideal de libertação, em instrumento de poder. Em outras palavras, o realismo socialista serviu de pressuposto para a adoção de uma tática de controle e efetivo sobre a produção artística, e não tanto como teoria para a produção artística.

Com efeito, deparamo-nos nos posicionamentos dos críticos e escritores analisados, com uma obsessiva "vontade de condenação" <sup>2</sup>: uma postura de enquadramento da literatura e da postura política dos escritores. Enfim, uma característica normativa. Ora pudemos perceber que essa "vontade de condenação" ocorria em duas direções opostas, mas complementares.

A primeira condenação visava salvaguardar a cultura brasileira da "infiltração cosmopolita" e ocorria contra autores que defendiam uma constante pesquisa formal para a arte. Por não privilegiarem conteúdos nacionais passavam a ser tachados de formalistas e herméticos. Poetas como Manoel Ban -

---

(1) GARCIA, M.A - "Contribuições para uma história da esquerda brasileira" in: MORAES, R. ANTUNES, R. (org)- Inteligência Brasileira, SP, Brasiliense, 1986.

(2) Postura, aliás, já presente no "expurgo" brasileiro, indicado no capítulo anterior.

deira, Carlos Drumond de Andrade e outros são condenados, por exemplo, pelo crítico J. E. Fernandes, por serem:

"apolíticos na aparência mas sempre com direção certa com compromissos e ódios definidos, participantes no sentido do diversionismo e do alheamento tão necessários à infiltração cosmopolita."

(Fundamentos, nº 21, agosto de 1951)

Para esta postura da arte como reflexo, a objeção fundamental dava-se contra a possibilidade de que a arte, enquanto desvalorização do particular, viesse a tornar-se uma ameaça, tanto pelo seu caráter impotente, como por fazer prevalecer valores universais em detrimento dos nacionais.

Ora, essa diferenciação ocorria, na época, de uma forma particular. Marilena Chauí mostra que a problematização pelos intelectuais do nacional e do popular, constituía - se sempre em função de certos antagonismos. Um deles consistia na dificuldade em se diferenciar o que era o local e o que era o cosmopolita; e assim, na ausência de uma resolução, a posição remetia a uma nova oposição: forma/conteúdo. "Via de regra, o nacional-popular será o local ou nacional pelo conteúdo (dimensão que preserva o particular) e cosmopolita e internacional pela forma (dimensão que garante nossa participação na cultura universal)."<sup>1</sup>

---

(1) CHAUI, Marilena- Seminários - SP, Brasiliense, 1987, p.97.

Se, de um lado, a avaliação da produção literária dava-se enquanto uma consideração temática, por outro lado, fazia-se necessário interpretar a história da literatura brasileira no intuito de obter uma coerência teórica. Este é o segundo aspecto da "vontade de condenação". Para os intelectuais comunistas - que interpretavam a realidade dentro das tarefas impostas pelas diretrizes do Partido - o momento, agora, era o de encaminhar a concretização de uma efetiva etapa democrático-burguesa, ainda embrionária no processo brasileiro. Ora, a nível cultural, isto implicava na localização da história da decadência da literatura brasileira. E para tal, ao lado da teoria do reflexo, os intelectuais comunistas passam a adotar, também, a teoria da decadência, esboçada nos anos 30 pelo russo Lifschitz.

Segundo esta teoria, há uma desproporção, um descompasso entre o desenvolvimento das forças produtivas e o desenvolvimento da cultura artística. À medida que as forças produtivas avançam, e com elas o progresso burguês, a arte torna-se decadente<sub>1</sub>. Somente a revolução comunista, que necessariamente resolverá as contradições do capitalismo, poderá solucionar o problema específico da arte. Portanto, na fase de desenvolvimento do capitalismo, a arte burguesa tornar-se-á, necessariamente, decadente.

---

(1) Segundo algumas observações de Marx, utilizadas por Lifschitz, o termo decadência sempre é utilizado em relação ao ideal grego de arte e de beleza.

Com esta teoria abre-se, portanto, uma nova tarefa para o crítico "marxista": não só aplicar a teoria do reflexo às obras, mas elaborar uma cronologia visando estabelecer as origens e o desenvolvimento de uma arte decadente. Uma tarefa difícil já que alicerçada sobre o dilema entre feudalismo/capitalismo e, em última análise, necessária como justificativa para a legitimação da aliança dos comunistas com a burguesia. Impõe-se, como consequência, uma busca de origem, tanto da arte decadente como do desenvolvimento burguês.

A nível de literatura, que é o que nos interessa aqui, o marco estabelecido é o ano de 1922 e toda a produção oriunda das teses da Semana de Arte Moderna. Para os críticos da revista Fundamentos, este ato inaugurou no cenário artístico, as primeiras aparições da decadência da arte brasileira. Neste sentido, não se trata de analisar, separadamente, algumas obras, ainda vivas no cenário literário, mas de realizar a "exumação da semana de 22", colocando-a no seu "real" papel histórico:

"Mas a verdade é que a Semana aconteceu e depois dela seu efeito perdurou no Brasil até hoje. Escusado será desconhecê-lo. O que é preciso é colocá-la, no seu justo lugar, despidendo-a desse efeito mágico, revolucionário que procuramos imprimir-lhe com o objetivo evidente de lançar a desorientação, de dar por feito tudo o que ainda está por fazer."  
(Fundamentos, nº 27, 1952).

Trata-se aqui, de desenterrar, isto é, de "tirar do esquecimento" o verdadeiro sentido da semana. Para atingir o que ela é faz-se necessário um processo de desmistificação,

ou seja, só se atinge a essência do que foi a Semana de 22 a pós a queda de todas as idéias falsas construídas a seu respeito. A primeira idéia falsa é a do caráter nacionalista da iniciativa. Para os intelectuais, preocupados em aplicar a teoria da decadência, o viés nacionalista dos modernistas é visto como uma "atitude artificial e postiça", típica de uma "cultura livresca e de uma aristocracia de snobs". Por esta razão, os modernistas não construíram nada, apenas lançaram alguns manifestos inofensivos e frágeis. O apego ao popular, nunca foi tão distanciado e falso.

Essa é também a opinião do crítico Fernando Pedreira no artigo "Mário de Andrade e o Modernismo". Para ele, passados 30 anos, pode-se ter a verdadeira essência da Semana: confusão, ou seja, a mera aglutinação de tendências díspares que permaneceram vivas até hoje, graças a personalidades isoladas como Mário de Andrade, Lazar Segall, Guarnieri, que:

" Souberam superar as fraquezas do movimento que integraram, e puseram, mercê de um talento generoso vencer a distância que os separava do povo, dos seus sofrimentos e das suas aspirações mais verdadeiras."

(Fundamentos, nº 26, março de 1952)

E, para concluir sua análise sobre o movimento modernista, Fernando Pereira resgata o famoso discurso proferido por Mário de Andrade, por ocasião da comemoração dos vinte anos da semana:

"Tudo o que fizemos... Tudo o que eu fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivíamos (...). Eu creio que nós, os modernistas da Semana de Ar

te Moderna, não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão momentâneo como agora. Os abstencionistas e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amelhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade."  
(Idem)

A revivescência de uma fala exemplar - a de Mário de Andrade - não só legitima como reforça e possibilita o desvelamento do verdadeiro sentido do movimento: uma farsa, um em-buste. Estão, portanto, caracterizados os primeiros sintomas de uma arte decadente. Para os críticos comunistas, a derradeira instalação desta arte ocorre quando os intelectuais brasileiros passam a aceitar as sugestões de escritores que se nutrem de "malabarismos ideológicos", em detrimento de uma proposta política "revolucionária". Sartre, Camus, Kestler, Gide, Jean Genet, serão apontados abertamente como os responsáveis diretos pela proliferação de uma literatura, cujo traço principal é a ênfase nas qualidades negativas do homem, que a sociedade capitalista tinha ativado com uma brutal intensidade.

Após a realização do III Congresso Brasileiro de Escritores, em 1951, o crítico João Palma Neto, ao fazer um balanço do evento, salienta dois pontos principais: o Congresso reconheceu, ao seu término, a liberdade ampla e ilimitada para os escritores, "mas reservou-se, também, o direito de orientar, esclarecer os escritores quanto ao desvirtuamento da literatura a serviço de uma elite decadente". Em função

desta dupla orientação - que é já um indício da ambigüidade que estava vivendo a ABDE - Palma Neto passa a desenvolver seu artigo opondo dois tipos básicos de literatura: uma que seria a expressão da vida econômica, social e política, e outra decadente, nas suas palavras, "uma literatura de escom - bros". Enquanto que a primeira caracterizar-se-ia por veicular experiências políticas e caminhos para a libertação, a segunda permaneceria presa de um "pessimismo incoseqüente" de um "misticismo grotesco que difunde apenas angústias, dramas passionais e podridão moral". A nível de linguagem, a primeira utilizaria um estilo simples, vazado, direto e assimilável. Enquanto que a literatura do "lodo" seria uma construção puramente formal, resultante de um "subjetivismo inconcludente". (Fundamentos, nº 22, setembro de 1951).

Assim, a "verdadeira literatura brasileira" só poderá florescer quando ultrapassar este dilema e conseguir posicionar-se contra obras importadas e técnicas cosmopolitas e decadentes. Contudo, o que seria a verdadeira literatura brasileira?

Para os defensores da teoria do reflexo, o marco inicial da literatura não é 1922, mas 1930. Nesta oportunidade surge o romance nordestino, onde estão presentes, ao mesmo tempo, as bases para uma literatura nacional, e, principalmente o início de um movimento de engajamento revolucionário do escritor brasileiro. Antes de 1930 - com exceção de alguns poetas como Castro Alves, Augusto dos Anjos e Cruz Costa e de romancistas como Aluizio de Azevedo e Lima Barreto, que souberam falar sobre os problemas sociais - o que predominava era uma produção elitista, que insistia no desconhecimento do

popular.

Em 1930 ocorre pela primeira vez uma coincidência entre projeto estético e projeto político, o que possibilita a fase do "post-modernismo". Este termo, utilizado por Nelson Werneck Sodré, assinala o advento de uma literatura regionalista e, pela primeira vez, ordenada e consistente. Segundo este autor:

"Uma literatura só pode aparecer com os seus contornos bem precisos como fisionomia autônoma quando se liga ao que há de peculiar na gente e na época em que se desenvolve. Nesse sentido, a bem dizer, a literatura brasileira começa em 1930 - tudo o que ficou para tr s   uma espécie de proto-história, confusa, desordenada, com valores isolados a que   necessário recorrer, sem dúvida, mas que em conjunto, muito pouco representa, sendo mais a demorada gesta o a lent ssima prepara o ao que fizemos depois do marco aqui estabelecido para de finir o post-modernismo."

(Literatura - RJ, outubro de 1946)

  curioso observar, nesta periodiza o, que o início da literatura coincide com uma nova forma de olhar do intelectual; a constitui o do mundo da literatura - no caso a prosa regional - faz-se em fun o da constitui o de um espaço político novo. Contudo esse cenário não   definitivo. Após 1945, e durante todo o período que estamos estudando, os críticos apontam para a perda de terreno da prosa popular dos anos 30, para a literatura burguesa decadente. A penetra o intensa de técnicas e filosofias estrangeiras   vista como uma ameaça a esta embrionária iniciativa nacional, que corre o risco de ver naufragar toda a preocupa o de uma década,

com o papel social da literatura.

Assim, na utilização da estética do realismo socialista foram, principalmente, as teorias do reflexo e da decadência que, entre os intelectuais brasileiros, definiram os limites do conceito. De um modo geral pode-se afirmar que eles foram utilizados mais para salvaguardar a experiência do romance dos anos 30 do que como uma estética propriamente dita.

Fora destes dois conceitos o que conseguimos perceber é que esta tentativa de constituição de uma proposta para a cultura, via teses marxistas, limitava-se sempre pelas imprecisões e pela ambigüidades, seja na dificuldade em entender o realismo socialista como um "realismo puro" ou um "romantismo revolucionário", ou ainda, na dificuldade de análise das relações entre forma e conteúdo. Assim, até meados da década de 50, o realismo será utilizado para estabelecer o corte entre literatura decadente/literatura nacional.

Esse panorama somente começa a modificar-se a partir de 1956, quando estas duas teorias passam a sofrer críticas sistêmicas, principalmente por parte de defensores dos ideais existencialistas, que denunciam seu caráter reducionista e simplificador. Inicia-se, então, uma lenta, mas perceptível revisão dos enunciados marxistas para a arte. Encontramos, a partir desta data, várias referências a conceitos e categorias das obras de Lukács, como Existencialismo ou Marxismo, Significação Atual do Realismo Crítico e Ensaio sobre o Realismo.

Com estas referências os críticos brasileiros entram em contato com uma leitura hegeliana de Marx. Ora, Lukács fun

da a estética marxista na forma como este entendia as relações estabelecidas entre a universalidade e a particularidade: não mais através de um paralelismo mecânico, mas de forma dialética. O ponto de partida de Lukács é uma revisão no conceito de aparência, tal com ele surge em Marx, isto é, não através da dicotomia verdadeiro/falso, mas através do conceito de singularidade: "A oposição rígida entre fenômeno e essência, entre o imediato e a coisa-em-si não existe mais. A essência é objetivamente real e, do ponto de vista da teoria do conhecimento 'da mesma essência' do imediato: essa descoberta suprime o erro que consistia em rebaixar o fenômeno ao nível da aparência. A interpretação geral e abstrata da noção de objetividade atribui existência tanto ao fenômeno quanto à essência."<sup>1</sup>

Recuperar o movimento do materialismo significa pressupor que o conhecimento se produza através de um duplo movimento: partindo da realidade concreta dos fenômenos singulares em direção às "mais altas" abstrações e destas novamente à realidade concreta. Assim, o que Lukács quer ativar são as relações recíprocas entre a universalidade e a singularidade. Para tal, introduz entre estas duas categorias, uma terceira: a da particularidade, também nomeada de típico. O reflexo estético se define, portanto, pela superação da universalidade e da singularidade na particularidade. O particular

---

(1) LUKÁCS, G. - Existencialismo e Marxismo - SP, Ciências Humanas, 1979.

é o termo médio, o mediador entre dois pólos extremos: representa a "expressão lógica" de mediação entre os homens e a sociedade. Nesta ampliação da atividade reflexiva, o termo médio fixa-se como ponto central dos movimentos. Neste sentido, a superação não significa desaparecimento, mas conservação. Diz Lukács: "A forma autônoma da particularidade, a obra de arte, é ao contrário, em primeiro lugar, algo criado pelo homem que jamais pretende ser uma realidade do mesmo modo que é real a realidade objetiva. Em segundo lugar, ela se põe em face de nós como uma 'realidade', ou seja, as nossas idéias, os nossos desejos etc. não podem modificar sua existência, seu modo de ser (...) Em terceiro lugar, porém a 'realidade' da obra de arte é uma realidade sensível; a superação da singularidade imediata no reflexo artístico é ao mesmo tempo sempre uma conservação, e precisamente no sentido mais literal; a particularidade não recebe uma forma autônoma como oposição à singularidade: mas precisamente como o universal na realidade objetiva, ela está manifestamente presente em todas as formas fenomênicas da singularidade imediata, jamais sendo destacável destas formas."<sup>1</sup>

Com a categoria do típico Lukács relativiza a representação artística, colocando-a em seu devido lugar: não mais um mero reflexo, mas uma totalização provisória que pensa a realidade de um modo variado. A partir daí fica evidenciado

---

(1) LUKÁCS, G. - Introdução a uma estética marxista - RJ, Civilização Brasileira, 1978, p. 176.

que a arte não pode pretender superar o contingente na necessidade, como ocorre na ciência. Ela não possui a faculdade de superar inteiramente o contingente, ao contrário, quer mostrá-lo sensivelmente intrincado com a necessidade. Para Lukács a arte não tem a capacidade de se elevar às mais altas universalidades como a ciência. Isso não é prova de sua debilidade ou fraqueza, face a outra forma de conhecimento mais "científica", ao contrário, essa fragilidade é a sua maior força.

A partir de 1956<sub>1</sub> estas idéias começam a aparecer ainda embrionariamente nos artigos de intelectuais comunistas. Em função de acontecimentos artísticos como as Bienais de Artes Plásticas, ocorridas na primeira metade da década, e a Exposição de Arte Concreta em 1956, fica evidente a necessidade de fundamentar a estética marxista, frente ao risco de sua morte definitiva. Fernando Pedreira, no artigo "Relações entre forma e conteúdo em arte", foi, talvez, o primeiro crítico a perceber a contribuição de Lukács para uma melhor fundamentação de uma estética marxista. Ainda que de uma forma discreta, percebe-se, aqui, o conceito de típico surgindo como definidor da proposta:

---

(1) Em uma resenha de 1941, Antonio Cândido fala rapidamente sobre o papel da literatura na criação de personagens típicos: "Para dar vida a um personagem, é preciso realizar uma síntese sobre os dados imediatos da vida. É preciso elevar-se a um certo grau de generalidade que torne o personagem ao mesmo tempo típico e universal." (Universal porque típico).- (in: Clima, nº 7, dezembro de 1941)

"A arte é uma forma de conhecimento, é uma linguagem. É uma forma de conhecimento porque permite uma apreensão, uma apropriação da realidade: produz imagens típicas, tipos que condensam e revelam a verdade e a beleza do mundo real. É linguagem porque é o meio de comunicação entre os homens."

(Brasiliense, nº 6, jul-ago-1956)

A influência de Lukács não se fez sentir só no grupo dos comunistas. Adolfo Casais Monteiro, por exemplo, que não era marxista, foi talvez o primeiro crítico literário a salientar a inovação de Lukács para a caracterização da literatura como fenômeno social. Em uma palestra, apresentada em Assis, em julho de 1961, por ocasião do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Monteiro mostra como, até o momento, não se conseguiu dar conta da "natureza intrínseca da literatura", e que Lukács surge para alterar substancialmente este panorama:

"Lukács é o único testemunho válido duma teoria e duma crítica, não só de inspiração marxista, mas que atende a básica exigência de não se confundir literatura e fatores sociais - ou antes, de não se afirmar a dependência daquele em relação a estes, mas sim a interdependência respectiva (...) pela primeira vez em toda a história do marxismo, Lukács aborda a literatura como literatura."

(Brasiliense, nº 45, jan-fev de 1942)

Para Monteiro é evidente que a contribuição de Lukács é limitada, uma vez que não defende a liberdade total da arte, e ainda utiliza, em suas demonstrações argumentativas, a no-

ção de reflexo. Contudo, a novidade ocorre na forma como essa reflexão se dá: não se trata mais de refletir a superfície, mas tornar sensível a essência. Ora, tal mudança revolucionaria totalmente a definição de realismo, isso porque, para Monteiro:

"A categoria central, o critério fundamental da categoria literária realista é o tipo, isto é, aquela síntese que, tanto pelo que se refere aos caracteres, como às situações, une organicamente o genérico e o individual. O tipo torna-se tipo (...) pelo fato de nele confluírem e se fundirem todos os momentos determinantes humano e socialmente essenciais dum período histórico." (Idem)

Segundo Adolfo C. Monteiro a contribuição de Lukács veio no sentido de dissipar a confusão entre as interrogações sobre "o que é", "como surge" e "para que serve" a literatura, presentes numa crítica sociológica dogmática e simplista. Neste sentido, o principal da teoria retido por Monteiro é a retomada do conceito de dialética para o entendimento da produção literária.

A despeito desta referência apontada, a revisão de algumas teses do marxismo nos projetos para a arte foi, durante a década de 50, um movimento frágil e disperso. Só no final dos anos 60, com as contribuições de Carlos Nelson Coutinho e de Leandro Konder, as obras de Lukács passam a ser sistematicamente incluídas nos estudos referentes à arte.

Resta, portanto, que na sua totalidade o projeto da "arte como reflexo" - dos críticos e escritores comunistas - justamente por restringir-se às teorias do reflexo e da decadên

cia, não conseguiu ultrapassar os limites da funcionalidade. Ela, a arte, será sempre conhecimento da realidade, tentativa de abarcá-la em sua totalidade. Ele, o artista, terá sempre uma atuação pedagógica, isto é, uma funcionalidade de caráter ético: aperfeiçoamento moral e conscientização política.

### 3. Arte como Expressão

Essa segunda abordagem da questão da arte e do papel do artista, tenta operar um deslocamento em relação à proposta anterior. Procura-se fugir da pergunta central, para que serve, no intuito de tentar perceber, ao fim e ao cabo, o que é a arte. Ora isso redundaria não só na negação de qualquer instrumentalização da arte mas, principalmente, na tentativa de assumir integralmente as exigências de uma busca conceitual. Isso significa que estamos em frente à uma tentativa de salvaguardar a autonomia da arte, reconduzindo-a à sua essencialidade e à sua especialidade.

Participam desta tentativa todos aqueles que, de alguma forma defendem a autonomia da arte, o que demarca, logo à primeira vista, o profundo ecletismo deste grupo. Defendem esta postura tanto críticos conservadores como Tristão de Athayde, Tasso da Silveira, Celso Brant, Otávio de Freitas Júnior, Edgard da Mata Machado, etc., como socialistas insatisfeitos com os limites da proposta anterior, como Mário Pedro

sa, Edmundo Muniz e Paulo Emílio.

Dar conta de um cenário tão diversificado é uma questão complexa e que ultrapassa o quadro deste estudo. Contudo, podemos delinear as linhas gerais desta proposta lançando mão de dois autores exemplares deste cenário eclético. Estamos falando de Sérgio Milliet e de Mário Pedrosa.

Com o primeiro temos a personificação exata do nosso "homem de pensamento": Milliet é, ao mesmo tempo, crítico literário e de artes plásticas, poeta, cronista, ficcionista, ensaísta, jornalista e político. Nesta última caracterização sempre pautou-se pela identificação, sendo talvez o exemplo mais efetivo do intelectual que, durante o Estado Novo, "resistiu-colaborando" e "colaborou-resistindo". Em 1935 participou da fundação do Departamento Municipal de Cultura ao lado de Mário de Andrade e de Paulo Duarte; em 1943 passou a dirigir a Biblioteca Municipal de São Paulo.

Mas a burocracia sempre foi sua segunda atividade. Sérgio Millet era, em primeiro lugar, um crítico. Além de seu Diário Crítico - vastos volumes que percorrem os anos de 1940 a 1960 - Milliet escreveu abundantemente em suplementos culturais, revistas e jornais. Nessa vasta produção encontram-se diluídas suas impressões sobre a arte e sobre a atuação do artista.

A primeira impressão colhida do contato com este material é a de um autor de difícil classificação teórica, sendo portanto, uma tarefa árdua a realização de um inventário de suas idéias. Para Lisbeth Gonçalves deve-se penetrar na obra de Milliet, não tanto pelo lado do teórico mas do pedagogo: "Não há, em Sérgio um pensamento estruturado em termos de u-

ma única posição teórica. É um espírito inquieto diante da realidade, de cada pensador, de cada artista com quem trava contato (...) Sua postura é a do "pensador inteligente" que lança mão de várias perspectivas, acionando-as segundo a necessidade, sem esposar exclusivamente uma idéia."<sup>1</sup>

Ainda, segundo a autora, a diversidade teórica se justifica, uma vez que Milliet está mais preocupado com a informação dos artistas e do público do que com uma investigação mais aprofundada sobre a essência da obra de arte. Ora, podemos contrapor que não se trata de uma indiferença casual, mas de um distanciamento tático. Isso porque, para Milliet - que se faz, neste caso, porta-voz de uma ampla camada de críticos - essa falação sobre a arte, a busca obsessiva pela sua caracterização é uma atitude perigosa pois ela se dá justamente ali onde querem descaracterizá-la. A grande preocupação sobre a arte nada mais é do que uma ação voltada para sua instrumentalização.

Isso significa que, para Milliet, não há muita novidade sobre a arte - uma vez que quase tudo já foi dito a seu respeito. Cabe apenas ao crítico reavivar alguns conceitos. Nesse sentido, a tão propagada crise na literatura não é propriamente conceitual, mas política:

"O problema da literatura volta a debate cada vez que se deflagra uma crise e as reservas

---

(1) GONÇALVES, Lisbeth - Sérgio Milliet, Crítico de Arte - SP, Tese de Doutorado. Mimeo.

de energia são solicitadas pela ação e, principalmente pela ação revolucionária. As revoluções como as guerras desfalcam terrivelmente a produção artística e literária de alto nível ao mesmo tempo que provocam verdadeira inflação de escritores e artistas menores." (Diário Crítico, 10/03/1947)

A crise do fazer literário é sentida mais como empobrecimento do que como avanço em direção a novas possibilidades o que pode ser evidenciado, para Milliet, na exigência constante que o escritor é submetido, para que tenha uma intenção política clara. Assim, quanto mais a discussão caminha para a instrumentalização da arte mas ela é, por Milliet, desqualificada. Ora, isso não significa que ele tenha ignorado essa busca - encontramos definições sobre a arte em boa parte de seus artigos - mas que procurava diferenciá-la das tentativas dogmáticas.

Em primeiro lugar sua abordagem de uma literatura autônoma não se reduz a uma defesa da arte pela arte ou de um formalismo puro, isso porque toda produção artística surge como manifestação de uma coletividade. Contudo, não se deve confundir manifestação com utilização, isto é, reflexo mais ou menos espontâneo com intenção deliberada. Assim como não se deve fundir, num só conceito, arte e artista.

Essa constatação autoriza, em Milliet, a realização de uma clivagem substancial: o artista é participante, mas a arte é desinteressada. Ora, é justamente essa diferenciação que servirá como pressuposto básico para sua defesa da autonomia da arte. No artigo "A Situação da Arte Moderna" podemos perceber esta preocupação, em muitos momentos uma verdadeira inde

cisão, entre a participação e a gratuidade:

"A arte não é um conteúdo social, é arte, o que não impede de exprimir um conteúdo social e individual. O que não impede de assumir formas exteriores mais ou menos influenciadas pelo meio. Ela é arte porque se caracteriza, em sua essência, pela obediência a dadas constantes estéticas, leis de equilíbrio e expressão por exemplo, sempre as mesmas desde que o mundo é mundo e que atendem a certas necessidades fisiológicas e psicológicas do homem, e ela é manifestação social pelo que tem de representativo, positiva ou negativamente, da coletividade, em que surge."  
(Letras e Artes, nº 222, 09/09/1951)

A arte ocupa um espaço autônomo, independentemente do conteúdo que veicule, porque ela é expressão, isto é, uma linguagem que se torna inteligível por exprimir leis plásticas universais ( equilíbrio, sensibilidade, imaginações) e respeitar as leis de proporção contidas na natureza. Ser expressão significa, para Milliet, que a arte responde pelo seu jogo formal ao domínio do psicológico e do individual. Nas suas palavras:

"A função da arte é exprimir esse denominador comum emotivo através do qual nos elevamos acima do vulgar, participamos do humano profundo que é na realidade o divino: Ora, essa intensidade de descarga elétrica só atinge quem fala a linguagem de sua época e comunga na vida dela."  
(Diário Crítico, 24/06/1944)

Aqui também estamos diante da mesma indecisão da referência

anterior: a despeito do fato da arte ter sua especificidade garantida, permanece a exigência de ligá-la, de alguma forma, a um domínio exterior. Em Milliet a participação do artista não ocorre através da inclusão de projetos circunstanciais da política quotidiana, na criação artística, mas sim pela fuga destas particularidades em direção a ideais universais. Neste caso, a ligação entre a arte desinteressada e o artista participante constrói-se através da defesa de um humanismo abstrato. Esta é a caracterização básica e inovadora da modernidade, desde pós-guerra: ser moderno, para Milliet, "significa permanecer fiel ao homem e fazer obra de arte."

Neste ponto, a proposta de Milliet se aproxima da dos marxistas. Nos dois casos o caráter eminentemente social da arte define-se enquanto expressão de um anseio conjuntural efetivo, isto é, o da recuperação do equilíbrio social rompido com as duas guerras mundiais. Mas se diferenciam quanto ao conteúdo desta tarefa de reconstituição. Para Milliet não se trata de propagar temas populares e motivos nacionais, mas de veicular, através da poesia, os principais valores humanísticos. Contra a frase: "escrever lírica depois de Auschwitz é bárbaro", Milliet afirma:

"Ora, a função do homem de sensibilidade e consciência é lembrar aos homens que há um objetivo na vida; a realização do humano. A função do poeta é ser a voz do homem. Nessas épocas de transição como a nossa ele assume por vezes a posição de profeta, mas nada deve impedi-lo tampouco de cantar sua melancolia ou seu amor, de ser lírico, pois com tal atitude ainda pode dar uma lição de vida sadia a salvar do desespero e do cepticismo outros homens."  
(Diário Crítico - 15/05/1947)

Nessas condições, a atividade do poeta, do homem de sensibilidade sempre será ambígua: sem pragmatismos, mas engajada. Ele deve pesquisar novas formas, ritmos, materiais, criando novas palavras e imagens, mas tentando sempre valorizar o lado "espiritual" do homem, com vistas a solucionar a tremenda defasagem, existente neste pós-guerra, entre os "valores da técnica e os valores do espírito", entre o material e o moral. Cabe ao poeta restabelecer este "equilíbrio imprescindível pela advertência ética.":

"A grande tarefa do verdadeiro intelectual consciente de sua responsabilidade, é, creio eu, ampliar na medida de suas forças, pela palavra e pela pena, o círculo da cultura geral, do humanismo salvador."  
(Diário Crítico - 14/08/1947)

Esta é, sinteticamente, a abordagem de Milliet, ainda profundamente presa ao domínio do para que serve. Neste sentido, sua utilização do conceito de expressão só penetra marginalmente no que é a arte.

Já Mario Pedrosa foi o crítico que no período mais aprofundou o debate sobre a autonomia da arte e suas relações com o contexto social. Suas colocações são o resultado de uma investigação, levada a cabo principalmente na Universidade, sobre as mudanças sofridas pela sociedade industrial e a necessidade de reavaliar o papel das artes, neste novo contexto tecnológico. É, portanto, do meio universitário que surgem os primeiros ensaios sobre as mudanças tecnológicas e sobre a possibilidade de constituição de novas linguagens aptas a dar conta destas transformações.

Da década de 30, onde encontramos o perfil de um crítico preocupado com a dimensão social da arte, para a década de 50, algumas mudanças são perceptíveis. Mário afasta-se lentamente de um projeto de arte proletária para culminar na defesa da arte abstrata. Isso não significa que tenha se afastado dos problemas sociais ou abandonado a política; ao contrário, nos anos 50 sua preocupação não é mais meramente com o conteúdo da arte, mas sim com uma investigação que conseguisse conciliar valores plásticos com valores extra plásticos, ou seja, Mário procura, sem afastar-se da dimensão social, relacionar o interno com o externo, a verdade histórica com a verdade plástica. Isso porque não há mais espaço para pragmatismos. Para Pedrosa, a arte não deve mais sujeitar-se a ser guiada por programas políticos, mas lutar para impor sua autonomia e especificidade. Frente à ameaça de manipulação que paira sobre ela, Pedrosa é incisivo: "A arte tem de se afastar do chão onde fazemos nossas andanças." Esse afastamento é um índice de refração, uma deformação simbólica da realidade, um espaço de pura mediação, que é garantido pela própria essência da arte, isto é, pura expressão.

Este conceito é o resultado de uma pesquisa intensa sobre a manifestação artística, iniciada por Pedrosa em 1947, com o livro Arte Necessidade Vital. Ali o fenômeno estético é caracterizado como vitalidade, ou seja, como dotado de um impacto emocional que se realiza pelos mesmos princípios que regem a criação incessante do universo. Citando a educadora Maria Petrie, Pedrosa afirma: "Ela (a arte) não repete ou copia a natureza, mas obedece às mesmas leis que esta; transpõe-nas para o plano da criação consciente, isto é, humana." 1

O percurso iniciado com o conceito de vitalidade torna-se, em 1949, mais preciso. Com a tese "Da Natureza Efetiva da Forma na Obra de Arte", Mário procura sair de ótica espiritualista, que entendia a arte como uma manifestação mística e caminha no sentido de localizar um fundamento material de entendimento da arte, na psicologia da gestalt.

Partindo agora deste referencial, Pedrosa concentra-se no fenômeno da percepção. Ora, para os psicológicos da gestalt a percepção é uma forma de organização das sensações, um modo particular de expressão. Estas formas não são caóticas e desconexas, mas governadas por leis físicas possuindo, neste sentido, um caráter universal. As leis que governam a física e a biologia governam também o espaço perceptivo; as regras obedecidas nas obras de arte são as mesmas do campo cognitivo e do sistema nervoso. Em contrapartida, o conhecimento destas formas se dá intuitivamente - desde que se tenha em mente, salienta Pedrosa, a noção de intuição, tal como apresentada em Bergson e em Croce. Nestes autores, intuir significa "uma súbita definição, a instantânea compreensão de uma impressão".

A teoria da gestalt servirá, até meados da década de 50, como fundamento teórico de suas análises sobre estética. Mas como seu objetivo é o de dar conta da especificidade da arte,

---

(1) PEDROSA, M. - Arte Necessidade Vital, RJ, Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1949.

este referencial logo mostrar-se-á limitado. Ao mostrar que as leis que governam a obra de arte são as mesmas do campo cognitivo, Pedrosa procura superar a dicotomia entre sujeito e objeto ao contemporizar o papel do artista como defini dor da obra de arte. Mas a influência, agora presente, de Cassirer e de Merleau-Ponty aletram sobre o fato de que a gestalt, pela sua posição empirista e por pensar sobre o princípio da causa lidade, foge do fundamento da forma e res taura novamente a dualidade entre sujeito e objeto.

Assim, no final da década, a tônica será deslocada da teoria da gestalt para o caráter simbólico da arte. O símbo lo adquire evidência enquanto tradutor e representante de experiências vitais em uma forma própria. A arte enquanto simbólica instaura significações, em lugar de apenas repro duzí-las: esta é sua dimensão simbólica. Enquanto linguagem, ela é uma interpretação da realidade, não através de concei tos, mas nas palavras de Cassirer, de intuições; não atra vés do instrumento do pensamento, mas de formas sensoriais. Assim, para Pedrosa:

"Os símbolos em arte(...) são, pois, não-dis -  
cursivos, não propositivos. Só funcionam, só  
agem, não servem senão uma vez, num contexto  
artístico, isto é, na obra em que se apresen  
tam, onde funcionam como os concretizadores  
da sua qualidade expressional." <sup>1</sup>

---

(1) PEDROSA, Mário "Arte, Linguagem Internacional" in: Mundo, Homem, Arte e Crise, SP, Perspectiva, 1975. p.54

Com estas análises Pedrosa afasta-se, definitivamente, de interpretações simplistas e pode encaminhar, agora, a contento, uma solução para a dimensão estética que preserve tanto a união entre o sujeito e o objeto, como a relação entre elementos externos e internos na obra de arte. Assim, se de um lado não se trata de venerar a obra de arte enquanto coisa-em-si, por outro lado trata-se de redimensionar o papel do sujeito.

Das afinidades obtidas no contato com a obra de Merleau-Ponty, uma se destaca nas análises de Pedrosa: trata-se do papel do sujeito. Este não é passivo à obra de arte, ao contrário, é dele que parte a iniciativa, "o g<sup>o</sup> instaurador em direção à criação. É o sujeito que instaura o novo, através de um rearranjo diferente, de uma sugestão:

"O que a obra de arte exprime é algo de universal e permanente, não expresso até então(...)  
O que ela traz é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária (...). A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento, que passa, assim, pela primeira vez a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências. O artista apenas organizou para nós, para nosso conhecimento, para nossa contemplação, uma forma - objeto, um objeto - sentimento, um sentimento - imaginação."<sup>1</sup>

---

(1) PEDROSA, M. "Problemática da Sensibilidade I" - op.cit., p. 15

Esse "novo" instaurado pelo artista, adquire, em contra partida, uma dimensão social, na medida em que possibilita a união entre a verdade plástica e a verdade histórica, que sa lientamos acima. Para Mário Pedrosa essa união se afigurava como possível, neste pós-guerra, pelas possibilidades abertas pelo avanço tecnológico. Otília Arantes<sup>1</sup> mostra que nos anos 50, Mário possuía uma atitude muito otimista sobre as relações da arte com a tecnologia. Esta, com suas invenções, havia aberto o mundo ao conhecimento e, com seus meios de percepção múltiplos, aparelharia o homem para uma "apreensão da totalidade" e, conseqüentemente, para uma visão social e política mais profunda. A arte, por seu lado, seria o elo ca nalizador dessas experiências múltiplas. A função da tecnolo gia seria, para Pedrosa, a de um "acelerador sensorial", mul tiplicando as percepções e as experiências para além do que havia chamado de "espessura do presente". Ora, a arte para romper esta linha deveria, em primeiro lugar, não se impor limites visuais, auditivos, táteis - indo além do reconhecido e, principalemnte, fazendo da arte um "exercício experi - mental da liberdade", isto é, pensando o homem como um todo, dentro do universo imposto pela modernidade.

Essa "missão" do artista e a defesa da arte abstrata co mo um espaço de revolução da sensibilidade, já estavam pre - sentes no seu artigo de 1952, intitulado "Arte e Revolução":

---

(1) ARANTES, Otília - "Mário Pedrosa diante da arte pós-moderna" in: Arte em Revista, nº 7, SP, CEAC, 1983.

"Os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica em que estamos vivendo. Eles sabem que a pintura não pode competir no gosto popular com as manifestações culturais mais modernas como o cinema, o rádio, a televisão. Eles sabem que o papel documentário dela acabou. Sua função agora é outra: a de ampliar o campo de linguagem humana na pura percepção. Como a escultura, ela é um esforço para transcender a visão convencional, isto é, tornar o homem de hoje e sobretudo o de amanhã, capaz de abarcar pela imaginação, de conceber plásticamente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência moderna vão devassando diariamente."<sup>1</sup>

Assim como em Milliet, aqui também encontramos a mesma missão básica do artista: acabar com a terrível dicotomia entre a inteligência e a sensibilidade, isto é, unir novamente a fantasia, a imaginação com a lógica que, na opinião dos autores, a racionalidade ocidental tão autoritariamente mantinha separadas. Contudo, em Pedrosa, a função do artista moderno é mais específica: ele é o responsável pela elaboração de uma linguagem nova, "condensada", feita de múltiplos núcleos significantes e que possibilitará a visão da condição humana em sua totalidade. Em lugar de ater-se às particularidades de um processo sócio-político, este sujeito-instaurador busca universalidades, velhas leis inmemoriais e cósmicas

---

(1) PEDROSA, M. - "Arte e Revolução" - in: op.cit., p-247

e as introduz num novo mundo. Em 1960, no artigo "Arte e Invenção", Pedrosa sintetiza, nestes termos, a função do sujeito artístico:

"A arte moderna entra agora numa fase irremediável de pura invenção e experiências, que arrebenta com os gêneros tradicionais (...). 'Os artistas revolucionários de nossos dias serão inventores, ou não serão; mas inventores como os arcaicos, que, tocados da ingenuidade das crianças que amam, destruindo seus brinquedos e nutridos de pura imaginação, de si mesmos se esquecem, à eterna procura da pedra filosofal nos equívocos alambiques onde, ciência e magia ainda hoje se confundem.'" <sup>1</sup>

Este otimismo, contudo, está presente apenas na década de 50. Otília Arantes mostra, no artigo já citado, que no final dos anos 60 essa atitude positiva já faz parte do passado, e, em seu lugar, surge um descrédito sobre o futuro da arte. Nestes anos e nos posteriores Mário localiza um processo de rápida "decadência" e de brusca perda de importância da arte. O final da década de 60 surpreende-no por um duplo fracasso: nem a revolução política pretendida se efetuiu, nem a artística. A consolidação do capitalismo traz, a reboque, uma arte produzida para uma indústria da cultura que segue estritamente as leis de um mercado. Isso, para Pedrosa, representa o fim da arte: um momento não de morte total, mas de

---

(1) PEDROSA, M - "Arte e Invenção" - in: op.cit., p. 59

perda de importância, o que significa, em última análise, que a arte não irradia mais influência.

Em função disso, o resgate do Mário Pedrosa otimista dos anos 50 torna-se fundamental na medida em que permite visualizar uma proposta de mobilização dos artistas onde a arte não mantém uma relação de subordinação à política, mas sim de ultrapassamento. Neste sentido, sua proposta não só é um elo fundamental deste engajamento conceitual, como ultrapassa, não só o ecletismo de Milliet, como quase todas as propostas de defesa da autonomia da arte.

#### 4. A Arte Como Escolha

"De Jean-Paul Sartre podemos dizer que lhe temos ouvido mais o eco do que a voz, e visto mais a sombra do que a pessoa. Desde algum tempo o nome do literato existencialista vem reapontando insistentemente nas páginas dos suplementos dominicais, nas referências dos articulistas e até mesmo nos comentários orais das rodas literárias."<sup>1</sup>

Esta citação do crítico e ensaísta Guilherme de Aragão indica, com precisão, o relacionamento desta terceira proposta para a arte com a figura de Sartre: nota-se, aqui, uma

---

(1) ARAGÃO, J.G. - Fronteiras da Criação, RJ, José Olympio, 1959, p. 125.

preocupação mais intensa com a sua vida do que com suas idéias. Diferentemente de Lukács ou Cassirer, onde apenas as idéias eram objeto de estudo, com Sartre instaura-se uma grande expectativa em torno da figura do intelectual revolucionário. O existencialismo penetra no meio intelectual, não apenas como um conjunto de idéias sobre o homem, mas como um conjunto de práticas e posturas de um "homem de pensamento" frente ao mundo. Com a vitória da Resistência Francesa Sartre torna-se um exemplo vivo de união entre teoria e prática; seus movimentos e atitudes são acompanhados pelos jornais brasileiros com atenção e até uma certa reverência. Nestes espaços procura-se acompanhar mais um roteiro vivo de uma luta política e menos travar contato com o labirinto filosófico de Sartre. Como resultado, algumas biografias e seus textos literários tiveram maior penetração no período que seus textos filosóficos.<sup>1</sup> Sérgio Milliet, apesar de distante do engajamento sartreano, foi o principal tradutor de sua obra ficcional: 1949 foi traduzido Idade da Razão - SP, Editora Ipê ; 1957, Os caminhos da Liberdade - SP, DIFEL; 1958; Sursis, SP, DIFEL e 1964, Com a Morte na Alma, SP, DIFEL.

Durante toda a década de 50 não foi traduzida nenhuma obra filosófica de Sartre. Em contrapartida, a preocupação con

---

(1) A única exceção a esta regra foi o livro "L'Existencialisme est un Humanisme", de 1946, frequentemente citado pelos críticos brasileiros. Este texto além de ser uma brochura de vulgarização das idéias de Sartre é a redução de temas do L'Être et le Néant a um domínio prático.

tinuou a ser biográfica: em 1958 foi traduzida, pela editora Itatiaia, a biografia de Sartre, escrita por R. M. Albérès. Essa tendência personalista estava presente também nos suplementos e jornais literários, onde encontramos a mesma preocupação em acompanhar os passos deste "enigma" do meio literário<sub>1</sub>. Contudo isso não significa que as idéias tenham ficado totalmente à margem do homem, mas sim que elas foram acolhidas e entendidas dentro desta preocupação maior com o perfil do artista revolucionário. Esta é a questão central para os intelectuais que participam desta proposta, ou seja, conciliar uma produção ficcional criativa e inventiva com a necessidade inevitável de "estar-no-mundo".

Assim, durante todo o final da década de 40 e nos anos 50, algumas idéias do existencialismo pontilham um grande número de textos e artigos sobre a arte e, principalmente, sobre a literatura. Por outro lado a filosofia existencial serviu de base não só para considerações de ordem estética, mas como fonte filosófica de algumas análises políticas<sub>2</sub>. Por exemplo, para os membros de Iseb, com destaque para Guerreiro Ramos, o homem é um "ser-em-situação, isto é, o sujeito jamais é um eu puro transcendental, mas, um "ser-no-mundo". Caio Navarro de Toledo assinala, nas referências isebianas, ca

---

(1) A Revista da Semana de janeiro de 1949, ao fazer uma resenha dos acontecimentos mais importantes de 1948, destaca, entre eles, a promessa de Jean-Paul Sartre de vir em breve ao Brasil para difundir e explicar suas novas concepções filosóficas e sociais.

(2) TOLEDO, C.N. - Iseb: Fábrica de Ideologias, SP, Ática, 1982, p. 105.

tegorias utilizadas com nítida procedência existencial: existência autêntica, alienação, liberdade, ser-em-situação, ser-no-mundo, prática, destino, etc.

Com relação ao campo da literatura localizamos não uma estética propriamente dita, mas a utilização de dois conceitos que serviram de ponto de partida para a elaboração desta terceira proposta efetiva de engajamento.

Estas duas referências encontram-se sintetizadas num mesmo texto de Roland Corbisier - futuro membro do Iseb - intitulado "A Crise da Literatura", onde o autor justifica o caráter indispensável do "engagement", nestes termos:

"A crise da literatura que se verifica no pós-guerra, é um fenômeno não só brasileiro mas universal. Os sintomas dessa crise não consistem apenas no silêncio de inúmeros escritores e ficcionistas, mas nas transformações operadas na estrutura mesma da obra de arte (...)O que há de próprio na crise pela qual estamos passando é a mudança de atitude do público em face das obras de ficção e a simultânea metamorfose de conteúdo, da temática, dos romances, novelas e peças de teatro(...).O tema do "engagement" em que tanto tem insistido o existencialismo francês, está longe de ser uma impertinência, um capricho de intelectuais, pois corresponde ao contrário, a uma profunda exigência do espírito contemporâneo. Entre o diletantismo e a irresponsabilidade daqueles que, ausentando-se da tragédia e do sofrimento dos homens se obstinam em escrever coisas inúteis, e a produção intelectual planejada, dos que sacrificam a liberdade à disciplina do partido ou aos interesses da "revolução", cabe uma outra atitude, de consciente e espontânea participação no drama de todos nós(...) Recebendo o impacto das crises, das revoluções e das guerras e pressentindo os novos pe

rigos que se acumulam no horizonte, como poderiam furtar-se à invasão do tempo, à perplexidade e à angústia que marcam esses anos terríveis que estamos atravessando? E se a obra de arte, a criação literária é essencialmente diálogo e comunicação, como escrever, como falar, esquecendo esta perplexidade e essa angústia em que estamos todos mergulhados? Se o ato de escrever implica a existência do interlocutor possível, como insistir em falar ignorando a situação em que se acha esse interlocutor; o drama em que se debate e os problemas que o atormentam?"

(Jornal de Letras, nº 41, nov. de 1952)

A crise na literatura, para Corbisier é o resultado nítido de uma mudança na estrutura da obra de arte. E, para localizar esta alteração, ele utiliza dois conceitos sartreanos: a categoria da escolha e a relação entre autor e leitor.

Com relação ao primeiro trata-se de um dos pressupostos básicos de Sartre para a literatura, isto é, o fato de que toda a obra de arte exprime uma tomada de posição frente aos problemas da vida humana, sendo, neste sentido, política de ponta a ponta. Toda obra pertence ao domínio do imaginário, mas isso não significa, em Sartre, um distanciamento da vida, ao contrário, a vida imaginária do escritor e sua vida efetiva formam um todo, a partir de onde o homem vai escolher. Esta escolha é simultaneamente de vida e de arte.

Limitar-nos-emos a recordar aqui que, para Sartre a consciência é pura intencionalidade: é nada, isto é, ela não existe em si mesma, mas em função do que ela atinge. "A consciência nasce conduzida por um ser que não é ela mesma"<sup>1</sup>. Em

---

(1) BORNHEIM, Gerd - Sartre - SP - Perspectiva, 1984.

função disso, o pensamento se define como sendo o que não é e não como sendo o que é, como não tendo fundamento e sendo só fuga de si. O homem, então, enquanto sujeito intencional, é para-sí, em oposição ao em-sí, que seria o ser; sua constituição, portanto, é ser-para-outro. Ora, é essa consciência do nada que constitui o pressuposto fundamental da idéia de liberdade em Sartre, que, por sua vez, é a capacidade de que todo homem tem de escolher, isto é, de possibilitar um "recuo" em face do objeto, cercando-o de negação e, posteriormente, transcender este mesmo objeto, cercando-o e integrando-o num complexo de significações.<sup>1</sup>

Assim como o homem, a linguagem é, originariamente, um ser-para-outro, isto é, ela em seu ser é nada. A palavra só encontra sua razão de ser, seu sentido na frase e esta, somente se esclarece quando é comunicação de uma situação dada. A linguagem, enquanto significação, é, por definição, instrumento.

Esse é o ponto de partida para a distinção marcante em Sartre entre a prosa e as outras formas artísticas, presente no seu texto clássico, "Qu'est-ce que la littérature?". Publicado em 1948, no clima político da Resistência e no auge do envolvimento político de Sartre, o ensaio procurava teorizar a arte de um ponto de vista ético: uma tentativa de legitimar e tornar prática a "terceira via" política.

---

(1) FERREIRA, V.- "Da Fenomenologia a Sartre" in: O Existencialismo é um humanismo. Lisboa. Presença- 1978, p.117

No Brasil encontramos citações esporádicas deste texto em críticos e escritores. No geral ele permaneceu desconhecido no período, mas algumas de suas idéias adquiriram autonomia e marcaram presença nesta busca conceitual. Oswald de Andrade, por exemplo, ao romper com o marxismo em 1945 e retomar a antropofagia, defende, em 1947, que a responsabilidade social do escritor deve fugir de uma linguagem persuasiva e sentenciosa, para uma escrita que seja o resultado de um livre compromisso. O existencialismo surge, para este escritor, como a única via possível de criação engajada que não redunde no anulamento do escritor. Nas palavras de Oswald: " Como a condição espiritual do mundo tivesse fracassado com o cristianismo e o marxismo, é na filosofia existencial que o homem moderno busca o seu livre compromisso."<sup>1</sup>

Ora, o que significa uma escrita como livre compromisso? Para Sartre, escrever traduz-se num ato de liberdade, isto é, de escolha. A arte é desveladora, isto é, "ela introduz uma ordem onde não existe ordem; impõe uma unidade de espírito à diversidade da coisa."<sup>2</sup> Assim fazendo ela desvela o mundo para os homens.

Mas, para Sartre, não é toda manifestação artística que produz signos, mas apenas a prosa, a literatura propriamente

---

(1) ANDRADE, O. - TELEFONEMA, 1947. in: Obras Completas v.10

(2) SARTRE, J-Paul - Qu'est-ce que la littérature, Paris, Gallimard, 1948, p.50

dita. As outras formas de expressão, a poesia, a música e a pintura pertencem a outro domínio, ao espaço do absoluto. O poeta é mudo; a poesia não se serve das palavras: ela as serve. Os poetas não visam discernir a verdade, nem expô-la; ao contrário, neles está presente uma recusa em instrumentar a linguagem. Em contrapartida, o prosador vive das significações, ele é o homem que se serve das palavras, ele é um falador: designa, demonstra, ordena, recusa, persuade. Ao designar os objetos significando-os o prosador responde sobre uma "situação", sobre uma realidade, isto é, ele se engaja. Diferentemente da poesia ou da pintura, a arte da prosa se exerce sobre o discurso, sendo sua matéria necessariamente significante: isto quer dizer que as palavras não são os objetos, mas as designações deles.

O poeta, por sua vez, cria objetos, não frases. "Não presida a construção de uma significação, mas suas palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência e desconveniência."<sup>1</sup> Não há sentido em exigir do poeta qualquer tipo de militância política. Já o prosador lida com significações que estão fora do texto, no discurso comunicativo, sen-

---

(1) Sartre diz o seguinte: "En fait, le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambigüité du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et pousuivre à travers lui la chose signifiéé ou tourner son regard vers sa réalité et le considerér comme objet. L'homme qui parle est au-delá des mots, près de l'objet; le poète est en deça." in: op. cit. p. 18.

do legítimo perguntar-lhe sobre que aspecto do mundo ele deseja significar, isto é, saber que ação ele está empenhado para falar desta forma.

Para os intelectuais que defendem esta terceira possibilidade de engajamento, a atividade do artista do pós-guerra mostra-se não mais como uma clausura, mas como a única forma de libertação. Pela diferenciação entre prosa e poesia, o ato de escrever torna o escritor engajado justamente enquanto dotado de uma livre escolha individual. Não se trata aqui da defesa de romances biográficos, estritamente colados à personalidade de seu escritor, nem de explicar as idéias neles contidas pelas circunstâncias da vida, mas sim de entender o romance, a prosa como uma escolha, um momento de expressão do homem, que é simultaneamente escolha de vida e arte.

Temístocles Linhares foi um dos críticos defensores do existencialismo. Mesmo reconhecendo a dualidade de um Sartre que ora parece realista, ora idealista, Linhares mostra como essa filosofia não é apenas uma moda passageira, mas um debate vivo e atual. Para ele a contribuição maior de Sartre residia na idéia da responsabilidade, isto é, no movimento que faz com que o homem ao tomar consciência de si mesmo, perceba-se posto no mundo, ocupando um certo lugar e vivendo uma certa situacionalidade.

No artigo Sartre e uma acusação marxista, Linhares defende o existencialismo contra a acusação de escritores comunistas de ser uma filosofia da decadência e do conformismo:

"De modo que o primeiro passo do existencialismo consiste em colocar todo homem na posse do que é, fazendo recair nele a responsabilidade (...) desta responsabilidade o homem vem a ex

perimentar a angústia. A angústia não conduz ao quietismo e a inação. O existencialismo, portanto, se opõe ao quietismo e para ele a realidade está justamente na ação, indo um pouco mais longe quando acrescenta: O homem não é senão o seu projeto, não existe senão na medida em que se realiza, não há outra coisa a considerar senão o conjunto de seus atos, senão a sua vida."

(Correio da Manhã, 13 de abril de 1947)

Contra os ataques e as acusações de imobilismo e de paralisia, surgem os defensores do "livre compromisso" mostrando que a palavra é ação, mudança e posicionamento. Estas vozes se manifestam a partir de vários setores da produção artística. Sábato Magaldi, crítico de teatro<sup>1</sup>, engrossa este coro ao mostrar como o pensamento de Sartre consegue dar conta da própria definição do teatro moderno:

"O homem sartreano se define pela ação. O drama pela sua etimologia, é também ação. Daí ser absolutamente válido assimilar-se à ética de Sartre ao conceito de teatro, concluindo que o palco é o lugar ideal para a realização de seu pensamento e de sua arte. A cada instante, a personagem sartreana fica dividida pela necessidade da escolha e a resposta ao dilema se traduz sempre por um ato ou um gesto. O homem se fazendo, se inventando em face de novas situações explica a trajetória de Sartre

---

(1) A peça de Sartre "Entre quatro paredes" foi encenada em 1950 no Teatro Brasileiro de Comédia, dirigida por Adolfo Celi.

para um futuro amoldável, e o palco traz também a angústia do vácuo em direção a um mundo que é incessantemente criado (...) Sartre definiu o teatro moderno como "situação".  
(Suplemento Literário do Estado de São Paulo,  
1/12/1956)

Se a palavra é ação isso significa que o escritor sabe que desvelar é mudar e que nada pode atingir uma significação sem um projeto de mudança<sup>1</sup>. Por outro lado, para esses escritores, a prosa é o estilo que responde às necessidades de aclaramento da realidade, fundamentais para que as mudanças possam ser percebidas. O ensaio, a crítica, a análise sociológica, enfim, a prosa são vistas como ideais porque propiciam a exposição detalhada e ordenada de idéias e explicações que, abandonadas à indisciplina da poesia, permaneceriam presas da ambigüidade das múltiplas interpretações. A prosa é entendida como o espaço da clareza, onde a "Razão" consegue ordenar e exprimir as coisas tais como elas são. Ela é a antítese da gratuidade e do hermetismo da poesia, na medida em que há nela uma preocupação com as regras da exatidão e uma adequação básica entre o significado da escrita prosaica e o do discurso corriqueiro. Seu objetivo maior é a comunicabilidade; uma produção dentro do tempo e não fora dele. Aliás, no reino da prosa não há espaço exterior, nem possibilidade de uma atitude neutra. Dizer, para Sartre e para

---

(1) SARTRE, Op. cit., p.30

os seus discípulos, significa sempre nomear, isto é, alterar um estado de coisas.

O tema da escolha tomado isoladamente poderia ser interpretado como uma atitude individualista, que nada acrescentaria ao ato de engajamento, entendido como uma mobilização do escritor no social. Com efeito, nos anos 50, esse tema surgia sempre indissociado de outro: a relação autor-leitor. Essa aproximação dúplice do pensamento de Sartre fica nítida no texto, acima citado, de Roland Corbisier, onde a crise da literatura é identificada com uma mudança de atitude do público em relação à obra de ficção. o leitor passa de uma a atitude submissa ante os temas impostos pelo criador, para uma atitude ativa, onde agora o que conta é, em primeiro lugar, a necessidade que o leitor persegue de reconhecer-se na obra produzida e, em segundo lugar, a constatação de que é a liberdade do leitor que possibilita a existência da obra enquanto tal.

Para Sartre a obra é transcendente, isto é, ela só adquire força em movimento, através do ato de leitura. A criação é apenas um "momento incompleto e abstrato da produção de uma obra", na medida em que toda operação de escrever está implicada na de ler<sub>1</sub>. Assim, o engajamento se dá no social porque pressupõe uma concessão em termos de liberdade ao leitor. Este tem a opção de aceitar ou não a proposta do

---

(1) SARTRE, - Op. cit., p.55

escritor que é, acima de tudo, um apelo, uma pura apresentação. Em Sartre a literatura só pode ser entendida no movimento dialético da leitura, no "pacto de generosidade estabelecido entre o leitor e o escritor". O escritor é um ser-para-outro, sua atividade se define, em primeiro lugar, na sua relação com os outros, mas ela é também o resultado de um reconhecimento: o escritor é reconhecido como tal porque responde a uma demanda social; ele está situado porque responde aos apelos de outros homens, "engajando-se na mesma aventura de seus leitores".

O poeta João Cabral de Melo Neto dificilmente poderia ser apontado como um dos representantes brasileiros do existencialismo francês, mas foi contemporâneo de Sartre ao resgatar, colocando num plano de destaque, a relação entre autor/leitor numa obra literária. Isso porque durante toda a década de 50 esse poeta participou ativamente desta busca conceitual sobre a arte; fazer poesia, para ele, só era possível através de uma reflexão sobre o próprio fazer. Justamente por refletir sobre a composição que críticos e historiadores tem se debatido em colocá-lo entre os membros da Geração de 45, que no seu todo abrigou-se em soluções já conhecidas, em vez de pesquisar novas possibilidades.

Em 1952 João Cabral pronuncia uma conferência na Biblioteca Municipal de São Paulo, no curso intitulado Poética. Nesta palestra o poeta procura delimitar as possibilidades de se pensar a composição no momento presente. Para ele trata-se de uma tarefa extremamente complexa, pelo fato de não existir, naquele momento, um conceito fixo sobre a literatura impossibilitando a elaboração de um padrão universal de julgamento. O que acarreta a própria morte da composição num

espaço onde "cada poeta tem sua própria poética". Isso, para João Cabral, é o resultado de uma substituição da preocupação com o comunicar para a preocupação com o exprimir, operação esta que anula, abruptamente, a participação do leitor na relação literária.

Esse distanciamento do poeta gera, para João Cabral, duas atitudes igualmente problemáticas. De um lado uma poesia alicerçada na valorização da idéia de inspiração, onde o poeta cria apenas um depoimento, uma confissão, sem nenhuma preocupação artística: apenas um corte no tempo, sem ligação com o exterior. De outro lado, uma defesa radical da arte como trabalho intelectual: arte como fatura. Aqui há obediência a uma norma e a predominância do racional sobre o vago, o místico e o ambíguo. Mas, também, nesta segunda tendência o ato de fazer adquire predominância absoluta, terminando por ser o fim em si mesmo.

Embora a segunda atitude seja mais produtiva, ambas propõem a morte da comunicação, ou, nas palavras de Cabral: "o momento do suicídio da intimidade absoluta". Neste sentido, são o espelho de uma atitude de desequilíbrio frente ao mundo. Em contrapartida, para que exista um projeto sobre a literatura e uma fala sobre suas características, faz-se necessário, para o poeta, a inclusão do leitor:

"Quando falo no leitor como contraparte indispensável do escritor penso no contrapeso, no controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada. (...) Esse controle se exercia a partir da necessidade do leitor, de sua exigência, definida pelo que esse leitor desejava encontrar na literatura de seu tempo. Essa exigência nem sempre é clara

de se ver e ativa (...) Isso cabia aos críticos, da mesma maneira que ao autor cabia sentir essa exigência, vivendo a vida de seu leitor, identificando-se com ele, integralmente."

1

Submeter-se ao espaço do leitor, identificando-se com ele não significa para João Cabral, ausência de criatividade, mas a própria possibilidade da literatura. E, ele conclui, nestes termos, a palestra:

"A criação está subordinada à comunicação(...) Nessas épocas a espontaneidade ganha novo sentido. Não é mais uma facilidade extraordinária de indivíduo eleito. É o sinal de uma enorme identificação com a realidade. Não é mais uma maneira de valorizar, indiscriminadamente, o pessoal. Nessa espécie de espontaneidade o que se valoriza é o coletivo, que se revela através daquela voz individual. (...) Nestas épocas pode-se dizer que o trabalho de arte inclui a inspiração. Não só as dirige. Executa-as também. O trabalho de arte deixa de ser uma atividade limitada, de aplicar a regra, posterior ao sopro do instinto. Também não se excede nunca num exercício formal, de atletismo intelectual. O trabalho de arte está, também, subordinado às necessidades da comunicação."

(idem)

---

(1) MELO NETO, João C. "Poesia e Composição" - A Inspiração e o trabalho de arte. In: Revista Brasileira de Poesia - v. VII. Abril de 1956.

A defesa da arte como elaboração intelectual situada, ao mesmo tempo que demonstra a preocupação do poeta em criar um espaço público de ressonância de suas obras, é um sinal da tensão constante, presente em todo o seu percurso literário, entre o fazer e o dizer<sub>1</sub>. A relação leitor/autor não vem, de modo algum, resolver essa contradição, levando o poeta a optar definitivamente pelo ato de dizer, ao contrário, ela surge como necessária para a medição entre o ato criativo e a inevitabilidade de se "estar-no-mundo".

O mesmo pode ser percebido em Antônio Cândido, na sua análise das relações entre o escritor e o público. Aqui, também não significa que o escritor deva curvar-se ante a tirania e os vícios do leitor, mas que, para afirmar-se, o autor precisa manter-se em constante relação com o seu público. Em 1955, Cândido vai aproximar-se de Sartre e de sua análise do papel do outro na autoconsciência, ao mostrar que o escritor desempenha sempre um papel social<sub>2</sub>, seja incorporando uma realidade exterior a ele, ou atuando inventivamente sobre esta mesma realidade. Diz A. Cândido:

---

(1) BARBOSA, J.A.- A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto, SP, Suas Cidades, 1975.

(2) A proximidade do autor com seu público não deve menosprezar as diferenças entre a vida e a arte. Antonio Cândido, já na revista Clima, definia que a "literatura é a personalidade humana dominando e ultrapassando a sociedade."

O escritor está acima das coisas, dominando-as e deformando a realidade. in: (Clima, nº 7, dezembro de 1941)

"Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é o mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros (...). Escrever é propiciar a manifestação alheia, em que a nossa imagem se revela a nós mesmos." <sup>1</sup>

\*  
\* \*

Como conteúdo desta busca conceitual essas três propostas apresentadas não pretenderam dar conta da discussão estética do período; ao contrário, sua intenção é bem mais limitada: visualizar através de que procedimentos e categorias conceituais os "homens de pensamento" estavam falando sobre a relação entre a arte e política. Assim, o que apresentamos não são três concepções estéticas, mas abordagens diferenciadas desta relação.

Ora, convém demarcar que essa classificação é mais operativa do que concreta, ou seja, em muitos casos, no período estudado, essas propostas apareciam combinadas e mescladas uma nas outras. Em várias oportunidades deparamo-nos com artigos que utilizavam, numa mesma argumentação, a teoria do reflexo e o conceito de expressão, e, em outros casos, o conceito de escolha vinha acompanhado com a teoria da dependência. O que vem confirmar o caráter eclético das discussões sobre a arte.

Contudo, apesar de flutuantes e desordenadas, essas abordagens apresentam-se em estrita ligação com ideologias e táticas políticas, demonstrando como os domínios da cultura

---

(1) CANDIDO, A. - "O Escritor e o Público" - in: Literatura e Sociedade - SP, CEN, 1980.

e da política estavam imbricados. Mas essa relação de proximidade nem sempre se deu uma forma direta. Se, a ligação entre a política comunista e a utilização da teoria do reflexo e da dependência pelos críticos é imediata e fácil de ser observada, o mesmo não pode ser dito para as outras duas abordagens, onde liberais, socialistas e conservadores alteram, inadvertidamente, os conceitos de expressão e de escolha, quando defendem a autonomia da manifestação artística. No fundo, nada mais fazem do que reproduzir nesta dimensão o caráter vago e impreciso da própria luta política que estão levando a cabo pela conquista dos ideais democráticos, neste pós-guerra. A defesa da autonomia da arte pertence ao mesmo quadro das lutas pela democracia, padecendo, assim, da mesma dificuldade com a delimitação dos limites.

O termo, por nós utilizado, de busca conceitual é, neste caso, extremamente pertinente. O que temos é um processo aberto de investigação cuidadosa, de procura minuciosa e exame detalhado sobre os limites e as conseqüências da atuação social da arte. Trata-se, portanto, de um movimento inaugural, no sentido de ser um começo, um período de experimentações na direção de se localizar o que é a arte e qual a sua função.

Sobre essas duas perguntas não há dúvidas ou desencontros: a arte tem um papel determinante na sociedade. Seja pela sua capacidade de refletir as leis sociais do desenvolvimento histórico - suas possibilidades e contradições - ou pela sua possibilidade de - enquanto elaboração de uma linguagem condensada, feita de múltiplos núcleos significantes - ampliar a visão do homem em sua totalidade, ou, ainda, pelo fa

to da arte representar uma tomada de posição, uma escolha dentro do tempo, que possibilita a celebração do ato de liberdade, tanto do escritor como do leitor.

Em outras palavras, essa busca conceitual definiu-se em função de uma visão utópica da arte: a convicção de que a arte irradia uma influência decisiva na sociedade. Neste sentido trata-se de uma variante do movimento de engajamento dos intelectuais na política, iniciado em meados da década de 40.

### Capítulo 3 -ELITISMO E PODER

No contato com as diferentes abordagens do tema arte/política deparamo-nos com uma mesma idéia, repetidamente afirmada nesta busca conceitual: a arte, neste pós-guerra, tem uma função decisiva na sociedade ao irradiar as forças sociais necessárias para que a sociedade possa caminhar para o futuro. É uma manifestação decisiva e não acessória; definidora e essencial. Contudo, a proximidade com estas falas otimistas sobre a atuação da arte aponta para uma outra relação que merece, a nosso ver, ser destacada. Se a arte parece favorecer novas relações sociais, o artista, por sua vez, responsável direto por essa possibilidade, parece querer pairar acima da sociedade e não em seu meio. O recurso espacial é, aqui, tremendamente pertinente: o envolvimento do artista busca ocorrer não no meio, ou no interior do social, mas fora dele, numa esfera privilegiada de observação e de controle, ou seja, desfazem a antiga "torre de marfim" e constroem, em seu lugar, uma mais alta e definitiva.

Esse capítulo procurará acompanhar a elaboração desta valorização do homem de sensibilidade/pensamento, como sujeito político ideal para conceber e conduzir os rumos políticos do país. Em outras palavras, trata-se de visualizar - através de incipientes incursões no terreno da análise de discurso - como se constitui a competência política deste "homem de letras". O que significa que procuraremos abordar mais um elemento sobre a "intelligentsia" brasileira do período.

Resta destacar que em 1950 é traduzida, pela Editora Globo, a obra de Karl Mannheim Ideologia e Utopia, que havia sido publicada na Alemanha em 1929. O conceito de "Intelligentsia", apesar de já ser conhecido e utilizado por sociólogos brasileiros desde a década de 30, passa a ser mencionado como referência conceitual de uma forma mais sistemática no período estudado, por críticos, escritores e jornalistas. O conceito de "intelligentsia", isto é, um estrato social intermediário que paira acima dos interesses específicos das classes sociais e que pode, portanto, conhecer a natureza destes interesses e oferecer a síntese do processo social, foi acolhido confortavelmente entre nossos intelectuais. Durante os anos 40 e 50 tal análise serviu como um espelho, no qual nossos estudiosos se reconheciam.

### 3.1 - O ponto de partida: A Identificação com o Trágico

"Quando os instrumentos estão quebrados e são inutilizáveis, quando os planos voam pelos ares e o esforço não tem sentido, o mundo aparece com um frescor infantil e terrível, suspenso sem rumo num vazio."

(Sartre)

O fenômeno da guerra, principalmente em suas últimas manifestações, adquire uma ressonância dupla no Brasil. Há um posicionamento prático, em 1943, quando os brasileiros entram

na guerra a favor dos aliados. Mas há, também, um posicionamento interpretativo, onde inúmeras representações são propostas no intuito de explicar o momento crucial que a humanidade estava atravessando. A primeira é a da universalidade. Entre a intelectualidade este período é analisado como dotado de um movimento inevitável e necessário que conduziria toda e qualquer forma de pensamento e de expressão artística em direção a uma polêmica - além fronteiras- universal, na qual o tema da guerra e o seu oposto, o da paz, adquiriam especial relevo.

Assim, enquanto participante de uma vivência universal o homem de pensamento/sensibilidade vê o momento presente como dotado de uma tragicidade que permeia todas as relações na sociedade. Em sua volta tudo mergulha em um caos, em uma "imensa bruma". Não há como fugir ou isolar-se desta miséria coletiva que ultrapassa a geografia da guerra, atingindo valores sociais e políticos e a própria concepção do homem. O momento é sentido como trágico não só pelo sangue e horror exibidos durante as batalhas - de certa forma, esse cenário era exterior e distante para os brasileiros - mas porque representava uma fase terminal da sociedade. O mundo é percebido como o tempo do fim, onde todos os homens morreram, restando apenas a desolação e os cemitérios.

A primeira imagem da tragédia é, portanto, a de um espaço vacante, um vácuo resultante de uma destruição consumada. Para o romancista e poeta, Mário Donato, a sua geração encontra-se vazia porque não tem mais ídolos nem ideais para "afiarem sua espada", apenas fantasmas e tabus de papelão; os homens e os deuses estavam mortos e as cidades destruídas ,

restando apenas sua triste constatação: "A minha geração en contra o vácuo sob os pés".<sub>1</sub>

Caos, destruição, loucura, brutalidade, confusão, inferno, morte, catástrofe. Esses são os temas utilizados para caracterizar a "triste hora em que vivemos"<sub>2</sub>; o período de falência geral dos ideais e dos valores. Para o romancista Lúcio Cardoso, autor de novelas como: Dias Perdidos (1944) e A Professora Hilda (1946), esse vácuo é o resultado do fato da "morte se achar instalada dentro de nós". Em seu Diário Completo essa paisagem catastrófica é apresentada através da imagem do deserto, onde uma "carência absurda" corrói um corpo adormecido em sua "sôfrega busca de esquecimento". Tudo se reduz a ausências, insuficiências e privações. Um estado de óbito generalizado. Em setembro de 1949, já alguns anos distantes do fim da guerra, Lúcio Cardoso ainda mantém o mesmo panorama mórbido: "O vivo sentimento de que nos subtraíram uma parte vital do ser mais íntimo, que dentro de nós há uma carência absurda, um vácuo que nada mais conseguirá completar."<sub>3</sub>

O que diferencia esta geração é justamente esta sensação de ausência que se traduz numa angústia lancinante, de quem assiste ao "desmoronamento das velhas concepções de vida e de mundo"<sub>4</sub> e permanece, depois, no escuro. O momento é repre

---

(1) DONATO, Mário - Testamento da Nova Geração - p. 108

(2) Idem

(3) CARDOSO, Lúcio - Diário Completo (1949-1954), RJ, José Olympio Editora, 1970.

(4) LUZ, Clemente - Revista do Brasil, nº 1, 1944

sentado como uma noite escura, onde os homens mais parecem fantasmas que rondam os antigos túmulos. "A vida social", para um dos moços da nova geração, "perdeu as suas raízes e tateia no escuro, em busca de algo que não pode existir. É a consciência da própria fragilidade, esforçando-se por não acreditar nas incertezas e nas dúvidas, como se o nosso tempo não existisse, mas simplesmente fosse um pesadelo. Mas do que no mundo exterior, a transição realiza no íntimo de todos nós a profecia do 'não ficará pedra sobre pedra'".<sup>1</sup>

A crise observada atinge o íntimo das pessoas, ou seja, ela é sentida enquanto tal; ela é um sentimento, um olhar trágico sobre o mundo, uma intuição. Como consequência os homens de sensibilidade são aqueles mais visitados por esta percepção trágica, sendo, neste sentido, os únicos realmente capacitados para interpretar a lenta destruição do mundo. Como se trata de um vácuo, com forças estagnadas e intraduzíveis, apenas o poeta poderá dar expressão a esta "babilônia" de coisas e valores. No Editorial da revista Orfeu - órgão de divulgação dos trabalhos dos poetas da Geração de 45 - Lêdo Ivo define o momento presente através da figura da encruzilhada, espaço onde o poeta vai inventar um novo caminho:

"Nessa encruzilhada é que nos situamos: insatisfeitos com os que vieram antes, e procurando fixar em nossa mensagem alguma coisa que é ainda intraduzível, quase informulável. Esse algo que buscamos transmitir como interpretação do mundo e uma explicação para as nossas

---

(1) ROSSI, Edmundo - T.N.G., p. 59.

vidas, é o que justifica o aparecimento de ORFEU. É à descoberta e à invenção que aspiramos, unidos nesse programa de criação artística e infinitamente separados nos métodos de executá-los."

(ORFEU, nº 1, 1947)

Se a encruzilhada é o espaço de onde se pode escolher um outro caminho, inventar e criar rumos novos, ela é, por definição, o lugar onde as coisas cruzam-se e convivem em um mesmo lugar. Para muitos escritores e críticos o momento era caracterizado duplamente: em uma vertente, a constatação da noite escura, e, na outra, a intuição de que uma aurora se aproximava. Ao lado das forças estagnadas e decrépitas, uma vitalidade estrondosa anunciava o momento absolutamente inaugural da ressurreição. Este novo que, nas palavras dos membros da ORFEU, é algo informulável e intraduzível, aparece em Milliet como um acontecimento fatal:

"Eis que nasce um novo mundo sobre o túmulo da Esfinge, um novo mundo com um novo homem, e uma só língua volta a falar-se na Torre de Babel. Talvez seja impossível dizer o que representa esse novo mundo, como pensa e sente esse novo homem. Na encruzilhada do caminho que direção tomará? (...) O poeta o constata e canta a aurora que será de um dia radioso ou sangrento."<sup>1</sup>

---

(1) MILLIET, S.- Diário Crítico, 12/01/1947

Assim como a morte, a dor e a destruição são fatalidades irreversíveis, assim também o dia, a vida e a possibilidade de construção são inevitáveis. E Milliet canta a aurora através do verso de Péricles da Silva Ramos:

"Por fim choveu,  
e nas águas dissolveu-se a amargura das coisas."<sup>1</sup>

Aqui impera o princípio que Lúcio Cardoso definiu como lei dos contrastes, ou seja, uma explicação para um movimento evolutivo no qual a proximidade da destruição e a própria destruição cria e engendra a necessidade de defesa, que é uma afirmação, uma possibilidade do mundo erigir-se da sombra. O real não é unilateral, mas sempre partilhado em duplos; o esgotamento de um dos termos não conduz ao nada, mas ao seu oposto.

Lúcio Cardoso estende esta definição para toda a manifestação artística e não só para a literatura. Para ele, a única forma de se romper definitivamente com o passado, ultrapassando o estágio mortal, é através da acentuação do mal, ou, em suas palavras:

"Apenas sinto que precisamos ser sacudidos, atirados ao bôjo das mais inomináveis catástrofes. É tempo de nos transformarmos em abismo, antes de temê-lo tanto. À beira estamos desde

---

(1) Idem.

que nascemos, e agora é preciso que nos afirmemos, ainda que seja pela morte, pela violência ou pelo sacrifício, que conquistemos nossa possibilidade de existir (...) Sei também que esta tragédia nos erguerá, porque o nada não engendra o nada, mas a proximidade da destruição cria a necessidade de defesa. Sejam<sup>os</sup> um vasto vagão de moléstias contagiosas, um veículo imenso que exala os vapores mortais da revolta e da violência - mas em movimento".

1

Para Lúcio Cardoso, o homem brasileiro ainda não tem uma existência significativa. Ele ainda não "é". Não tem vontades e nem consciência, sendo apenas um pedaço de uma massa inerte. Cabe ao homem de sentimento/pensamento tornar este estado de torpor uma afirmação, dando "expressão ao caos". O poeta é o último homem na terra, após a derradeira destruição, que pode cantar a noite e inventar uma possibilidade de futuro. Ele está no último dia, mas tem à sua frente todo um novo começo a ser criado. Ele sabe, através de Drumond, que "o último dia do tempo não é o último dia de tudo". Renasce assim, sob as cinzas, o tema de uma nova era, com um novo homem. Trata-se, com efeito, de uma sugestão - afinal os poetas só sabem sugerir - de uma vontade de começar. Para isso, a "lei dos contrastes" deve ser aplicada em toda a sua extensão, ou seja, a tragédia, o caos, a noite devem ser vividos até sua consumação.

---

(1) CARDOSO, L. - op. cit., maio de 1950.

"Esse caos que atravessamos (tanto e tão assustadoramente proclamado) onde vários fatores difusos se misturam (...) afinal de contas bem pode ser necessário a nossa existência. Tí<sup>u</sup>nhamos talvez de viver esse longo período de adaptação a fim de encontrarmos o que poderíamos chamar de a verdadeira expressão de nossa personalidade. (...) Querer ser é o que deve caracterizar o possível tipo desse novo brasileiro. Onde está, quem é, não sabemos - mas sentimos, com a dilacerada esperança que nos subsiste, que nalgum lugar deve existir. O novo brasileiro é uma fatalidade oriunda da lei dos contrastes. Assim como se formou o estado de caos e se caracterizou o estado de barbarrismo, assim se produzirá a reação e haverá o nascimento do exemplar voluntarioso e cheio de dramática nostalgia, que encarnará o tipo representativo do futuro homem nacional."<sub>1</sub>

Em Cardoso, a "ressureição" do novo homem tem um caráter nitidamente religioso: a salvação só advém através da morte do velho homem e pela aceitação desta inevitabilidade; a possibilidade de uma existência plena é o resultado do reconhecimento de sua condição miserável, primitiva e vazia. Em outras palavras, a acentuação do mal adquire um caráter de purificação. Neste "santuário" o homem apresenta-se nu e, portanto, integral, perante seu destino. Os escritores "salvadores da última hora", devem instigar para que o abismo se instale integralmente e produza a "angústia máxima, o sentimento de maior furor ante a fragilidade e a possibilidade de destruição de tudo".<sub>2</sub>

---

(1) CARDOSO, L. - Op. cit., maio de 1950

(2) Idem

A "lei dos contrastes" opera rigidamente com os opostos: destruição/construção, morte/vida, terror/belo, abismo/salvação. Pela sua utilização busca-se elevar o homem comum, o povo brasileiro, de sua existência animal para a defesa de ideais "superiores", necessários ao advento do "espírito nacional".

Esta proposta de Lúcio Cardoso harmoniza-se com o conjunto de suas tentativas artísticas, mas mantém, singularmente, uma aproximação com o romance de Adonias Filho Os Servos da Morte. Escrito em 1945, este romance é um exemplo de expressão literária deste sentimento trágico do mundo, ou seja, este romance é a própria constatação de que o tema da restauração do homem ou o da invenção de um novo mundo, deve passar, necessariamente pela constatação de sua miséria. O mundo concreto do homem, suas debilidades e extremos, precisam ser marcados. Em Adonias Filho essa trajetória visa buscar "dentro da morte, numa paixão de insano, a força capaz de produzir vida".<sup>1</sup>

É este o fio que orienta a narrativa em torno da fazenda Baluarte. Apesar de ser situado na Bahia, o romance foge radicalmente da estrutura convencional das obras regionalistas. Os habitantes da Baluarte são seres universais identificados apenas através de sensações como medo, vingança, fúria, terror e crueldade. A ação se desenvolve, em sua quase tota-

---

(1) ADONIAS FILHO - Jornal de um escritor - Cadernos de Cultura, MEC, 1943.

lidade, em cima de uma única célula dramática: a inevitabilidade do destino dos membros daquela família, sempre prisioneiros de um estranho desejo de vingança. De Miguel Duarte para Paulino Duarte e deste para seu filho Quincas e por último para Angelo: em todos a mesma sina induz para a brutalidade e para o ódio.

Durante toda a narrativa o leitor é massacrado pelas memórias de três gerações de personagens que não conseguem driblar o destino. Em alguns momentos o autor parece sugerir que este estado de cólera seria hereditário, em outras passagens Adonias Filho fala em elementos religiosos procurando cercar a sina destes homens. No fundo, ao recusar uma explicação única para o fenômeno, o autor traz à tona o fato de que não há mais ligação entre o espaço terreno e o espaço celeste, apenas o espaço vazio do desconhecido - uma vez que nenhuma articulação conseguiu ocupar o lugar vacante.

Em "Os servos da morte" vemos acentuado o caráter desconhecido e misterioso do destino humano e sua miséria enfatizada. Tal convicção conduz a narrativa num ritmo excessivamente lento, onde o tempo obedece ao fluxo da memória que escocia incessantemente, sendo fixado apenas nos momentos de nascimento e de morte.

Entre estes dois acontecimentos Adonias Filho estabelece uma hierarquia: a morte é mais forte que a vida, ela é soberana, abafando qualquer esperança ou traço de docilidade que o nascimento possa inspirar. Neste cenário sinistro o "motor da história" é o sentimento de vingança, enquanto que os homens - que apenas sabem utilizar a força física - são aproximados dos animais, com "brutalidade de fera" e "selvagem violência" - destituídos que são do conhecimento das coisas.

Quando não respondem através da força física são sórdidos, mesquinhos, autodestrutivos, inúteis, indiferentes, repugnantes, enfim "monstruosos na sua estupidez".

Em oposição ao elemento masculino, despótico e embrutecido, o autor constrói, através das personagens Elisa e Cláudia, o perfil do feminino com a introdução da bondade e da doçura neste ambiente sombrio. Através delas abre-se a possibilidade de se quebrar este círculo da morte, pela construção de um mundo onde a tolerância e a cordialidade ocupariam o lugar do terror. Contudo, essas mulheres são extremamente frágeis para conduzirem esta ruptura; a debilidade física e psicológica as impossibilita de alterar os rumos do destino, tornando-as, também "servos da morte". A resistência essencial que deveria vir do elemento feminino é desviada até ser finalmente absorvida pela fatalidade da vida. Depois de tentar entender e lutar contra a brutalidade, Elisa reconhece à sua frente um grande penhasco e, chorando, pressente que há também um sofrimento corroendo as pedras e as nuvens, e murmura: "Sim, o sofrimento está impresso em tudo. Há uma tragédia viva em todas as coisas do mundo, no pó dos caminhos, na quietude dos arbustos, no canto das aves." Após esta frase, o narrador retoma: "Levantou-se e viu, na luz dos relâmpagos, a imensa escuridão do céu. A chuva desceu, forte, incessante, anunciando o caminho da vingança em sua alma."<sup>1</sup>

---

(1) ADONIAS FILHO - Os Servos da Morte, SP, DIFEL, p.56.

O desfecho da narrativa é a confirmação de que o ciclo da morte ainda não pôde ser rompido. O mundo, em ruínas, continua imóvel. "Os Servos da Morte" leva às últimas conseqüências a proposta de Lúcio Cardoso de dar "expressão ao caos" e de torná-lo vivo, possibilitando, assim, ao homem afirmar-se perante a inevitabilidade do destino. Essa afirmação seria o gesto inicial para o questionamento do próprio destino; pela violência exacerbada, um corpo inerte poderia ser ressuscitado; com o reconhecimento da morte definitiva, estaria desocupado o terreno para que a vida surgisse.

Reencontraremos esta idéia e a figura da encruzilhada no poema "Nosso Tempo", de Carlos Drummond de Andrade<sup>1</sup>. Aqui acha-se caracterizada com nitidez a passagem da noite para o dia, e o lugar ocupado pelo poeta nesta transformação. "Nosso Tempo" faz parte da coletânea Rosa do Povo, escrita entre 1943 e 1945. Como em quase todos os poemas, neste também encontramos uma construção oscilando sempre entre uma pesquisa formal inovadora e uma poesia militante voltada para caracterizações realísticas do social. Desta tensão, não resolvida, temos versos onde a dimensão do tempo vivido sugere uma densidade de significados que ultrapassam o mero fato observado. Em Drummond esta proximidade com o tempo não é empobrecedora, e sim reveladora.

---

(1) ANDRADE, C. Drummond- "Rosa do Povo" - in: Poesia até Agora - RJ, José Olympio Editora, 1948.

"Este é o tempo de partido  
Tempo de homens partidos.  
Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os livros não nascem  
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se  
na pedra.

Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese,  
penhor do meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo  
sobe ao ombro para contar-me  
a cidade dos homens completos.

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!  
Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal.  
São roucas e duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir."<sup>1</sup>

A tragicidade do "Nosso Tempo" é apresentada neste poema como o resultado de um viver partido em pedaços que, inconformado, almeja novamente ascender a um todo, fugindo da escuridão, do silêncio, da ausência de síntese e de luz. Tudo é estéril, neste tempo de pó e de pedras. Por outro lado,

---

(1) DRUMMOND, Carlos - op. cit.

a construção deste poema utiliza também a figura da encruzilhada, ou seja, a convivência entre a morte e a vida. Os termos luz e sombras alteram-se repetidamente: o tempo é habitado por cadáveres e por melancolias, mas os mortos de Drummond são "faladores", "velhas parálíticas em nostalgia de bailado".

Na segunda parte do poema, a convivência entre o dia e a noite promete dissipar a esterilidade do momento:

"A escuridão estende-se mas não elimina  
o sucedâneo da estrela nas mãos.  
Certas partes de nós como brilham! São unhas,  
anéis, pérolas, cigarros, lanternas,  
são partes mais íntimas,  
uma pulsação, um ofêgo  
e o ar da noite é o estritamente necessário  
para continuar, e continuo."

A ligação entre o escuro e o claro é aqui construída, em primeiro lugar, pelo argumento do contraste: é na noite escura que objetos vitais tornam-se visíveis, que antigas histórias, "que não se perderam", são novamente contadas e, finalmente, o silêncio é desfeito. Em segundo lugar, a oposição entre o dia e a noite é o que propicia a explosão das palavras, das histórias, e é o que permite que a vida afirmasse-se contra as forças de amortecimento. Ora, quem é este falador que continua a exprimir-se na derradeira noite? Quem, na leitura de Drummond poderá romper a barreira do silêncio?

A este respeito o poema assume um feitio hesitante, como se o autor tivesse receio em responder categoricamente a esta pergunta. Durante o percurso do poema há uma oscilação sobre o agente da narrativa: em algumas frases o poeta assume - se

como o sujeito do "nosso tempo", o responsável pela explosão das palavras, ao utilizar a primeira pessoa (eu). Em outras frases, o sujeito é a coletividade, todos os homens vivos, e ali Drummond usa a terceira pessoa (nós). Em outros casos o poema dirige ao seu suposto leitor uma ordem, é quando os verbos são conjugados no imperativo (escuta). E ainda há momentos onde não ocorre o emprego de um sujeito explícito, onde o agente é o próprio tempo.

Contudo, essa hesitação não se manterá. Até o final do percurso Drummond assumirá uma resposta. Se o "tempo é um dado coletivo, as palavras que buscam um canal para explodirem são um atributo dos poetas e escritores. Aqui o autor não comunga mais diretamente com a coletividade: se "a hora presente esmigalha-se em pó na rua", tornando a vida estéril, o poeta responde com um grito: "meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra". Se é "tempo de viver e de contar", o poeta pode fazê-lo pois "conhece bem esta casa". Isso significa que ele tem o que contar, depois que todos já se calaram; ele já se abriu para o mundo, enquanto "muitos de vós nunca se abriram". Pela ligação que mantém com o passado, através da memória, pode vivenciar outros tempos, outras cidades e desprezar o "nosso tempo". Ele sabe diferenciar e não é, absolutamente, um escravo do tempo.

A última parte do poema vem, realmente, selar esta certeza na "superioridade" da poesia. A tensão entre as várias narrativas é resolvida pela escolha de uma narrativa impessoal, onde o poeta não fala mais de si mesmo, nem inclui-se numa voz plural, mas, de um ponto neutro, atribui aos faladores do seu tempo, uma postura específica. Nestes termos, a

última parte é fria, seca e incisiva:

"O poeta  
declina de toda responsabilidade  
na marcha do mundo capitalista  
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas  
promete ajudar  
a destruí-lo  
como uma pedreira, uma floresta  
um verme."

Numa terra desolada o poeta consegue sobreviver, resistir ao "nosso tempo", pela utilização que faz das palavras, pela possibilidade de inventar um novo mundo. Assim, pode falar da morte e da vida, do dia e da noite, "já que o canto do poeta renascerá dos crimes como flor de primavera sobre o pântano".<sup>1</sup> A tragicidade que estamos destacando é representada, portanto, como o espaço da encruzilhada, onde convivem o fim e a possibilidade de um novo começo, de uma era absolutamente inaugural.

O autor de "Canções dos Mares do Sul", o poeta Dirceu Quintanilha, resume este papel do poeta nestes termos:

"A poesia reflete as transformações da época. É uma necessidade. Apenas para ser sincera, deve ser feita pelos que tem a estrutura da poesia social (...) Caminhamos para um fim incontornável. E qualquer manifestação artística

---

(1) REGO, José Lins do - Poesia e Vida - RJ, Editora Universal, 1945.

no sentido deste fim será útil. O artista ,  
mais do que ninguém, deve penetrar fundo na  
miséria e tirar, da experiência empreendida ,  
as reivindicações necessárias."  
(Revista da Semana, RJ, 28/04/1945)

Em um artigo sobre Bertold Brecht, Hannah Arendt, mos -  
tra que todos após-guerra<sub>1</sub> caracteriza-se por um "frescor in -  
fantil e terrível do mundo"; após as atrocidades cometidas o  
mundo se torna inocente e simples como uma criança. É neste  
espaço vazio que muitos intelectuais, inclusive Brecht, sen -  
tiam-se à vontade para reinstaurar a idéia de um novo começo,  
uma época extremamente vital, onde os homens são esperanço -  
sos e otimistas, amando o mundo, acreditando nele, simples -  
mente pelo fato de estarem vivos. Assim, a morte e a destrui -  
ção, para os que permanecem vivos, redundam em uma "vitalida -  
de triunfante."<sub>2</sub>

Alguns poetas da chamada Geração de 45 vão insistir de -  
moradamente neste tema do novo, enquanto espaço ilimitado do  
possível, da pura invenção e da ausência de horizontes defi -  
nidos. Ao assegurarem às palavras a possibilidade de um cam -  
po maior de ressonâncias, que o oferecido pela comunicação  
diária, alguns poetas desta geração propunham revalorizar as  
imagens pensando-as como um véu que oculta e revela uma enor -  
me gama de significados. Apesar do traço parnasiano-simbolis

---

(1) A autora refere-se, no caso, ao final da I Guerra Mundial.

(2) ARENDT, Hannah - Homens em Tempos Sombrios - SP, Compa -  
nhia das Letras, 1987 - p.195

ta - apontado, por críticos<sup>1</sup>, como um retrocesso em relação aos avanços da poesia de 22 e 30 - ao atribuírem às imagens o elemento central da poeticidade, não só possibilitaram que alguns versos exibissem jogos combinatórios imprevisíveis e misteriosos, mas prolongaram - e este é o ítem que podemos destacar sobre a Geração de 45 - esse espaço vazio, essa fase de oscilação, de abismo sem ponto de chegada, que Starobinski denominou de "instante de pico": momento onde todos os rostos são possíveis, porque ainda não se tem um rosto específico.<sup>2</sup>

O poema de Domingos Carvalho da Silva é um exemplo desta tentativa de penetrar num mundo mágico e etéreo, no qual se acentua um momento inaugural, onde todas as relações são possíveis:

"Procurareis palavras pela rua  
e de palavras só farei meu poema  
Procurai palavras novas para um poema  
Dos oceanos trouxe nomes de peixes e remotas ilhas  
tranças de virgens, seios afogados, pálpebras mortas,  
decepidos sonhos, mas antes de tudo palavras  
para um poema."

Apesar de algumas tentativas, este "instante de pico" não será mantido por muito tempo. Muito rapidamente a vila abandonada será povoada por novos habitantes, e o espaço va-

---

(1) BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira, SP, Cultrix, 1970. p. 518.

(2) STAROBINSKI, Jean - 1789 - Os Emblemas da Razão, SP, Companhia das Letras, 1988.

zido será preenchido por conteúdos e propostas. No lugar de poder dizer tudo, e não dizer nada; de exilar-se do mundo e ser apenas um espectador silencioso, que convive neste "tempo de desamparo" onde, no dizer de Hölderlin, "os deuses já partiram ou ainda não chegaram"<sup>1</sup>, alguns homens de pensamento/sensibilidade ocupam o espaço reivindicando para si mesmos a tarefa de esboçar o perfil deste novo homem. Nas palavras de Lúcio Cardoso este não é o momento de exílios e nem de fugas, mas o de assumir, como uma positividade, o "nosso tempo":

"Quero afirmar uma vez mais, com calor e humildade, minha crença no artista, no valor de sua missão e na superioridade de sua vocação (...). É que as épocas castigadas tem necessidade dos seus grandes homens. Nos momentos de profundo pessimismo, de desistência e negação do homem é que é necessário fazer vibrar mais alto a voz da esperança. Todos os poetas são filhos da tempestade."<sup>2</sup>

Em primeiro lugar trata-se de valorizar o homem, fazendo dele uma positividade. Isso significa que este novo mundo terá, pelo menos, um rumo definido. Para os intelectuais brasileiros o novo representava uma possibilidade do país ultrapassar suas relações arcaicas e acompanhar as mudanças efe -

---

(1) BLANCHOT, M - Op. cit., p.70.

(2) CARDOSO, Lúcio - Op. cit., 1951.

tuadas pelos países desenvolvidos. O novo segue, portanto, um roteiro que orienta-se para o "futuro". Cabe ao intelectual investigar "para que lado marcha o mundo", transformando um país arcaico, doente e velho numa construção nova, vibrante, e, principalmente, direcionada para os focos onde "pulsa o mundo".

O escritor do pós-guerra se descobre como parte de uma existência coletiva, de uma fala plural - que é ocidental - e que não pode ser desdenhada. O tema do universal passa a adquirir especial relevo e ser a contrapartida necessária para definir-se os rumos da nacionalidade. O novo humanismo é o resultado de uma fusão entre os interesses específicos do Brasil e uma orientação externa, oriunda dos "estados mais avançados de civilização". Para o jornalista e escritor José César Borba, em um editorial do Correio da Manhã, o tema da universalidade se coloca nos seguintes termos:

"A realidade moderna é tão trágica que torna impossível deixar indiferente qualquer espírito vivo; só mesmo aqueles que se refugiam em mundos imaginários, os abstracionistas, tentam fugir a essa humana participação (...) Toda a tragédia da liberdade, das injustiças e conflitos do mundo moderno, vive hoje em cada um de nós, onde quer que estejamos, em qualquer posição e em qualquer país. O sentimento de participação naquela tragédia alcança-nos a nós brasileiros. A guerra de 1939 exerceu sua influência no Brasil num sentido humanista, fazendo-nos voltar para o mundo. Não tivemos apenas contato com os problemas dos homens de todas as pátrias, mas nos empregnamos de suas ansiedade. Aconteça o que acontecer, consolidar-se-á dentro de nós o sentimento universal, certo como é que o que criarmos para o espírito será mais vivo, contagiante e dura -

douro."  
(Correio da Manhã, 7/8/1949)

Se aqui o olhar solitário em direção ao mundo produz uma valorização do homem, ainda apresentada de forma genérica, em outras passagens os intelectuais vão indicar que o humanismo deverá orientar-se, politicamente, para a democracia e, economicamente, para o desenvolvimento da industrialização do país, segundo os moldes capitalistas. Poucos, como Hélio Pelegrino<sup>1</sup>, conseguiram ver no período trágico do fascismo e das ditaduras o último suspiro do sistema capitalista, o último reduto de uma burguesia cansada e insegura. Após 1945, quando o PCB coloca em prática definitivamente a tática de alianças com a burguesia progressista, esta leitura vai silenciar quase por completo. O novo passa, então, a não ser mais o possível, o indeterminado, mas sim a repetição do roteiro dos "avanços" do mundo capitalista. É por essa razão que o novo não é visto como uma revolução ou uma ruptura radical, mas sim como uma passagem "natural" entre o dia e a noite, entre o velho e o novo, isto é, um estado de transição ordenado e pacífico.

Assim, "contruir" o novo dia significa participar da universalidade, estabelecendo semelhanças entre as questões do mundo ocidental e as do Brasil. Essa é a proposta do homem de sensibilidade/pensamento frente à tragicidade do mo -

---

(1) "A nova geração julga a nova geração" - in: Revista do Brasil, nº 1, 1944.

mento; esta é a sua "esperança": traduzir as peculiaridades nacionais em temas universais, inserindo o "novo" homem brasileiro nos dilemas da humanidade. Hélio Jaguaribe, ao fazer uma análise sobre o pensamento e a vida no Brasil da primeira metade do século XX, reafirma esta inevitabilidade do momento presente:

"No plano da cultura não temos mais escolas ou raízes. Os modernistas e post-modernistas romperam com a diferença entre a nossa cultura e a européia. Nossas preocupações não são as mesmas da Europa de 50 anos atrás, são as que a Europa e os E.U.A. também experimentam atualmente. Parece-me, assim, que se pode considerar com otimismo nossas futuras possibilidades culturais. E se elas forem bem aproveitadas; pode-se considerar com otimismo o próprio futuro nacional. Porque, acima de tudo, um país é sua cultura."

(Correio da Manhã - 15/06/1951)

Estar vivo significa estar no tempo, aceitando seu ritmo, conformando-se às suas mutações, mantendo-se vigilante para não perder o trem do tempo. Se, em termos de conteúdo, a nova democracia e o novo homem não são caracterizados de uma forma satisfatória, sendo sempre enfocados de maneira genérica, o mesmo não se aplica aos sujeitos capacitados para realizarem esta passagem para a vida. Se o momento é de "desorientação", a nova geração procurará orientá-lo; se o "tempo é caótico" e os "valores confusos", ao homem de sensibilidade/pensamento caberá o reajustamento dos valores e a fixação daqueles que deverão ser defendidos.

### 3.2 - A Competência

Como vimos, nos capítulos I e II, o período que vai de 1943 a 1956 assiste a um engajamento efetivo dos escritores e artistas na política. Do expurgo às eleições de 1946, da criação de revistas e suplementos literários à busca conceitual - temos um movimento de atuação efetiva que se manifesta em múltiplas facetas. E, em todas estas manifestações temos presente a mesma justificativa: o homem de pensamento/sensibilidade é o sujeito competente para, não só cantar as trevas, mas para enxergar também a luz; ele é dotado de qualidades e atributos que o diferenciam do resto da sociedade, tornando-o apto a elevar-se sobre ela dirigindo seus rumos e encaminhando a organização do período democrático.

Em função disso, a pergunta que direciona esta parte é a seguinte: O que autoriza a interferência do escritor na política? Se o argumento básico é construído via argumento da competência, como se dá o reconhecimento e a legitimação desta faculdade? Em outras palavras, trata-se de perceber como ocorre a legitimação deste homem do pensamento como sujeito político ideal.

Em primeiro lugar, o reconhecimento das habilidades do escritor não é um dado. A legitimação é algo que busca efetivar-se. Trata-se de um período em que a inteligência sente-se excluída do processo político, buscando intensamente reintegrar-se a ele. Para isso, precisa convencer a "opinião pública" de seus atributos. Em grande parte dos discursos analisados, esta preocupação com o convencimento estava presente nas discussões sobre o tema arte/política; o tão apregoado consen

so social sobre as atribuições da intelectualidade não passa também, de um elemento de convencimento. O que se tem, ao contrário, é o início de uma situação de descrédito. Frente a ela o intelectual, para preservar o espaço de prestígio, deve pôr em realce sua competência, refundando - pela "força" do discurso e da argumentação - a credibilidade na inteligência e na razão.

A afirmação na capacidade da inteligência constrói-se em torno de uma dupla omissão e através de um marco cronológico. 1945 é o fim da ditadura de Vargas, período em que a inteligência foi excluída do poder e sua liberdade cerceada, dominando, portanto, uma política irracional. Assim, 1945 é o momento em que a inteligência pode voltar a manifestar-se. Como demonstramos nas considerações sobre o expurgo brasileiro, há, por parte dos intelectuais, um esforço de negação de qualquer envolvimento com a política do Estado Novo. Ninguém quer responsabilizar-se pelos anos de opressão e terror: face a eles, os intelectuais não tiveram domínio algum. Em relação ao poder mantiveram-se sempre marginalizados, não atuando em nenhuma de suas instâncias.

Ao negarem qualquer envolvimento demonstram que não tiveram forças para barrar os avanços da ditadura. Assumem, portanto, o "malogro da inteligência" e a "falência da razão".<sup>1</sup> Para não ver-se comprometido com o período ditatorial o intelectual reconhece seu fracasso, sua ausência. Durante este

---

(1) MILLIET, S.- Diário Crítico- 15/06/1945.

período a "onipotência dos fatos" o incapacitava para reverter o "rumo das coisas".

A partir de 1943, com os rumos externos e internos sendo gradativamente alterados, o intelectual passa da platéia para o palco, da "covardia" para a "bravura". 1945 é o momento em que essa passagem definitivamente se concretiza. Toda via, é uma entrada em cena que se justifica através de uma convocação externa, ou seja, não é o intelectual que tenta defender um projeto específico para a sociedade, mas é a "sociedade", enquanto entidade genérica, que solicita a sua interferência. Vejamos alguns exemplos desta construção discursiva.

No Testamento da Nova Geração essa imagem de um mundo agonizante, pedindo ajuda é repetida incessantemente. Para o poeta Alphonsus de Guimarães Filho a inevitabilidade do envolvimento do artista é definida nestes termos:

"O mundo se impõe tragicamente(...). A nossa geração já se encontrou diante de um mundo desviado. Viu-se de brusco lançada a um mundo que lhe pedia uma solução."<sub>1</sub>

O mundo solicita respostas não só do cientista e do técnico, mas também do poeta; esse ser que sabe tão bem "defrasar a alma humana, suas angústias e inquietudes." É um mundo "caótico e efervecente que necessita de orientação."<sub>2</sub> E o

---

(1) T.N.G. - p.78

(2) Idem p.111

poeta nada mais faz do que responder a este apelo. Não obstante essa atitude passiva, as falas obedecem a um duplo movimento: de um lado vemos a "nação", o "mundo", "o momento político", "a tragédia" serem responsabilizados pelo envolvimento direto com a política, neutralizando qualquer postura pessoal do escritor e, de outro, vemos o intelectual justificar sua interferência na política, pelo argumento da competência. Apesar de parecerem contraditórias, essa duplicidade aponta para a mesma direção: é justamente porque o sujeito solicitador não é identificado que a competência deve ser ressaltada.

Esse movimento pode ser observado no conhecido discurso do escritor e político, José Américo de Almeida - fala esta considerada pelos manuais de história do Brasil, decisiva no desfecho da ditadura Vargas. Em 1937, com o golpe de Vargas, e a instalação do Estado Novo, José Américo, então candidato à presidência da república, isola-se num silêncio público, como forma de demonstrar sua oposição ao regime instaurado. Esse silêncio é rompido, em fins de 1945, quando o romancista concede uma longa e famosa entrevista, publicada no Correio da Manhã.

Logo no início o momento político é responsabilizado pela sua volta ao cenário público. E José Américo volta, não só como um político que agora pode falar, mas, também como um escritor que responde à convocação do Iº Congresso Brasileiro de Escritores. Naquela oportunidade foi acentuada a obrigação de todos os "homens de pensamento tomarem atitude diante dos problemas de sua época". Assim, seu pronunciamento é uma tomada de posicionamento que se dá através da fala, das palavras que o escritor tão habilmente sabe manejar:

"Por isso mesmo saio do retraimento em que me tenho mantido para manifestar uma opinião sin cera em relação ao problema fundamental de meu país (...). No momento em que se pretende transferir a responsabilidade da situação dominante no Brasil da força que a apóia para a chancela do povo é a própria ditadura expiran te que nos dá a palavra. É preciso que alguém fale, e fale alto, e diga tudo, custe o que custar."<sup>1</sup>

Frente ao total desvirtuamento do "real", o homem que se serve das palavras cede às solicitações do seu tempo assu mindo seu papel de intérprete do momento confuso. Mas não basta ser sincero nesta missão: é preciso estar apto para a tarefa de esclarecimento. Assim, após as justificativas externas, José Américo dedica todo o centro de seu longo depoimento na demonstração desta competência. Aí o autor localiza os principais problemas do momento, nomeia seus culpados e responsáveis, diferencia tendências sutís - invisíveis ao senso comum -, direciona soluções, ou seja, justifica, em longas demonstrações argumentativas sua habilidade de intelectual no trato com as "amplas e complexas" questões da Nação. E, no final, novamente atribui sua intervenção aos temas genéricos e às forças incontroláveis do momento:

"Cumpri um dever. Falei por mim e sinto ter in terpretado também o pensamento ainda vedado

---

(1) ALMEIDA, J.A. - A Palavra e o Tempo - RJ, J.Olympio, 1965.

do povo brasileiro. Fui levado a exprimir-me desta forma por um poder de determinação que nunca me abandonou nos momentos decisivos."<sup>1</sup>

Esta autorização oferecida por um sujeito genérico - o momento decisivo - pode também ser observada alguns anos depois nos artigos do poeta Augusto F. Schmidt, em sua coluna diária no Correio da Manhã. Em 1949, o poeta utiliza o espaço do jornal para convocar uma campanha nacional de engajamento do homem de letras na política nacional. Tal empreendimento ficou conhecido, na época, pelo nome de "Cruzada da Salvação"<sup>2</sup>. Em um destes textos convocatórios o poeta inicia da seguinte forma sua campanha:

"Diante do panorama brasileiro, cada vez mais vou sentindo a dificuldade em obedecer a uma vocação puramente literária. Diante desse Brasil desconhecido pelos seus próprios filhos, vivendo de equívoco para equívoco, como é possível aos intelectuais, à chamada inteligência, aos que representam ou julgam representar com boas razões, o espírito, a presença do espírito em nome da pátria, como, pergunto-me constantemente, uma atitude de alheamento de desinteresse por certas angústias e certas perplexidades em que, desassistida e solitária -

---

(1) ALMEIDA, J.A. -Op. cit.

(2) Em 16/08/1940 Augusto F. Schmidt no artigo "Pátria e Espírito", advoga a interferência direta da elite letrada nas decisões políticas nacionais. No Domingo, 21 de agosto, em resposta ao apelo de Schmidt, intelectuais - liderados por Hélió Jaguaribe - aceitam o desafio e nomeiam a iniciativa de "Cruzada da Salvação". in: Correio da Manhã.

"ria, a nacionalidade se debate? (...) A salvação, a redenção, a solução nacional, será uma obra de espírito, ou não será".  
(Correio da Manhã - 16/08/1949)

Como defensor entusiasta da autonomia da arte, o poeta Schmidt precisa justificar sua mudança de atitude e sua "campanha nacional". Para tanto, utiliza a conjuntura do país. Ela é o elemento explicativo que autoriza a saída ao artista de sua "torre de marfim" para a publicidade das praças. Mas, se a conjuntura é o elemento de impulsão, ela por si só não legitima essa alteração nos objetivos da arte, sendo necessário fornecer ao leitor outros elementos para que ocorra uma aceitação pública da figura do homem de pensamento como o sujeito ideal na obra de "redenção nacional". Em uma palavra, ele precisa mostrar-se competente.

Em função dessa necessidade, a persuasão do leitor, sobre os atributos dos intelectuais se dá através de vários argumentos. Desde justificativas menos pretensiosas, como seriedade e gosto pelo trabalho<sub>1</sub>, até a utilização de conceitos mais elaborados como Transideologização<sub>2</sub>, o próprio intelligentsia e a diferenciação entre vanguarda natural e vanguarda provocada. De um modo geral, nos depoimentos e nos diários encontramos o material mais abundante no tratamento

---

(1) LISPECTOR, Clarice - in: "A Nova Geração Julga a Nova Geração"- Revista do Brasil, nº 1, 1944.

(2) Revista Brasileira de Estudos Políticos

deste tema, formando, portanto, a base documental destas observações.

Logo de saída podemos observar que nestes textos, o intelectual não tem uma única face, ao contrário é um ser político que aglutina forças opostas: a racionalidade e a intuição, o exercício compreensivo da prosa e a explosão da sensibilidade na poesia, a solidão consciente e o engajamento mais radical, o esforço lógico do ensaísta e a "sinceridade" do poeta. Enfim, um sujeito que é capaz de conhecer o momento presente e nele interferir, mas que é também um visionário, uma vez que é dotado de "antenas para captar as energias obscuras e latentes que se direcionam para o futuro."<sup>1</sup>

Os críticos do "Vanguarda Socialista" diferenciam-se, no período por defenderem intransigentemente a autonomia da manifestação artística. Para Mário Pedrosa, Edmundo Moniz e Patrícia Galvão, entre outros, o escritor deveria ter total liberdade de criação, sendo que seu único compromisso seria com a qualidade da sua obra. Mas, enquanto membros de uma vanguarda e, socialista, os intelectuais eram vistos como dotados de algumas capacidades que deveriam ser ressaltadas. Mário Pedrosa, como diretor do jornal, participa também nesta demarcação do lugar do artista. Segundo ele a vanguarda, principalmente literária, possui:

---

(1) CARDOSO, Lúcio - Op. cit., maio de 1950.

"Antenas de captar os acontecimentos em suspenso. Elas devem ser dotadas de uma sensibilidade de muito maior no sentido de compreender o movimento em conjunto e pressentir a evolução desta ou daquela tendência. Sua missão consiste sobretudo, de universalizar não só os interesses da classe trabalhadora mas de todos os demais grupos sociais não exploradores, de modo a exprimir em bloco os sentimentos de toda a sociedade contemporânea. Para elas, o socialismo proletário se torna universal e se humaniza."

(Vanguarda Socialista - 28/06/1946)

Novamente temos a figura das antenas acompanhada do substantivo sensibilidade. Isto significa que o que diferencia a vanguarda do resto da sociedade - e a constitui enquanto tal - é a faculdade de sentir: uma sensibilidade literária que é identificada através de uma figura, também literária: as antenas. Contudo, enquanto mecanismos para captar o sentimento de uma época, elas não são a negação do exercício mental, mas o seu prolongamento; são irrupções que saem do cérebro indo além do que é apresentado pelo racional como meramente possível, em direção a um "ideal superior", ou a um novo "espírito".

Por outro lado é uma competência que se instaura naturalmente, isto é, trata-se de uma vanguarda que não propõe nenhuma ruptura radical, nem explode com as antigas representações, mas pauta-se pela assimilação das rupturas do passado direcionando-as para uma construção nova. Ela é uma "vanguarda natural" em oposição à "vanguarda provocada" de 1922<sup>1</sup>.

---

(1) Oposição apontada por Gilberto Teles em relação à geração de 1945. in: op.cit.

Enquanto esta caracterizou-se pela destruição, aquela torna-se competente para construir, ajuntar, unir forças contrárias, dissipando tensões e permitindo uma integração permanente e estável entre o indivíduo e a coletividade. Para o jornalista e ensaísta Edmundo Rossi o escritor tem a "consciência da época", capaz de tornar "reconhecíveis as vozes confusas do mundo e de sentir a soma total dos problemas deste meio-século."<sup>1</sup>

Ora, essa consciência esclarecedora é apresentada como resposta à tragicidade do momento, ou seja, é a forma pela qual esta nova geração enfrentou a crise e soube superá-la: através da seriedade e de um amadurecimento de idéias. Antonio Cândido mostra que a "ânsia desesperada de entender a confusão de valores e idéias" fez com que os moços se voltassem para os estudos, para a "auscultação do tempo e do homem", tornando-os capacitados para as necessidades de aclaramento, compreensão e classificação que o tempo impunha.

"Estamos assistindo em São Paulo à formação de uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumento de vida (...). É preciso compreender que o surto dessa tendência para o estudo corresponde em nós a uma imposição da necessidade social de crítica (...) Não sei qual a vantagem dessa geração crítica de São Paulo. Só sei da sua inevitabilidade e da sua função necessária."(T.N.G. - p.33)

---

(1) T.N.G. - p.63

Aqui, novamente é o tempo vivido que predispõe os jovens ao estudo. O resultado é que esta nova geração torna-se competente, não só pela sinceridade, mas pelo saber exibido. Ela tem o que dizer; está apta a levar a cabo a principal tarefa da inteligência: "esclarecer o pensamento e por ordem nas idéias" (T.N.G. - p.33). Ora, essa tarefa de ordenação só poderá ser realizada por uma geração que conseguir superar a dualidade entre o isolamento do escritor e o engajamento numa proposta coletiva. Para Lourival Gomes Machado - um dos fundadores da revista Clima - coube à sua geração este ultrapassamento ao "tomar a consciência dolorosa da unidade" através de uma postura equilibrada: nem a "torre de marfim", nem o partido político, mas uma harmonia entre estes dois extremos, que só é possível através do conhecimento. Diz Machado:

"Posto que suspensa entre os extremos termos do binômio, sua atitude deve ser principalmente de equilíbrio, longe de ser instintiva, nasce da ponderação rigorosa das forças mortas em jogo. Em outros termos, no campo da inteligência só pode haver equilíbrio se houver conhecimento. Nesse sentido, minha geração satisfaz, porque nunca houve por aqui tanta vontade de conhecer como agora."  
(T.N.G. - p.25)

A superação do individual e do coletivo ocorre num espaço de neutralidade onde impera uma postura de distanciamento através da qual consegue-se observar e equilibrar os pólos extremos. Para o homem de pensamento/sensibilidade a imensa maioria da população brasileira estava, direta ou indiretamente, inserida numa atividade produtiva específica, produ -

zindo, conseqüentemente, idéias parciais sobre os "rumos da nação". Contrastando com este fato erguia-se a intelectualidade, com o seu saber e o seu distanciamento; pelo estudo, pela seriedade e sinceridade este agente social poderia colocar-se acima das ideologias, através do mecanismo de Transideologização.

No entender do editorial da Revista Brasileira de Estudos Políticos, publicada em 1956, na cidade de Belo Horizonte, esse termo corresponderia a uma capacidade intrínseca do estudioso de "assumir de maneira experimental, várias posições partidárias tendo em vista alcançar o sentido do desenvolvimento progressivo e global da sociedade."<sup>1</sup>

Mas este é um termo utilizado mais nas universidades e nos meios acadêmicos. Entre os poetas e escritores, nos bares e cafés, a tarefa de enxergar o futuro do país e orientar a política a ser adotada é justificada através de uma outra arma: a própria literatura. Se a poesia nutre-se da missão nuclear de exprimir esse novo humanismo, de valorizar a figura do novo homem, "descortinando-lhe novos horizontes" a prosa, por sua vez, é vista como o veículo ideal para realizar a tarefa de aclaramento. Ainda, se com a poesia procura-se estabelecer uma relação indireta com o real, com o romance, ao contrário, o que se busca é uma atuação direta sobre a realidade.

---

(1) Revista Brasileira de Estudos Políticos, nº 1, Belo Horizonte - Dezembro de 1956.

Em suas rápidas considerações em Poesia e Vida, José Lins do Rego atribui ao romance a função de ser o "intérprete vigoroso" do povo brasileiro. Pela contaminação com a prosa a poesia deixaria de ser "escrava de artífices" para tornar-se "reveladora de verdades". Em suas palavras:

"O uso da prosa daria à língua do poeta uma frescura mais humana e provocaria nos criadores um poder mais amplo de sentir e fixar a realidade de cada um. A prosa seria então um exercício das faculdades vitais. Porque, arrastando o poeta do círculo aristocrático da linguagem e o pondo em camaradagem com o povo, com o proletariado da língua, teríamos salvo o criador de um sistema convencional de composição."<sub>1</sub>

A este respeito Milliet salienta que o romancista, nesta fase de transição, deve definir os novos valores, delimitando o homem e apontando qualidades que necessitam ser realizadas. Sua função é, neste caso, normativa. Ele será o delimitador do homem do futuro. Para isso deve coastruir personagens dotados de expressividade, que possam comunicar estes novos valores para o conjunto da sociedade.

Ao direcionar definitivamente o romance para a delimitação de normas, Milliet faz coro com uma das últimas propostas de Mário de Andrade<sub>2</sub>. Deste casamento nasce um violento

---

(1) REGO, José Lins - Op. cit., p.22

(2) ANDRADE, Mário - "A Elegia de Abril" - in: Clima - nº 1, maio de 1941.

protesto contra obras que acentuam personagens fracassados . Para eles, basta de indivíduos sem fibra, impotentes e conformistas. O "mundo" exige que o romancista ofereça soluções aponte caminhos, construindo uma prosa rica de idéias e possibilidades ao criar heróis inconformados e ativos politicamente, que valorizem o homem e sua dignidade.

O poeta Lêdo Ivo, ao falar sobre sua geração, aponta o perigo para o fato dela não responder aos apelos sociais e continuar construindo, em seus versos e obras, personagens fracassados e miseráveis. O seu depoimento é, neste aspecto, também um apelo:

"São moços, mas espero que como romancistas criem tipos eufóricos, homens de um mundo melhor, onde a simpatia humana esteja junto à sondagem interior e ao conhecimento desse abismo de inquietação e de dor que é o homem . Como poetas desejo que cantem com a maior força possível, e não o mais geometricamente possível, a paz, as mulheres (...) A poesia não é sentimento, mas experiência. E espero que meus companheiros da geração sejam políticos, eminentemente políticos, porque a nós, que temos vinte anos, cabe participar do mundo como homens. E mesmo que a política nos separe um dia estaremos sempre unidos porque acordamos juntos para a literatura. Fornecemos o que o sr. Mário de Andrade chamou de "entrada da manhã." (Revista do Brasil, nº 1, 1944)

O apelo de Lêdo Ivo assume o aspecto de uma fórmula especial que indica o que é um bom poeta: não só conhecimento, sondagem interior, estudo, interesse filosófico, mas também experiência e envolvimento político. Esta é a missão da nova

geração, sua competência: viver com intensidade os opostos : dor/alegria, morte/vida, destruição/construção, capacitando-se para pensar o futuro, inspirando e modelando as equações políticas.

Para tornar-se competente o escritor não precisa abandonar sua profissão: é no próprio interior da produção literária que ele irá melhor realizar sua tarefa de esclarecimento e de ordenação - já que a literatura é vista como o instrumento ideal para regulamentar a nova visão da sociedade. Ela deverá fornecer o quadro de representações positivas nas quais a sociedade vai se atualizar para que se produza o "ajustamento necessário do país à civilização da máquina"<sup>1</sup>. A euforia é o estado de preparação para que o novo homem consiga andar nas ruas da cidade sem temer suas violentas e contínuas transformações. Trata-se de um movimento inevitável, frente ao qual cabe ao intelectual:

"fixar o presente excepcional que estamos vivendo e, sobretudo, projetar-nos, e as nossas obras, no futuro ao qual pertenceremos. (...) Temos que apreender a ciência e incorporá-la à expressão literária, assimilar a máquina e dominá-la pela compreensão."<sup>2</sup>

A arte aqui assume a tarefa clássica de representação<sup>3</sup>,

---

(1) Edmundo Rossi - T.N.G. - p.63

(2) Mário Donato - T.N.G. - p. 109-110

(3) LIMA, Luiz Costa - Mimesis e Modernidade, RJ, Graal, 1980, p. 74.

ao aceitar ser cimento para a formação da identidade social, isto é, ao aceitar produzir o "reajustamento de valores" solicitado pelo tempo genérico. Este é um exercício "viril", segundo o jornalista Lauro Escorel, só realizável pelo poeta que "tem a chave para abrir a porta fechada" e que além de olhos e óculos, tem vontade de ver e de saber. Ao considerar-se apto para abrir a porta, o homem de pensamento/sensibilidade afasta-se das regiões sombrias e nebulosas, passando a frequentar outras que, a ele, parecem claras. O princípio da transparência toma o lugar do mistério e o segredo parece não ter mais morada. O poeta, por sua vez está mais próximo do "engenheiro", de João Cabral de Melo Neto: no lugar da con fusão e do desconhecido, o engenheiro trabalha com superfícies claras e com forças simples: água, sol, ar livre, papel, lápis, vento, nuvens.

"O engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre."

Em função do que foi dito, conviria refazeremos a pergunta que orientou essas linhas, mas com uma pequena alteração. Se a legitimação do escritor como sujeito político ideal não é um dado - e as eleições de 1946 mostram a distância entre os escritores e o resto da sociedade - quais as estratégias usadas nestes discursos, para causar a impressão da legitimidade?

Em primeiro lugar vimos que estas falas remetiam a um elemento exterior e genérico a responsabilidade da interfe - rência na política. O "tempo caótico", a "tragédia universal", o "momento presente", eram entidades que cumpriam a função

de neutralizar qualquer ligação social entre a inteligência do país e as classes sociais. Através deste recurso os escritores mostravam-se totalmente acima das lutas sociais e das tendências ideológicas, na medida em que eram apenas defensores de ideais humanitários e, portanto, universais. A definição do termo "intelligentsia", feita por Guerreiro Ramos no jornal Letras e Artes, é indicadora do que acabamos de afirmar:

"O característico dessa classe recente é a modalidade de saber de que é detentora. Ela é o conjunto de indivíduos que possuem um saber baseado na reflexão e no conhecimento. Trata-se de um saber muito mais inclusivo do que ingênuo e mais universal do que o ideológico. (...). A conduta verdadeiramente intelectual ou racional está subordinada a princípios abstratos e sua moralidade é eminentemente pascalina, no sentido de que é o pensar bem que faz a dignidade humana."

(Letras e Artes - 12"05/1946)

Em segundo lugar, os textos são insistentes, quase panfletários, ao procurarem convencer o leitor sobre a seriedade do escritor, sua vontade de estudo e investigação acerca dos problemas sociais, e sobre o poder que possui de esclarecer as "massas desorientadas" sobre as vozes confusas do momento político.

Como resultado temos, no período, um aumento do número de ensaios e de estudos críticos englobando vários setores: literário, econômico, social e cultural. Nestas obras o intelectual mostra, na prática, sua "ânsia em penetrar nos proble

mas do tempo".<sup>1</sup>

Em terceiro lugar, o homem de pensamento/sensibilidade, utiliza-se, para a estratégia do convencimento, de uma linguagem típica dos poetas: a sinceridade, isto é, a palavra autêntica. As confissões, os depoimentos, as exposições de motivos e os testamentos - os principais momentos onde o engajamento é justificado - procuram, como os poemas, despertar no leitor uma reação favorável, isto é, criar um espaço de cumplicidade. Aqui, o princípio implícito é o de que o poeta não mente, apenas vive e sente sinceramente as emoções do mundo. Portanto, a fala do poeta adquire pela sua "inocência" e "vivacidade", uma característica de autosuficiência, de um argumento definitivo que não precisa de demonstração. Para o poeta basta a sua declaração de intenção, o que faz com que a "sinceridade" acabe sendo um elemento de convencimento. Nestas falas o ato de confissão - como em Rousseau - está colado à imediatez da palavra, sendo, portanto, pura inocência e evidência. Como mostrou Starobinski<sup>2</sup>, a palavra da confissão não é uma medição entre o eu e o outro, ela é para si: uma consciência que se sabe como essência. Nestas condições, ela foge às leis habituais da verificação; ela é uma "palavra autêntica", pois contém o traço vivo do enunciadador no interior da palavra. A confissão é transparência, isto é, uma experiência imediata onde coincidem o ser e a linguagem e nisto consiste sua veracidade.

---

(1) Edmundo Rossi, T.N.G. p. 66

(2) STAROBINSKI, Jean - Jean Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle, Paris, Gallimard, 1971.

Estas três maneiras de justificar a interferência do homem de pensamento na política acabam obscurecendo o engajamento, no lugar de torná-lo transparente; o que significa que as relações sociais que estão realmente em jogo tornam-se apagadas e vagas. De fato, em algumas falas encontramos uma "intenção" em manter esta movimentação dos intelectuais imersa no meio de uma onda misteriosa. É o caso do poeta Augusto F. Schmidt, em sua insistente "Cruzada da Salvação":

"Momento estranho - em que é aos homens de letras que cabe o papel de cuidar dos problemas da nacionalidade. Em que os romancistas, os críticos, os poetas - tangidos pela angústia e pela agonia procuram agitar os assuntos pertencentes aos homens públicos, aos políticos, aos profissionais."  
(Correio da Manhã, 02/03/1950)

### 3.3 - As imagens sobre o ouvinte<sub>1</sub>

Na parte anterior localizamos como o tema da competência era construído visando convencer um certo público sobre os atributos dos intelectuais na condução da democracia. Aqui

---

(1) Alguns termos e conceitos utilizados, nesta parte, foram sugeridos pela obra de OSAKABE, Haquira - Argumentação e discurso político, SP, Kairós, 1977.

procuraremos acrescentar mais um elo a esta corrente - ainda trabalhando com as condições de produção de um discurso - ao detectar as imagens que estas falas construíam sobre o público ouvinte. Afinal, são textos dirigidos a um leitor que precisa ser caracterizado. Para tanto, o procedimento seguido foi o de acompanhar os mesmos textos, só que agora sob a ótica das seguintes perguntas: Que tipo de imagem os discursos fazem do ouvinte para lhe falar desta forma? Quem são estes prováveis destinatários? Que grupos sociais têm acesso a estes jornais, revistas e livros?

Mais uma vez é necessário ressaltar a dificuldade encontrada para responder definitivamente a estas perguntas. O material utilizado é composto de falas múltiplas e diferenciadas que possuem, cada qual, uma movimentação própria, o que dificulta, sobremaneira, uma aproximação entre elas. Não obstante este inconveniente, os textos permitem - pela recorrência de alguns elementos discursivos - que ensaiemos um esboço de resposta, ou seja, que traçemos uma linha transversal sobre estas falas diferenciadas, no intuito de acrescentar mais uma faceta deste intelectual que paira sobre o social.

Ao falarmos das estratégias de convencimento localizamos elementos explicativos diferenciados presentes, muitas vezes, em um mesmo discurso. Com relação às imagens também temos divergências, ou seja, em lugar de um único público temos dois grandes grupos que se dirigem a ouvintes específicos, articulando, por essa razão, falas diferenciadas.

O primeiro grupo de discursos pode ser caracterizado - na sua organização interna - pela seguinte particularidade: o locutor, ao falar, pressupõe, como seu ouvinte um outro inte

lectual, isto é, ele visa um público restrito, especializado, letrado, informado e que tem acesso aos meios de distribuição e consumo dos bens culturais. A imagem presente é a de um destinatário que se mantém no mesmo patamar do enunciador; um ser letrado acostumado ao exercício lógico. Neste grupo podem ser incluídos a maioria dos textos utilizados no capítulo sobre a busca conceitual.

Estas falas são, na terminologia de Osakabe, discursos teóricos, ou seja, falas políticas, só que voltadas mais para a teoria do que para a ação prática. Como característica principal deste grupo temos a impessoalidade: o sujeito, em alguns casos, não se identifica claramente e, na maioria dos textos, há uma ausência completa da primeira pessoa. Face a este afastamento, o ponto de vista apontado é sempre o da ciência, o da razão e o do conceitual, onde a pessoa que fala se oculta num posicionamento de segura neutralidade.

Em segundo lugar, estas falas são técnicas e especializadas, obedecendo estritamente à sua função informativa e atualizadora. A imagem que se tem do ouvinte é positiva: um destinatário capaz de acompanhar os labirintos argumentativos, que conhece o referente e que pode entrar numa relação de cumplicidade com o enunciador. Mas, por outro lado, essa positividade é construída não só pelo argumento da paridade, mas, principalmente, através de uma oposição básica: o intelectual só define o seu "igual" pela oposição entre público culto e público vulgar.

Na conferência realizada em 31 de março de 1947, por ocasião de encerramento da exposição de pintura, organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, Mário Pedrosa confirma esta oposição ao tentar explicar os desenhos e pinturas reali-

zados pelos doentes daquela instituição. Suas considerações sobre a arte procuram mostrar que ela é uma "necessidade vital" que se estende a todos os seres humanos, independentemente de diplomas ou qualificações especiais. Mas, ao tentar explicar este fenômeno não se dirige a um público "vulgar", que habitualmente "estranha" essas manifestações, mas sim ao "público estreito dos apreciadores e conhecedores das artes plásticas nos nossos meios cultos".<sup>1</sup>

Tanto para Pedrosa como para Sérgio Milliet e outros não é sem pesar que se dirigem para uma elite - o fazem exclusivamente pela ausência de outros ouvintes. Essa é a triste constatação de um editorial da revista *Clima*. Quando acusada de fazer uma revista de e para a elite, a resposta foi a seguinte:

"(...) o nosso profundo desejo, como o de toda a gente digna, seria fazer uma obra largamente popular; seria atingir as nossas massas in cultas e sofredoras, em frente às quais o nosso sentimento é o da mais inteira fraternidade (...) mas não estamos certos de que seja possível, no nosso país, realizar obra de ver dadeira cultura em relação a estes grupos. A tarefa junto a eles cabe mais propriamente aos higienistas e educadores, que os devem tirar, quer desse estado de sub-humanidade em que jazem, quer do círculo asfixiante dos sub-valores em que organizam as suas existências. A esses educadores e à pequena super-estrutura inte -

---

(1) Correio da Manhã - 13/04/1947.

lectual com que podemos contar é que julgamos de bom aviso nos dirigir..."  
(Clima, nº 12, abril de 1943)

Frente a esta situação de indigência geral, o intelectual fala só com outro intelectual: dirige-se a este seu par não para educá-lo mas para atualizá-lo. Frequentemente, em várias passagens encontramos a imagem de um ouvinte preso ao passado, aos preconceitos e aos ranços já ultrapassados. Apesar de ser um interlocutor à altura, ainda permanece prisioneiro de "atitudes passadistas" que ofuscam as novas abordagens, tematizações e, principalmente, as novas descobertas sobre o fenômeno artístico e as capacidades do artista. Longe de ser radicalmente combatido, o destinatário deve ser colocado em dia com as últimas novidades teóricas e também com as mudanças sócio-políticas. Trata-se, portanto, de uma atualização recíproca. Os intelectuais percebem que, neste pós-guerra, precisam de solidariedade de grupo para acompanhar um tempo que flui assustadoramente rápido, e que ameaça deixar "os espíritos" para trás. Os novos rumos atropelam o artista solitário e vagaroso, que acaba mudando, mas sem ter consciência desta mudança.

Assim, se a primeira imagem do ouvinte é a de um intelectual que corre atrás do seu tempo, a segunda imagem é a de um ouvinte que procura, através de textos teóricos, conscientizar-se de sua criação, ou seja, saber como e porque ela ocorre. E, para compreender o processo de elaboração de uma obra de arte, o artista solicita o auxílio do crítico.

É neste contexto que surge a geração de críticos da década de 40, cujo papel proposto é o de tornar compreensível, e portanto, racional, aquilo que surge ao artista de uma for

ma intuitiva e gratuita, o que significa, para esta geração de críticos, compreender a ligação de uma obra com o seu tempo. Antonio Cândido, já em meados da década de 40, passa a defender uma abordagem muito pessoal da função do crítico literário. Ao refletir sobre a crítica realizada por Álvaro Lins define, nestes termos, o papel do crítico num mundo que experimenta sob o signo da catástrofe, uma das crises mais angustiantes:

"O artista é e deve ser individualista - porque esta é a condição de toda a arte verdadeira. Ao crítico, compete mostrar até que ponto o individualismo do artista é uma proposta às aspirações de sua época. O artista, quando cria, mal sabe, as mais das vezes, o que corresponde a sua criação. Esta consciência cabe ao crítico (...). A função do crítico é justamente a de servir de agente de ligação entre uma obra e seu tempo."

(Clima, junho de 1942)

A avaliação do crítico não pretende ser colocada acima do ato de criação, mas sim em relação de complementariedade. Em outras palavras, com a atividade crítica busca-se situar a obra e o artista no tempo, aparelhando o intelectual para enfrentar a "complexidade do real".

É interessante observar que é através do argumento da complexidade do real que este vínculo recíproco se fortifica. A catástrofe do momento desperta os intelectuais para uma solidariedade dirigida para a interpretação do real. Ora, essa relação pode ser observada em três momentos distintos da história do intelectual neste pós-guerra: na fundação da revista Literatura, em 1946; no editorial de criação da revista Brasiliense, em 1955 e, após o golpe militar de 1964, na no-

ta explicativa de criação da revista Civilização Brasileira, em 1965. Nestes três momentos o argumento de um Brasil com plexo que precisa ser entendido e esclarecido por sujeitos competentes, é o que justifica e autoriza as publicações.

Ao atualizar o seu parceiro sobre novas abordagens, ou ao iliminar sua criação, fazendo a ligação da obra com o tem po, o intelectual está possibilitando que um maior número de membros de seu "grupo" tornem-se capacitados para a "missão" de desenredar a complexidade do real.

Contudo, nestes discursos "teóricos" temos uma lideran- ça que se dirige para o conjunto da sociedade, que se aplica mais à praxis estética e literária do que à sócio-política, na medida em que procuram resolver a confusão de valores es- téticos e não tanto os valores morais. Sabemos que temos di- ante de nós intelectuais experimentadores, permanentemente a- bertos a novas influências. Neste caso, a liderança implíci- ta nestas falas é muito mais exemplar do que a pedagógica; u ma preocupação mais fundada nos temas estéticos do que nos morais.

O que não acontece com o outro grupo de discursos sobre a arte e sua ligação com a política. Aqui temos um exemplo de um discurso que se adapta à classificação de Osakabe, de um discurso político militante. Em primeiro lugar estas fa- las são dirigidas a um outro ouvinte, ou seja, veiculam uma outra imagem do destinatário. Este não é mais necessariamen- te letrado, não possui um saber especializado, nem tem aces- so aos meios de reprodução dos bens culturais, mas, vai a co mícios, ouve frequentemente o rádio, participa da política como eleitor e está nas ruas participando dos movimentos po-

pulares. Temos, portanto, aqui um discurso cujo referente é a arte e suas manifestações, mas não mais dirigido ao artista. Ele passa a ser também um referente, isto é, aquilo de que trata o enunciado, cumprindo a função de dar coerência ao discurso.

Uma primeira característica deste tipo de fala é o uso frequente da primeira pessoa do singular. Isto significa que o sujeito se identifica no interior da fala, assumindo-se como tal, como veiculador de uma missão específica que está acima dos interesses partidários e das paixões pessoais. São discursos, em sua maioria, escritos para jornais de ampla circulação, apresentando uma estrutura interna simplificada: sem a utilização de termos técnicos e sem citações eruditas, consideradas inibidoras. Outros são proferidos em comícios e em comemorações públicas, e outros, ainda, são veiculados em programas de rádio. Neste grupo destacamos as falas da "Cruzada da Salvação", trechos dos depoimentos e de declarações de objetivos de escritores e análises rápidas sobre o papel da arte.

Nestas falas o enunciador se dirige ao leitor através da análise de fatos corriqueiros da política diária: as mudanças da política econômica, os golpes políticos, as alterações administrativas. O que se busca, com essa temática acessível, é atingir um maior número de leitores e ouvintes, isto é, fugir do círculo limitado dos especialistas, a fim de que as idéias defendidas tenham ressonância por toda a sociedade. Portanto, aqui o ato de argumentar adquire um fim pragmático: promover no ouvinte, isto é, nas massas uma reação favorável à pessoa do enunciador, por isso estes discursos não são especializados mas conclamatórios, visando um envol-

vimento especial do ouvinte. Vejamos de que envolvimento se trata para depois termos algumas pistas sobre as imagens construídas.

Tomemos o caso exemplar de uma fala de Augusto F. Schmidt. O enunciador procura demonstrar basicamente a necessidade de se solucionar os principais problemas do país e efetivar, o mais rápido possível, o espaço democrático. Este é o referente central do enunciado. Contudo, para defender sua tese o poeta muda de referente. A questão central não é mais a crise política, mas a caracterização do sujeito político ideal para solucionar a crise. Em seguida, a imagem sobre o referente é tratada de forma negativa (intelectual abstencionista e preso em sua "torre de marfim") e comparada, colocada em confronto com uma imagem ideal do artista que cede aos reclamos do seu tempo. O discurso se desenvolve neste jogo de oposições, atingindo seu clímax no momento em que o sujeito que fala se identifica com a imagem ideal e positiva, que foi construída.

Ao estudar os discursos políticos de Getúlio Vargas, Hakira Osakabe mostra que o ato de argumentar está fundado em três atos distintos: o ato de promover o ouvinte, o ato de envolver e o ato de engajar. As conclusões obtidas são, evidentemente, próprias aos discursos analisados, mas são extremamente sugestivas quando confrontadas a estas falas que estamos caracterizando. Neste sentido, tomaremos "de empréstimo" algumas de suas análises.

Sobre o ato de envolvimento, Osakabe diz o seguinte: " pelo ato de envolvimento, o locutor, ao mesmo tempo que verbaliza a imagem que o ouvinte deve fazer da função política, situando-a num nível ideal, assume essa imagem e coloca-a em

confronto com a sua imagem sobre o referente."<sup>1</sup>

Substituindo o termo função política para função política do artista, podemos perceber o esquema acima apontado no seguinte texto de Schmidt:

"Não; tornou-se um problema agudo de consciência a posição de alheamento dos homens com responsabilidades intelectuais, entregues aos seus devaneios, enquanto o erro campeia por toda parte (...). Em nenhuma atividade coletiva há a predominância de uma elite e tudo se processa sob o signo da mediocridade, da incompetência, da subordinação do privado ao público, da preguiça à atividade dinamizadora."  
(Correio da Manhã, 16/08/1949)

O confronto é o centro da argumentação; de um lado os responsáveis pela redenção e salvação nacional, de outro, a pobreza de recursos competentes, o desinteresse dos que são capazes de compreender e sentir, e só o fazem em proveito próprio, e não para a coletividade. Essa é a linha que organiza o discurso. A negação taxativa, do início da fala, demonstra que o enunciador não apenas opõe uma imagem ideal à imagem "real", mas que assume a primeira em detrimento da segunda. A elite intelectual deve ser competente, inteligente, defensora dos interesses públicos e dinâmica. O que se espera dela é que abandone seus "devaneios" e assumas estas características.

---

(1) OSAKABE, Haquira - Op. cit., p.107

A partir desse ponto a sugestão de Haquira Osakabe não se acomoda mais aos discursos sobre a arte. Enquanto que os discursos de Vargas caminham de uma situação de envolvimento para uma de engajamento, as falas sobre arte e política permanecem na fase do envolvimento, transformando-se num discurso político diferenciado, que merece ser destacado.

Segundo Osakabe, o ato de envolvimento produz uma condição de confronto que desemboca num impasse que precisa ser resolvido. Nos discursos políticos de Vargas esse momento de suspensão era direcionado no sentido do ouvinte solucionar o impasse, engajando-se na luta e identificando-se com o locutor na responsabilidade pelas idéias defendidas e pela colocação em prática destas idéias. Ora, neste segundo grupo de discursos sobre a arte, voltados para o ouvinte "massa", o ato de engajamento é suprimido, permanecendo um atributo exclusivo do locutor, que justifica, argumentativamente, ser ele o único capacitado para resolver o impasse.

No ato de envolvimento os discursos falam em totalidades como nação, povo, classes progressistas, grupos ativos - sugerindo que todos os cidadãos estão aptos a posicionarem-se frente ao momento político. Mas, imediatamente, o envolvimento cessa e torna-se, em si mesmo, uma restrição: apenas uma elite esclarecida, uma vanguarda, é competente para salvar a "nação".

O artigo de A.F. Schmidt soluciona, nestes termos, o impasse apontado:

"Manter livre e pura a criação e o pensamento, não servir senão à verdade, mas estar atento, alerta, no sentido de não consentir que continuem a errar sistematicamente em tudo o que

se relaciona com a Pátria, é o dever da inteligência."

(Correio da Manhã - Idem)

A imagem construída sobre o ouvinte - massas - é apresentada como uma ausência, como algo que é preciso envolver, para depois excluir. Nestas falas não há uma situação de paridade entre o enunciador e o ouvinte, mas uma relação de dominação: o primeiro tem a fala, o segundo é silêncio. Por não ter o domínio sobre a fala, a massa inculta vive à mercê de aventureiros, usada para as mais díspares atividades. É uma "massa entorpecida" que necessita de orientação:

"Mas, neste século, toda a humanidade procura um caminho e uma solução, e o escritor tem responsabilidades de que talvez nem ele possa medir a altura. É preciso orientar o povo, é preciso dar-lhe a mão para que não se engambelle com palavreados ociosos e se torne um mero joguete, um melancólico títere."<sup>1</sup>

Massa anestesiada, multidão pálida e sem repouso, forças inconscientes, massa indistinta e relaxada, povo estagnado. Estas são algumas das caracterizações deste ouvinte indireto e silencioso que só consegue produzir, segundo Lúcio Cardoso, um "vento carregado de miasma" - a respiração de uma nação doente, "que vaga num estado primitivo".<sup>2</sup> O "povo ignorante"

---

(1) GUIMARÃES FILHO, Alphonsus - T.N.G. - p.78

(2) CARDOSO, Lúcio - op.cit., 1950

ou a "massa inconsciente" é o par oposto do intelectual com vontade de ver e de saber. A massa está do outro lado da linha porque não desenvolveu sequer a capacidade de ter vontade: "o problema essencial não é ensinar o brasileiro a ser, mas a querer ser", confirma Lúcio Cardoso. Do outro lado da linha o intelectual procura dissipar este "impulso de relaxamento" que obriga às massas à inércia e ao comodismo.

A vitalidade, o frescor, a infância são imagens que acompanham só os homens de pensamento/sensibilidade. Com as massas permanece o velho, o solo exaurido, o cansaço, como na construção do poema "Anoitecer" de Drumond:

"É a hora em que o pássaro volta,  
mas de há muito não há pássaros,  
Só multidões compactas  
escorrendo exaustas  
como espesso óleo  
que impregna o lajedo;  
desta hora tenho medo."<sub>1</sub>

A exaustão contrasta com a vitalidade, com a vontade de um novo começo; a velhice com o frescor infantil; a potência com a impotência. Enquanto o intelectual é o homem da paisagem urbana - ardente de entender e aplicar as técnicas modernas, consciente de seu dever, de suas possibilidades e atributos - o homem da massa frequenta a paisagem do campo, é o homem do rio, incapaz de saber quem é, prisioneiro de sua

---

(1) ANDRADE, C. Drumond - in: "A Rosa do Povo" - op. cit.

brutalidade e desconhecimento. São "homens sem plumas", árvore sem voz, homem - lama:

"Na paisagem do rio  
difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem." <sup>1</sup>

Em função do que foi exposto, arriscaríamos afirmar que a "Cruzada da Salvação" é, pelo menos em uma de suas facetas, um efeito de poder, um artifício da dominação na medida em que funciona como uma delimitação de papéis sociais: à "intelligentsia" cabe a concepção da democracia brasileira; aos técnicos e administradores, sua execução; à massa inculta, a obediência. Assim, o processo relevante de exercício do poder político permanece circunscrito a apenas um segmento da sociedade, sendo que as massas só participam na hora do voto ou como objetivo de uma postura pedagógica.

Enquanto no discurso teórico sobre a arte o homem comum é excluído, por não ter acesso nem às discussões intelectuais nem aos meios de distribuição e consumo dos bens cultu -

---

(1) MELO NETO, João Cabral - "Cão em Plumas" - (1949-50)

rais, no discurso político-militante ele é novamente excluído, só que agora através de um artifício singular: ele é convidado a participar como espectador e não como ator político; a ele é sugerido que abdique de seu poder de participação na política, delegando-o ao homem de pensamento/sensibilidade.

As experiências do socialismo e do fascismo, da primeira metade do século XX, mostraram ao intelectual do pós-guerra, que toda obediência política precisa estar alicerçada num consentimento das massas. Esta experiência não se dissolve com os "mentores da nova democracia", ao contrário, permanece com outras colorações. Como defensores de uma política que ouve as massas e suas necessidades, a "racionalidade do intelectual" busca também ouvir essas vozes e obter seu consentimento. Mas os sons são estranhos, descontraídos e desconexos. Não entendem o que as "camadas inferiores", inquietas e insatisfeitas querem com sua "revolta surda". O que ouvem é apenas um silêncio. A função que desempenha o discurso militante, frente a este nada, é a de criar a ilusão de uma voz uníssona que se manifesta timidamente, mas que só atingirá sua potencialidade através da orientação da elite intelectual. Se ficarem sozinhas, sem direção intelectual, o silêncio voltará a reinar sobre a terra.

CAPÍTULO IV - ELITISMO E DEMOCRACIA

Terminamos o capítulo anterior falando do elitismo como uma forma de dominação que ocorre no social, em suas relações internas. Contudo, no caso dos intelectuais brasileiros, os projetos de participação na política não podem ser reduzidos a meros caudatários dos interesses da classe dominante - no caso a burguesia. Entre esta classe e os intelectuais as distâncias são maiores que as aproximações. Assim, seria, por demais, simplificador associar estes projetos aos da burguesia, bem como ver os intelectuais apenas a serviço do poder dominante e suas obras como meros artifícios da dominação. Apesar de defenderem, junto com a burguesia, uma política de incentivo ao capitalismo, a relação entre ambos é conflituosa: trata-se de uma luta pelo poder que ocorre, paradoxalmente, através de um distanciamento. É esta convivência "problematizada" que procuraremos apenas indicar neste capítulo, no lugar de realizarmos uma justaposição mecânica entre inteligência e burguesia.

Por outro lado, o conceito de dominação é insuficiente para explicar a "vitalidade" e o otimismo eufórico do "homem de pensamento" em torno dos temas da democracia e da liberdade. O golpe de 29 de outubro de 1945, que encerra o período do Estado Novo, é interpretado pela intelectualidade de uma maneira positiva. Afinal, uma ditadura de quinze anos era derrotada. A liberdade, oprimida nas cadeias totalitárias, podia agora desenvolver-se plenamente. As falas sobre o golpe

estão pontilhadas pela idéia de que a liberdade é uma meta que paulatinamente toda a população poderá alcançar e que a democracia é o sistema político mais eficiente de conquista desta meta.

O clima é de euforia e de credibilidade. Mas é também extremamente contraditório. Como conseguem conciliar, "esses eufóricos moços", elitismo com democracia, liberdade para todos com uma visão negativa das massas, defesa da autonomia da arte com uma proposta instrumental da manifestação artística? Enfim, como situar esse "engajamento"? Certamente que ele não foi apenas uma cópia, "fora do lugar", do engajamento francês. Ao contrário, ele é uma resposta a uma situação social e política que precisa ser caracterizada, isto é, o próprio elitismo insere-se numa luta social, onde a questão do empenho pelo poder precisa ser melhor explorada. Não se trata contudo, de uma luta transparente: neste mesmo redemoinho circulam estratégias, táticas e também sonhos, ilusões e projetos. Se nos ensaios encontramos o registro teórico daquilo que pode ser nomeado de propostas políticas conseqüentes, nas memórias e nos diários encontramos as aspirações inconseqüentes, os devaneios e o alargamento do possível. Impossível, em se tratando de poetas e escritores, separar estes dois registros. O que se pode fazer é perceber qual a luta que está em jogo, pelo rastreamento das próprias trilhas demarcadas por estes registros.

Assim, para focalizar o lugar social do intelectual e suas relações com a classe dominante, faremos uma tentativa incipiente de transferir a tônica do conceito de dominação - sem abandoná-la totalmente para o de espaço público e, mais especificamente, para a categoria de espaço público literário e espaço público burguês, na perspectiva apontada por

Habermas. Nosso intuito não é o de deslocar uma categoria histórica e aplicá-la, em outro contexto, como modelo normativo - seria, no mínimo, um desprezo à própria advertência do autor contra este perigo - mas de utilizar as análises de Habermas como "pretexto" para uma outra leitura desta participação dos intelectuais, que não será a mais abrangente, nem a conclusiva, mas apenas uma variação em torno do mesmo tema.

O que nos chama a atenção na análise de Habermas é menos o espaço público burguês em sua fase adulta - um público pensante, constituído de pessoas privadas - e mais os primeiros passos deste espaço, ou seja, a passagem de uma esfera íntima - que se exprime numa esfera pública literária - para uma esfera pública burguesa. Essa passagem efetiva-se no séc. XVIII, pela valorização da esfera literária como espaço de argumentação, onde "a subjetividade oriunda da intimidade pequeno-familiar se comunicava consigo mesma para se entender a si própria."<sup>1</sup>

Este espaço é formado, primeiramente, pelo Public (leitores, espectadores, consumidores, críticos de arte e literatura) que é uma reunião de pessoas privadas, proprietários que discutem temas literários e a economia comercial que passa a ser assunto de interesse geral. No novo sistema de trocas há um intercâmbio mercantil que precisa ser discutido e controlado publicamente. O que se tem, portanto, é um público que julga e debate, no começo, temas literários, mas que vai, aos poucos usando o exercício argumentativo para questionar a autoridade política. Este é o momento em que a esfe

---

(1) HABERMAS, J.- Mudança Estrutural da Esfera Pública - RJ, Tempo Universitário, 1984, p. 68.

ra pública literária sofre uma refuncionalização, apropriando-se da esfera pública controlada pela autoridade (Estado, Corte), transformando a esfera literária em esfera pública - política.

O primeiro elemento que sobressai na esfera pública literária é a argumentação: o julgamento daquele que lê e a confrontação desta opinião com outras. Por trás do culto ao argumento está presente uma tímida idéia de igualdade, isto é, a de que todas as pessoas privadas tem, pelo menos idealmente, acesso aos objetos em discussão. O romance psicológico adquire um papel preponderante nesta valorização da argumentação. Para Habermas, este é o momento em que o "público se olha no espelho", procurando tematizar e entender suas experiências; "há uma intenção de auto-entendimento daqueles que se sentiam conclamados à maioria." Artistas, literatos e leitores assistem e participam de uma mudança radical de relacionamento. Diz Habermas: "Modificam-se as relações entre autor, obra e público: tornam-se relacionamentos íntimos entre pessoas privadas, onde os interesses de ordem psicológica se orientam para o "humano", tanto para a introspecção quanto para a empatia mútua entre as pessoas privadas interessadas. Richardson chora com os personagens de seus romances assim como o fazem os seus leitores: autor e leitor tornam-se eles mesmos atores que se expõe."<sup>1</sup>

---

(1) HABERMAS, J - Op. cit., p.67

O espaço público literário inaugura esta preocupação coletiva com os julgamentos e com as impressões que povoam um cenário onde tudo pode ser dito. Entretanto, se a refuncionalização de uma esfera literária em esfera política se limitasse ao exercício argumentativo, ela certamente poderia ser tachada de uma transformação ideológica, isso porque, falando em nome de um "grande público", estaria, na verdade, restringindo o espaço da argumentação a um público letrado e instruído.

Mas, além da argumentação, a esfera pública burguesa constitui-se, para Habermas, como uma emancipação da condição político-econômica de seus membros. Além de burgueses e proprietários, eles são também homens. Nisto reside o projeto iluminista presente na constituição do espaço público, isto é, no século XVIII a argumentação e as discussões não estavam subordinadas ao ciclo da produção e do consumo, mas afastavam-se da esfera da reprodução social. Isso significa que a cultura burguesa não era uma mera ideologia: havia todo um raciocínio do público-leitor; todo um espaço para poder dizer e contradizer que ia além de uma mera legitimação social da classe burguesa. Para Habermas, "a emancipação das necessidades existenciais básicas permitiu a cristalização da idéia de 'humanidade'".

A esfera pública burguesa - como espaço tencional entre estado e sociedade - é o resultado de uma utilização pública da argumentação, dirigida para a idéia de humanidade. Este é o aspecto positivo de uma cultura crítica que "exercita o espírito": uma reunião pública, de um público pensante e ativo,

que exerce uma apropriação crítica da "cultura".<sup>1</sup>

O pressuposto filosófico desta esfera pública é o de que o exercício da crítica é uma atividade estritamente privada. "Embora a verdade seja revelada na discussão pública dos críticos entre si", diz Habermas, "o reino da razão continua a ser interior". A opinião pública é, portanto, como desenvolvimento da esfera literária - uma reflexão privada sobre questões públicas e uma discussão pública destas avaliações privadas. Há, neste caso, uma separação nítida entre o público e o privado. O primeiro é o espaço da publicidade, da argumentação e do debate, o segundo é o reino da subjetividade: intimidade reconhecida, que não necessita de ocultação, mas de exibição pública.

Esta configuração mantém-se, para o autor, até meados do século XIX quando, então, ocorre uma decadência da esfera pública literária: uma ruptura entre autor-leitor e uma progressiva corrosão do projeto emancipatório. A partir daí, a esfera pública perde o que tinha de mais substancial: sua publicidade crítica. De um lado, a publicidade expande-se, enquanto esfera, esvaziando o setor privado e intervindo nele. De outro, no lugar de uma esfera pública literária surge, o que Habermas nomeia de pseudo-público: um novo leitor que só responde aos apelos do consumismo cultural e da comunicação

---

(1) O crítico aqui é entendido como o processo de convencimento que se dá pela exposição e pelo embate de argumentos contrários.

pública de massa.

Neste emaranhado de tendências que é o movimento de participação do intelectual na política, no período entre 1943 e 1956, reencontramos os ecos desta valorização do espaço público literário, que Habermas reconhece, principalmente, na França e na Inglaterra do séc. XVIII. As propostas para a arte e para o artista, as confissões e os testemunhos indicam que o movimento dos intelectuais brasileiros remete a estas experiências históricas pelas seguintes aproximações: em primeiro lugar, o movimento procura instituir um espaço de interferência nas questões políticas via espaço literário (romances, críticas, debates, pronunciamentos, manifestos). Em segundo lugar, defendem a tese de que a forma ideal de participação na política é a argumentativa, isto é, a livre discussão entre opiniões e posturas; é do embate de várias posições privadas que constituir-se-á uma "opinião pública": uma concordância depurada e, por essa razão, mais verdadeira. E, em último lugar, tentam problematizar questões políticas que não se circunscrevem às necessidades econômico-políticas do desenvolvimento da burguesia, mas vão além - ao falar do "novo homem" e das possibilidades para o conjunto da sociedade. Neste sentido, é um movimento que também procura emancipar-se da mera reprodução do sustentáculo econômico de seus membros.

O exemplo mais evidente desta tentativa de criação de um espaço público, onde seres privados e pensantes discutiriam temas artísticos, sociais e políticos, é o empreendimento dos críticos e artistas agrupados em torno do jornal Vanguarda Socialista. Formado basicamente por críticos de arte,

o jornal busca aglutinar preocupações estéticas com outras, exclusivamente políticas. O resultado é a criação de um espaço crítico, de constante afrontamento em relação ao governo que acaba resultando no PSB (Partido Socialista Brasileiro).

Sob a direção do crítico de arte, Mário Pedrosa, o jornal Vanguarda Socialista mantém um tom crítico, tanto no que diz respeito à política das esquerdas e do PCB, como nas questões sociais e nas manifestações artísticas. Enquanto a maioria dos intelectuais levantam apenas questões típicas de uma democracia burguesa - como a defesa da liberdade de imprensa - os socialistas elaboram e discutem o tema da democracia através de pontos mais amplos e diversificados: do Golpe de Estado às questões sindicais, das teorias marxistas aos problemas com o abastecimento de produtos nas cidades, das obras de arte à atuação da polícia nas greves - tudo, para conquistar legitimidade, deve, na ótica destes intelectuais, passar pelo jogo argumentativo, isto é, ser objeto de absolvição e de condenação, antes de virar plataforma política. Nada escapa, portanto, ao olhar "faminto" do homem de sensibilidade/pensamento que acredita na discussão política, como forma de ampliação do espaço democrático.

O primeiro programa da União Socialista Popular<sup>1</sup>, elaborado em abril de 1945, é uma evidência desta tentativa de criação de um espaço público onde questões gerais e temas circunstanciais transformam-se em objetos de importância equi

---

(1) Ver págs. 52 e 53 no cap. I.

valente, que adentram o cenário dos debates. Neste sentido, há nele uma abrangência inovadora, para a época, resultando na proposta mais ampla e diversificada para a democracia do período pós-Estado Novo. Com o Golpe Militar esta plataforma foi, aos poucos, diferenciando-se das posturas do PCB e da UDN: enquanto o primeiro tentava perpetuar o governo Vargas e o último buscava uma aproximação com os setores militares, os intelectuais socialistas procuravam valorizar e ampliar o espaço público, ativando novos temas e, principalmente, abrindo espaço para manifestações operárias.

A despeito da valorização das vanguardas, o semanário reconhecia que a democracia e o socialismo somente poderiam surgir através da praxis autônoma e consciente dos trabalhadores. Assim, defendiam o fortalecimento de suas lutas ao proporem temas como: autonomia sindical, controle operário sobre a produção, criação de comitês de fábricas, co-gestão e participação dos empregados nos lucros das empresas.<sup>1</sup>

O exemplo do Vanguarda Socialista - durante o curto período de sua existência - pertence ao mesmo universo da publicidade crítica do séc.XVIII, no sentido de ser animado pelo mesmo entusiasmo: a paixão pelo homem e pela idéia de "liberdade para todos". É a tentativa mais bem "sucedida" de substituição do clima de terror e de silêncio, presentes no Estado Novo, por uma falação aberta - pelo menos idealmente - ao conjunto da sociedade.

---

(1) LOUREIRO, Isabel - "Vanguarda Socialista" - op. cit.

Contudo este entusiasmo surge no século XX, num contexto econômico de centralização, onde burguesia organizada e estado direcionam, cada vez mais, as decisões políticas para instâncias "secretas", dificultando a viabilização deste espaço público. Assim, o esforço do Vanguarda Socialista acaba tendo um papel marginal e distanciado e a tentativa de criação de uma publicidade crítica - via espaço literário - acaba adquirindo uma tonalidade diferente daquele processo apontado por Habermas. Logo de saída, a proposta caracteriza-se pelo choque entre uma fala emoldurada pelo "entusiasmo" do século XVIII e uma prática elitista e restritiva de participação.

Se a publicidade do séc. XVIII nutria-se do princípio de que "todos devem participar"<sup>1</sup>, no Brasil, do pós-guerra, a tentativa de criação de um espaço público crítico nutre - se ao contrário, do princípio de distinção e da restrição: o espaço público proposto não é aberto incondicionalmente a novos participantes, mas estabelece-se, como um grupo fixo de interlocutores. Como vimos, só impera nos debates o princípio da igualdade quando o intelectual dirige-se para outro intelectual, quando o ouvinte é a "massa silenciosa" a relação presente é de autoridade e não de igualdade; no lugar do debate entre iguais, o que se tem é um olhar pedagógico de um detentor do saber, que está acima do "grande público".

---

(1) HABERMAS, J. - Op. cit., p.53

Este gesto de superioridade é levado pelo intelectual , às últimas conseqüências: nem o próprio burguês escapa desta hierarquização, ao contrário, ele é o mais visado. Para a gran de parte dos intelectuais do pós-guerra, o país deveria desenvolver-se no sentido capitalista - para tanto, o burguês deveria encabeçar os rumos econômicos do país - mas ele não deveria assumir sozinho esta tarefa, pois correria o risco de vê-la naufragar. Em contrapartida, o resultado seria sa - tistfatório se o burguês aceitasse a orientação dos "homens de espírito".

Se as massas populares são "multidões pálidas e inconscientes", o burguês, por sua vez, é prisioneiro de sua obses são pelo dinheiro, o que resulta numa postura de veemente con servadorismo. Há portanto, uma ruptura entre o escritor e seu público<sub>1</sub>; um progressivo distanciamento entre aquele que escreve e aquele que lê. Enquanto que o primeiro é dotado de um saber globalizante, o segundo é percebido como um ser individualista, prisioneiro de cálculos, que não consegue visualizar a totalidade do desenvolvimento histórico, nem as possibilidades do futuro. Para Milliet, por exemplo, há uma diferença básica entre a "elite do dinheiro" e a "elite da inteligência e do espírito"<sub>2</sub>. Enquanto que a primeira não consegue realizar as mudanças necessárias para o avanço da e conomia nacional - "por terem apêgo a uma tradição condicio-

---

(1) Basicamente o público leitor do período é composto pela burguesia letrada, que tem acesso ao mercado de livros e obras de arte.

(2) MILLIET, S.- Diário Crítico - 15/12/1947

nante" - as "elites excelentes" não só têm competência, como vontade de estabelecer uma nova ordem. Cabe, portanto, às últimas a defesa dos valores que deverão nortear esta nova ordem.

Nomeado, em alguns casos, de aventureiro, em outros, de medíocre, o burguês segue, durante o período, excluído da esfera da crítica e da argumentação. Para alguns, este segmento social está em decadência, para outros, ele é o responsável pelo desinteresse por livros e por idéias, pelo isolamento do escritor e, em última análise, pela sua miséria econômica. Enfim, o burguês é o responsável - em oposição à cultura liberal tradicional, que valorizava o homem burguês racional, seu domínio sobre a natureza e sobre si mesmo<sup>1</sup> - pela subversão dos valores, onde a "mediocridade substitui a deusa Razão". Wilson Martins, realizando uma análise sobre a produção literária em 1949, aponta para uma crise literária alarmante, na qual constata-se que os dirigentes do país são tão incultos quanto as massas:

"Quais as preocupações mais fundas do brasileiro de 1949? A política em suas expressões mais torpes ou mais ridículas, o campeonato mundial de futebol e os aspectos mais vegetativos da vida vegetativa. Nenhum alto ideal, nenhuma generosidade, nenhum interesse pelas coisas que realmente contam (...). Desse clima gozador e irresponsável é que nasce o de -

---

(1) SCHORSKE, C.- Viena fin-de-siècle - SP, Companhia das Letras, 1988, p.26 :

o interesse pelos livros. Seja que o exemplo venha de cima, e que o brasileiro médio veja os seus pretensos grandes homens oferecer frequentemente espetáculos degradantes de ignorância e moral relaxada, seja que o rádio se tenha transformado num "leitor" para milhares de pessoas, que se contentam em ouvir obras de baixa extração e piores consequências em lugar de ler o que as melhorasse, seja que o nosso destino tanto tempo encoberto nos encaminha para o inexpressivismo de tantas nações americanas, a verdade é que o nosso panorama intelectual é dos menos encorajantes."

(O Estado de São Paulo, 22/01/1950)

O pronunciamento de Martins é significativo na medida em que demonstra que a exclusão do burguês do círculo da argumentação pública é contemporânea do advento de uma incipiente indústria cultural, voltada para as massas e uma consequente desvalorização da atividade literária. No lugar do livro, agora temos o rádio e o cinema. Renato Ortiz data esta transformação a partir de 1940. Durante esta década e, nos anos 50, este processo ainda é inicial - devido aos problemas de expansão da indústria voltada para as massas, bloqueada pelo subdesenvolvimento da sociedade brasileira e pelo baixo poder aquisitivo da população<sup>1</sup>. Mas, apesar do estado embrionário, estas mudanças amedrontam o homem de pensamento/sensibilidade, na medida em que representam uma ameaça ao seu status social.

---

(1) ORTIZ, Renato - A Moderna Tradição Brasileira, SP, brasiliense, 1988, p.46.

Com efeito, nos anos 40 e 50, ocorre no Brasil um crescimento da urbanização e da industrialização, bem como um desenvolvimento do setor terciário em detrimento do setor agrário. Com isso o panorama do mercado de bens culturais começa a sofrer algumas mudanças: o escritor passa a disputar com funcionários do rádio e com artistas de cinema, um lugar de destaque na sociedade. O mercado, por sua vez, não pode passar despercebido: o escritor, agora, precisa defender seus interesses no mercado, sem a tutela do Estado<sub>1</sub>.

Se para alguns escritores e artistas, como Jorge Amado, a relação com o mercado não chega a ser assustadora<sub>2</sub>, para outros, ela converte-se num ressentimento contra os rumos da produção cultural e, principalmente, contra seus incentivadores. Lúcio Cardoso, por exemplo, lamenta-se constantemente da sua dificuldade em ganhar dinheiro, chegando a afirmar categoricamente, que arte e dinheiro são incompatíveis. Desde o início dos anos 40, Cardoso oscilou entre poesia, novelas, peças para o teatro, indo desembocar, nos anos 50, em tentativas no cinema, rádio e televisão. Em 1954 o autor anota em

---

(1) A partir de 1945 muitos escritores passam a trabalhar como "radio-writer". É o caso de Álvaro Moreyra, Godin da Fonseca, Genolino Amado.

(2) Desde 1940 este escritor vinha defendendo os interesses do livro ao denunciar a precariedade da indústria editorial brasileira no artigo "Problemas do Livro Brasileiro" publicado pelo Observador Econômico e Financeiro. Por outro lado, desde 1936 J. Amado trabalhava como gerente de propaganda da Casa José Olympio, ocupando-se da publicidade nos jornais e no rádio. in: HALLEWELL, L. O livro no Brasil, SP, EDUSP, 1985.

seu diário, um encontro com um diretor de televisão, no Café Vermelhinho na Cinelândia - ponto de encontro de artistas, literatos e músicos. A descrição é melancólica e ressentida:

"Estive ontem com Fregolente e combinamos uma série de programas para a Televisão. Diz ele que aí está o futuro do escritor. Concordo, com uma mágoa que ele não percebe. Proponho escrever os sketches sem assinar meu nome, mas ele insiste, convicto de que aí se encontram minhas verdadeiras possibilidades." (1954)

Na opinião do crítico Agripino Grieco, esse pudor de enfrentar o mercado era meramente retórico: os cafés Amarelinho e Vermelhinho eram "igrejinhas" onde as "gangs" da inteligência reuniam-se para discutir as melhores ofertas do mercado. Numa época em que os literatos criavam "agência de publicidade", preocupados unicamente com a conquista de posições, já não havia espaço para a literatura. Contudo, para o velho crítico estes "proprietários da inteligência" não convenciam o público:

"O público desilude-se dos autores porque ele nada de novo apresenta, a não ser a afirmação de seu próprio talento, o elogio de sua própria pessoa (...) Eles continuam entretanto a se elogiarem mutuamente, formando verdadeiros sindicatos de propaganda, "trusts" descarados de cabotismo, que lhes dão, perante os editores, a posição de donos legítimos da inteligência nacional."

(Revista da Semana, RJ, 10/02/1945)

Por outro lado, o mercado e a produção cultural direcionada para as massas produziam no escritor um pânico visceral: o indício do anonimato, do esquecimento e da provável dissolução da sua individualidade nas "torrentes da coletividade organizada"<sup>1</sup>. Percebiam que os avanços do capitalismo estavam ocorrendo sem a sua colaboração, e, o que é mais grave, sem o seu conhecimento, e que, aos poucos, estavam sendo excluídos do espaço de decisão da sociedade. O escritor, portanto, defronta-se com uma perda de prestígio, já não tem o que oferecer neste "comércio incompreendido" - como diria Drummond - restando apenas a sensação de abandono e de morte.

Em sua coluna Telefonema de 23/03/1944, Oswald de Andrade denuncia a perda de espaço do intelectual e literato na grande imprensa - espaço efetivo de manifestação do "homem de letras" desde a República Velha. Para ele, a valorização de uma fala argumentativa e sofisticada vai perdendo importância frente a reportagens sensacionalistas e alviçareiras, que procuram apenas distrair e seduzir o leitor comum. Mas, por outro lado, o próprio escritor O. de Andrade, não está isento das influências destas transformações: a estrutura de sua coluna Telefonema assinala uma forma de escritura jornalística, que procura fugir do rançoso falar de alguns literatos tradicionais, obsoleto e inadequado, em busca de uma fala mais ágil e dinâmica, que responda às necessidades da comunicação de idéias num veículo de massas. Para Vera Chal-

---

(1) Cecílio Carneiro - T.N.G.

mers, Telefonema é um sincretismo que mistura escrita literária, política e filosófica, numa linguagem que busca "recuperar a pluralidade do cotidiano". Apesar da postura crítica, Telefonema procura entrar no ritmo do "seu tempo", "ser a descrição do tempo, de uma cabine telefônica onde se aprecia os acontecimentos deste agitado fim de guerra e começo de mundo".<sup>1</sup>

A desvalorização da atividade literária pode ser observada, ainda, de uma outra vertente: a crise no mercado editorial de 1947. O minucioso trabalho de Hallewell sobre o livro no Brasil mostra que a atividade editorial, durante a guerra, teve um aumento explosivo: um crescimento não só das edições, como das próprias editoras. Em 1940 registra-se 47 editoras no Rio de Janeiro. Em 1948 este número sobe para 107.<sup>2</sup> Trata-se de uma "fase de ouro" para editores e, principalmente, para os escritores, que conseguem impor um predomínio de títulos nacionais sobre os estrangeiros.

Com a dificuldade de importação de livros, devido à guerra, a indústria editorial brasileira cresce rapidamente, dando destaque aos títulos nacionais. As editoras José Olympio e Martins são as mais ativas, tanto na reedição de títulos já consagrados, como na publicação de autores novos. Contudo, com o fim da guerra e com a normalização das importações este crescimento sofre um refluxo, gerando uma crise de superprodução e uma competição intensa entre as novas editoras.

---

(1) CHALMERS, Vera - Op. cit., p. 185

(2) HALLEWELL, L. - O livro no Brasil, SP, EDUSP, 1985

Das 107 registradas em 1948, somente algumas conseguiram sobreviver: os números apontam que, em 1953, só 34 editoras funcionavam no Rio de Janeiro.<sup>1</sup>

A partir de 1947 há um predomínio de traduções e de importações sobre os títulos nacionais e, principalmente, uma mudança no padrão de consumo do leitor, que se desvia da poesia e ficção para os livros técnicos, basicamente importados. Economicamente, diz Hallewell, o fim do Estado Novo pouco representou como apoio à atividade editorial. "A taxa de câmbio continuou fixada ao nível de 18\$500 por dólar, a mesma de 1939, tornando, assim, muito difícil para os livros brasileiros enfrentarem a concorrência estrangeira."<sup>2</sup>

Em 1947, 1/5 das necessidades brasileiras de livros era satisfeita pelas importações que provinham basicamente dos Estados Unidos e da Argentina. Os impostos e a taxa do dólar tornavam, por fim, mais barato importar livros do que importar papel para imprimir livros. Assim, o escritor, a partir de 1947, sente este retraimento do mercado editorial e o fim de um período eufórico em que sua produção esteve valorizada.<sup>3</sup>

Já em junho de 1945 a Revista da Semana descreve nestes termos a crise editorial:

---

(1) MALLEWELL, L. - Op.cit.

(2) Idem

(3) A crise é tão aguda que em novembro de 1948 ocorre o I Congresso de Editores e Livreiros do Brasil. Como resultado, a indústria gráfica decide pleitear incentivos governamentais para a importação de papel e maquinário.

"Queixam-se os editores do preço do papel, fator preponderante no custo de um livro, enquanto os escritores reclamam a má vontade existente para o lançamento de uma obra, principalmente em se tratando de poesia, que é conhecida como mercadoria pouco vendável. Ante esse tremendo debate, em que o único prejudicado é aquele que lê, surgem no mercado livresco as traduções, trazendo a recomendação de "best-seller"."

(Revista da Semana, RJ, 30/06/1945)

Por outro lado, o fim do Estado Novo anunciava o estrequecimento da relação entre o estado e o intelectual. Desde 1937 um grande número de escritores e artistas colaborava com a ditadura, tentando legitimar o estado forte e autoritário. De sua parte, o estado aparecia, no período, como o "protetor da cultura e das inteligências", ao criar entidades como o Serviço Nacional de Teatro, O Serviço de Patrimônio Histórico Nacional, o Instituto Nacional do Livro e publicações como: Anuário do Museu Imperial, Anais da Biblioteca Nacional e Cultura e Política - revista voltada, com exclusividade para a defesa ideológica do Estado Novo.

O fim da ditadura colocava em risco não só a existência destas publicações e entidades, mas, principalmente, a "proteção" do governo aos escritores e artistas. Desprotegidos, o mercado afigurava-se com um grande monstro desconhecido que poderia engolir a todos. Por exemplo, só para a revista Cultura e Política colaboravam nomes como: Djacir Menezes, Azevedo Amaral, Cassiano Ricardo, Nelson Werneck Sodré, Lourival Fontes, Wilson Lousada, Pedro Dantas, Guerreiro Ramos e até Graciliano Ramos, numa série intitulada "Quadros e Costu

mes do Nordeste", e Lúcio Cardoso, como crítico de cinema.

Em alguns casos a participação do intelectual numa publicação deste tipo, ocorria por afinidades ideológicas. Mas em outros casos esta afinidade não era tão clara, o que faz pressupor que, para muitos colaboradores, o que estava em jogo era mais o emprego e menos as idéias. É evidente que, para este último grupo, o fim desta publicação simbolizava uma perda considerável.

A concorrência da indústria voltada para as massas, a crise editorial, o fim da tutela governamental, entre outros elementos, apontam para uma perda de espaço do homem de pensamento/sensibilidade na sociedade.

Contra esta situação, contra o risco de serem engolidos pelo "tempo", de perderem a liberdade de dizer e contradizer e, principalmente, de perderem o status diferenciado conquistado na sociedade, os intelectuais tentam ocupar todas as brechas possíveis, participar de todos os movimentos culturais e políticos, enfim, tornar o status uma positividade pelo engajamento. Para tanto, confirmam e intensificam a divisão hierárquica entre "homem de espírito" e "homem comum". Com isso, comprometem a própria tentativa de criação de um espaço público crítico e, conseqüentemente, a própria proposta de democracia que, distanciada do princípio da igualdade, permanece prisioneira do princípio da autoridade e da competência.

Vejamos como esta proposta de publicidade restrigente é fortalecida à luz de algumas posturas do intelectual no processo político da época.

O projeto de reinstauração de um espaço democrático mantém, ainda, um vínculo muito estreito com o passado: caracteriza-se pelo fortalecimento do estado e não contra ele. O estado continua sendo o lugar ideal para a "elite de espírito" administrar a "elevação do nível cultural do povo".

Após quinze anos de ditadura toda a culpa pelos anos de autoritarismo é imputada a Vargas e às suas tendências centralizadoras. O estado, como entidade burocrática e órgão de controle sobre a sociedade, permanece incólume; ele não é visto nem como o espaço da barbárie, nem como uma ameaça à liberdade individual. Se o "Homme de Lettres" do séc. XVII, caracterizava-se, justamente, pela distância que mantinha do estado e da sociedade e pela sua recusa a integrar-se social e politicamente<sup>1</sup>, o "homem de pensamento/sensibilidade" de meados de séc.XX, no Brasil, mantém uma relação muito próxima com o estado. Frente à ameaça de que a sociedade, convulsionada e em transformação, não reconheça mais a sua posição diferenciada, o estado aparece, ao intelectual, como a instituição mais segura de manutenção deste status.

Este "fascínio" pelo estado mantém-se constante durante todo o período estudado<sup>2</sup>. Em 1956, por ocasião do lançamento da Revista do Livro, o escritor e jornalista José Renato Pereira saúda a iniciativa do governo com o seguinte depoimento:

- 
- (1) ARENDT, Hannah - "Homens em Tempos Sombrios", op.cit.p.156
  - (2) LOUREIRO, Isabel. Op.cit, mostra que, para os críticos do Vanguarda Socialista, o estado era visto com reservas. Contra a idéia predominante, estes intelectuais defendiam que as lutas e a conscientização das classes sociais ocorriam na sociedade civil e não fora dela.

"Acreditamos orgulhosamente na cultura nacional, em sua presença e em suas possibilidades concretas. Governo e intelectualidade devem unirse no sentido de impulsionarem o processo civilizador da nação jovem e palpitante de perspectivas imediatas."

(Revista do Livro, junho de 1956.)

É pela aproximação com o estado que o "engajamento" busca constituir-se, seja forçando e criando este espaço de interferência, seja aceitando as brechas que as repartições públicas oferecem ao escritor. É, portanto, pela cooperação com o estado e, a partir dela, que dar-se-á o processo educativo e civilizatório das "massas inertes".

Podemos perceber esta tendência nos debates sobre a política cultural. Quando o então vereador Carlos Lacerda encaminha à mesa da Câmara, do Distrito Federal, à 03/08/1947, um projeto de lei criando e organizando o Departamento Municipal da Cultura, este é imediatamente aprovado e excessivamente elogiado pelos precursores da redemocratização do país, principalmente pelas páginas do Correio da Manhã. O projeto de lei partia da seguinte constatação: o governo deve oferecer um maior estímulo às iniciativas educacionais e culturais, pois "sente-se" (indeterminação sobre quem sente) "uma necessidade de expandir e articular os serviços de difusão cultural e recreação popular no Rio de Janeiro."<sup>1</sup>

Além do caráter protecionista este projeto caracteriza-se por tentar abranger todas as áreas da cultura visando, in-

---

(1) Correio da Manhã - 03.08.1947

plicitamente, ordenar uma população em crescente movimentação e, principalmente, dissipar manifestações populares nebulosas. Não é sem razão que o termo cultura vem, repetidamente, associado ao termo educação. O artigo 1º do projeto confere ao Departamento Municipal de Cultura as seguintes atribuições: estimular e desenvolver todas as iniciativas educacionais, artísticas e culturais; promover e organizar espetáculos de arte; por ao alcance de todos, pelo serviço de uma estação de rádio-difusão, palestras, cursos populares, cursos de conferências universitárias, sessões literárias e artísticas; criar e organizar bibliotecas públicas; organizar e dirigir parques infantís, campos de atletismo, piscina e estádio; fiscalizar todas as instituições recreativas e os divertimentos públicos de caráter permanente ou transitório; recolher, colecionar, restaurar documentos antigos.

Na divisão de expansão o projeto prevê a organização e o incentivo a: intelectuais que produzam um cinema popular e educativo, aos cinemas que sistematicamente exibam estas fitas consideradas "educativas" e aos produtores e distribuidores dessas fitas. Em relação ao rádio, "o projeto amplia as finalidades educacionais da Rádio Roquete Pinto, incorporando-a ao Departamento Municipal de Cultura e dando-lhe um caráter de verdadeira e indispensável escola."<sup>1</sup>

O projeto de direcionamento governamental da cultura possui, na sua abrangência, um outro elemento: no capítulo três

---

(1) Correio da Manhã - 03/08/1947

dedicado às bibliotecas, há um parágrafo especial para os parques, esportes e recreios. A estes pretende que sejam "destinados a colaborar nas obras de preservação e de previsão social e a contribuir para a educação higiênica das crianças, os quais serão construídos e instalados, de preferência, nos bairros operários, nas proximidades das escolas e núcleos de apartamentos."<sup>1</sup>

Sobre a criação do Departamento Municipal de Cultura (RJ) podemos observar duas coisas. Primeiro a tutela do estado sobre as manifestações culturais é recebida, pela intelectualidade, de maneira positiva: desde que realizada sob o comando de homens "democratas". A fiscalização e a organização fazem-se necessárias como forma de introduzir o elemento educador e civilizatório nas manifestações culturais. Segundo, imbutido nesta iniciativa, percebe-se um alargamento das funções do estado sobre o indivíduo privado e uma maior penetração em sua esfera íntima: educação, cultura e recreação.

Assim, com a permanência de um estado forte, o espaço da argumentação democrática encaminha-se mais para a transmissão orientada de elementos culturais, do que para um distanciamento que permita a irrupção de espaços críticos e espontâneos - colocando em risco até o próprio espaço de manifestação dos intelectuais. A extinção do DIP, em 1945, não alterou o controle sob a produção cultural, apenas desviou a censura do governo federal para o nível estadual. Os órgãos

---

(1) Correio da Manhã - 03/08/1947

municipais de controle continuaram apreendendo publicações indesejáveis, censurando filmes, letras de músicas, etc.<sup>1</sup>

Além do fortalecimento do estado, a defesa de um espaço de argumentação crítica nutria-se de uma segunda característica: a argumentação deveria ocorrer exclusivamente para fins de consenso, de manutenção da paz e da ordem. Ora, se a intlectualidade não localiza no estado o responsável pela barbárie, mas antes defende sua expansão sobre o social, é porque entende que a democracia, no pós-guerra, somente se efetivará numa situação de paz externa e de ordem interna, garantidas pelo estado. O novo homem e o novo humanismo só poderão aparecer numa situação de paz e de tranquilidade.

Segundo Châtelet essa é a grande contradição do humanismo do séc. XX: superioridade e valorização do homem enquanto indivíduo, ligada a pacifismo. A paz e a guerra, diz o autor, pertencem à ordem dos Estados e não à dos indivíduos: nenhuma declaração dos 'direitos do homem' pode apagar a distinção entre as duas ordens."<sup>2</sup> O que redundará numa aporia de caráter político, já que a valorização suprema do homem não pode operar-se longe de um estado militar que garanta a paz externa e a ordem interna.

Na grande maioria das falas analisadas, encontramos um espaço argumentativo voltado, basicamente, para o consenso e para a unidade e não como espaço de embate de interesses di-

---

(1) HALLEWELL, L. - op. cit.

(2) CHÂTELET, F. - História da Filosofia: idéias e doutrinas  
RJ, Zahar, 1975.

vergentes e de lutas. Contra a luta de classes os intelectuais falam em "entendimento entre as partes"; contra as rupturas e revoluções, defendem as mudanças graduais e as transições; contra o perigo da mudança, lançam mão do argumento da crise.

Ao analisar a estrutura temática da seção Telefonema de Oswald de Andrade, Vera Chalmers observa que toda argumentação é baseada na presença constante de pares de opostos: guerra/paz, destruição/salvação, luta/alianças<sub>1</sub>. Para este escritor o momento é o da defesa da ordem e da liberdade, para tanto a paz só poderá ser obtida através de alianças de acordos mútuos que visem a "salvação nacional". A luta de classes, por sua vez e os extremismos são a continuação da guerra e a possibilidade de destruição.

Em um artigo para o Jornal A Gazeta, Oswald, ainda membro do PCB, faz a defesa da ordem e da unidade, nos seguintes termos:

"De fato (Prestes) acha que precisamos tirar da cabeça qualquer extremismo. O momento não comporta isso. Estamos vivendo sob o signo da Conferência de Ialta, onde se viu a aliança sincera e produtiva do proletariado e das potências burguesas progressistas. No terreno nacional, teremos de adotar o mesmo padrão de vida. Prestes quer sobretudo ordem no Brasil. Ordem e Democracia."

(A Gazeta - 10/04/1945)

---

(1) CHALMERS, Vera - op. cit.

No reino da argumentação, não cabem extremismos ou lutas revolucionárias, pois são interpretados como sendo um prolongamento da guerra; como não cabem, também, manifestações rebeldes e confusas de "massas inconscientes de sua função na sociedade". O palco das controvérsias deve pairar acima dos radicalismos e das manifestações "primitivas", e, deste lugar privilegiado, disciplinar e educar o resto da sociedade. A democracia, portanto, tem limites claros.

A tática de alianças não é apenas uma característica dos intelectuais ligados ao PCB. Entre liberais e, principalmente, entre os conservadores, o tema da ordem e o seu oposto, o da desordem, são os elementos que condicionam a existência ou não, da democracia. Arnon de Melo, por exemplo, num depoimento ao Correio da Manhã, salienta que a sua geração - jovens de 30 anos - é contra a contemplação dos artistas e favorável ao contato direto com a realidade, que, a seu ver, propõe como tema central a questão da liberdade:

"A liberdade é uma condição de vida não apenas para o artista, mas para qualquer ser humano . Sem liberdade não há responsabilidade e a falta de responsabilidade tira a iniciativa do homem e o reduz aos limites do ser puramente biológico (...) Liberdade é esclarecimento, anarquia é confusão, e ela exige para firmar - se ordem e disciplina. Liberdade é a participação de todos no aperfeiçoamento humano, é o progresso, a unidade."  
(Correio da Manhã - 01/04/1945)

A ordem, unidade e segurança precisam ser garantidas. A argumentação para tanto é insuficiente, isto é, a inteligência considera-se incapaz de manter a ordem só pelo livre embate dos argumentos e das idéias e acaba admitindo a inevit

bilidade das instituições militares, enfim, a argumentação se retrai em detrimento da intimidação. Trata-se de mais um entrave ao processo democrático. Contra as próprias falas que defendem o diálogo e o entendimento entre os homens, sobre - põe-se a força, como um mecanismo de manutenção da coexistência pacífica. Nessas condições o exército é visto como um aliado, acolhido e respeitado na sua tarefa de "gerador da liberdade."

Assim, quando em 29 de outubro de 1945, Getúlio Vargas é deposto por um golpe militar, os intelectuais não só apoiam o ato, como nomeiam o Exército de "patrono da democracia sacrificada". E o Jornal Correio da Manhã, resume, nestas palavras, a receptividade dos "democratas" ao golpe: "Deposto o Sr. Getúlio Vargas. As Forças Armadas, num magnífico movimento cívico, obrigaram o ditador a entregar o governo ao judiciário"<sup>1</sup>.

Além de responsável pela manutenção da paz, p exército é homenageado pelos seus serviços prestados à democracia. Aqui, ainda impera a mesma imagem das forças armadas da época do tenentismo: um grupo progressista, sempre pronto a defender a "nação" contra a falta de liberdade e de democracia. Não é sem razão que o candidato da maioria dos intelectuais à presidência da república, nas eleições de 1945 e de 1950, era o remanescente do Tenentismo, o Brigadeiro Eduardo Gomes.

Durante todo o período estudado, a "vocação democrática"

---

(1) Correio da Manhã - 30 de outubro de 1945 - Editorial do Jornal.

do exército será considerada, pelos intelectuais, como o complemento necessário para o restabelecimento da democracia. Em 1952, a Associação Brasileira de Imprensa dedica seu Boletim nº 4 à exaltação da figura de Duque de Caxias. A mensagem política que aflora no texto aponta para a necessidade de estabelecer uma aproximação entre o Exército e Imprensa, entre a "opinião do país" e os órgãos que "asseguram a defesa nacional". Caxias é o elemento que propicia esta aproximação. Seu nome aglutina uma tradição de luta que se mantém viva:

"Ordem, União, Soberania - três adjetivos simultâneos da vida do Duque de Caxias - são também os lemas que vos orientam no serviço da Pátria e que caracterizam a missão fundamental de exército na vida do país.(...)A ordem, para ser verdadeira, há de se fundamentar na liberdade, respeito aos direitos humanos definidos na lei, a união há de ser a conciliação dos contrastes, porque sem estes, o próprio conceito unitário se anula; e a soberania precisa coexistir com amplo intercâmbio universal, sem o que redundaria em isolamento suicida e incompreensível regresso. Ordem livre, união dos contrastes, soberania de fraternidade."

(Boletim da ABI - 31/08/1952).

As forças armadas tem, portanto, uma tradição democrática de lutas em favor da Ordem, União e Soberania; sendo neste caso, co-participantes do movimento de envolvimento dos intelectuais e responsáveis pela "consolidação da democracia".

Por outro lado, encontramos na própria fala dos intelectuais termos militares, conclamatórios e marciais que sublinham a positividade com que o elemento intimidador é tratado

e sugerem que, a nível do discurso, a guerra continua. A re-democratização do país é comparada a uma "batalha": uma luta na qual os "soldados da liberdade" devem engajar-se. O próprio apelo de A. F. Schmidt é nomeado de "Cruzada da Salvação"; o artista é visto como um "pracinha da democracia" nas trincheiras da liberdade e a crítica literária é parentada a uma "sentinela" que vigia a literatura.

José Renato Pereira, no artigo já citado, incita os intelectuais a participarem da jornada civilizatória. Nesta abordagem podemos perceber que o elemento conclamatório é o dominante:

"Que nada nos separe da jornada civilizadora e cultural: credos políticos, ideológicos ou religiosos, idade, nacionalidade ou especializações intelectuais. Demo-nos as mãos. Marche-mos ombro a ombro em direção ao generoso coração do povo brasileiro, para lhe ofertar o pão e a rosa da cultura."

(Revista do Livro, junho de 1956)

O clima reinante ainda é o da guerra. O motivo do embate não é mais exterior, mas a "jornada civilizatória" contra a ignorância e o "obscurantismo", presentes no interior da sociedade brasileira. Nesta "guerra" os homens de pensamento /sensibilidade são representados como soldados, heróis viris, revolucionários e mártires. Enfim, soldados estóicos, como diria Milliet, impassíveis diante da dor e do infortúnio. A mais alta traição - nesta guerra austera e rígida pela elevação do nível cultural do povo - é a deserção: abstencionismo e a "torre de marfim". Como "soldados da liberdade" devem estar à frente da batalha, seja argumentando ou analisando possibilidades, seja assumindo cargos de mando.

Assim a defesa de um espaço de publicidade crítica adquire seu caráter restringente no próprio ato de sua enunciação. Em lugar do fortalecimento das instituições civis, as propostas apontam para um estado forte; em lugar da ampliação do espaço argumentativo e do seu fortalecimento, a intimidação é conclamada para organizar - por ordem - uma sociedade em ebulição. E, por último, o ato de argumentar acaba excluindo a luta de classes, ao canalizar o debate unicamente para fins de consenso e de unidade.

A tentativa de construção de um espaço público crítico-oriundo de um espaço literário - permanece retórica, prisioneira dos próprios limites deste projeto "iluminista"<sup>1</sup>. O espaço público proposto não é nem burguês nem extensível a toda a população, ao contrário, é limitado, acessível a um público fixo de privilegiados, que ao assumirem esta diferenciação, fazem-no em termos de autoridade. Se o burguês é desqualificado por sua visão parcial do conjunto da sociedade, o homem comum é excluído pela sua incapacidade para o exercício argumentativo, a ele cabendo, em última instância, a mera atividade de aclamação.

A exclusão destes participantes desvia a luta do seu palco imediato, que é a sociedade, para um "teatro" fictício (artigos, revistas, discursos) onde a tônica é a harmonia, a ordenação e a prosperidade. Daqui, as peculiaridades dos diferentes segmentos sociais são agrupadas em totalidades abs-

---

(1) O caso dos intelectuais do Vanguarda Socialista parece - nos uma exceção a esta regra.

tratas como "povo" e "nação". A argumentação, portanto, caracteriza-se mais pela restrição, seleção e limitação dos componentes para o exercício do debate, do que pelas discussões em torno de conteúdos oriundos de problemáticas sociais.

Ora, as massas, contra a política da ordem e da tranquilidade, estão nas ruas e praças pontilhando e ocupando o cenário político. Em primeiro lugar, o movimento operário conquistou, de 1943 a 1956, um amadurecimento especial, que culminou na Greve dos 300 mil, em 1953, onde comissões de fábricas foram criadas, num processo de organização espontânea que escapou ao controle do governo e dos sindicatos. Por outro lado, as depredações de ônibus e bondes intensificam-se, no Rio de Janeiro, a partir de 1946. E, ainda, as manifestações de rua, concentrações, movimentos contra a carestia (1949) etc. demonstram a existência de uma "opinião pública popular" que deseja participar não apenas na hora do voto, mas nas várias instâncias políticas.

Assim, entre o projeto "civilizatório" da inteligência e a ação prática das massas, duas linguagens diferentes, dois caminhos que não se cruzam. Face a este distanciamento imposto à "nação", o espaço público restringe-se a uns poucos e leitos e a tão defendida tese da comunidade de homens livres, transforma-se numa ficção da própria intelectualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - UMA PASSAGEM POR GUIMARÃES ROSA

Nossa leitura deste movimento dos intelectuais obedeceu, nestes capítulos, a uma preocupação com o resgate de um passado que não se apresenta de uma forma homogênea e absoluta. Em respeito a esta orientação, estas últimas páginas continuam acentuando as diferenças e pluralidades.

A participação dos intelectuais aparece, nos documentos analisados, tanto na coloração de um projeto político de dominação (educação civilizatória), como na forma de um sonho - uma esperança de um mundo melhor - tanto na postura de manutenção da hierarquização social, como na proposta de criação de um espaço público crítico.

O momento é, pois, privilegiado: admite a pluralidade das opções e, principalmente, o convívio entre as utopias e os jogos de dominação. Trata-se de um período exemplar, onde o papel do homem de pensamento/sensibilidade está em suspenso, assim como a função da arte e sua relação com a política. A nosso ver, durante o período analisado, o intelectual está numa situação intermediária na sociedade brasileira: ele nem consegue instituir uma publicidade crítica, nem integrar - se plenamente na sociedade de massas; não consegue acompanhar o ritmo das transformações do sistema capitalista, nem propor um sistema alternativo. Como resultado, percebe que está sendo excluído, lentamente, dos rumos que a sociedade começa a tomar. Ele sente que não é mais necessário, nem para a classe burguesa - que lentamente passa a caminhar sozinha, sem

precisar da legitimação da inteligência - nem para o resto da sociedade, que continua uma massa incomunicável.

O poeta sente-se, como Drumond, num tempo "filaucioso" e "egoísta", onde sua poesia é desprestigiada e "objeto de irrisão". É uma "era difícil", utilitária - "não pedirão ao poeta o que de melhor se compôs na noite" - onde a literatura parece tornar-se obsoleta. Como os poetas simbolistas, do fim do século XIX, que perceberam que, com a sociedade industrial utilitária e o início de uma indústria cultural dirigida para as massas, não havia mais lugar para o poeta<sub>1</sub>, assim também os poetas e intelectuais brasileiros se vêem em estado de exclusão: um momento em que a "última rosa desfolha-se", ante a falta de cultivadores e de apreciadores de uma "rosa na pura ausência, no amplo vazio".<sub>2</sub>

Em função deste processo de privação, o homem de pensamento/sensibilidade toma duas atitudes diversas frente a um movimento que parece querer transformá-lo num mero burocrata, sem prestígio e sem distinção. A primeira é uma atitude de aproximação deste centro que lhe escapa, a segunda é uma tentativa de evadir-se deste mundo em transformação.

No primeiro posicionamento o intelectual, sentindo-se isolado, intensifica este isolamento, no sentido de uma hierarquização social, isto é, ele tenta reforçar uma diferenciação que, aos poucos se dissolve, ao buscar atrair a atenção da so

---

(1) WILSON, Edmund - O Castelo de Axel, SP, Cultrix, 1986, p.188

(2) DRUMOND, C. - "Anúncio da Rosa" - in: A Rosa do Povo, op. cit.

cidade sobre si mesmo. Através de uma propaganda repetitiva, este ser em processo de exclusão, busca valorizar o papel do escritor e do pensador e legitimar sua capacidade de - enquanto intelligentsia - pairar sobre a sociedade, fornecendo-lhe a visão de totalidade que ela necessita para desenvolver-se. Os depoimentos, testemunhos, as declarações de intencionalidade podem ser lidos como o resultado de um empreendimento que busca reabilitar o papel da inteligência.

Nesta atitude, que aceita as hierarquias encontramos um intelectual que quer participar da construção do desenvolvimento capitalista do país. Seu espaço de atuação preferido são os ensaios críticos, onde ele pode, ao mesmo tempo, demonstrar suas qualificações argumentativas e posicionar - se frente a temas de seu momento. Durante o período estudado, além das revistas, suplementos e jornais citados, duas coleções podem ser apontadas como o espaço exemplar de afirmação destes escritores: Os Cadernos de Cultura e os volumes da série A da Biblioteca da Divulgação Cultural, ambos editados pelo MEC.

O otimismo e a vitalidade que apontamos são, na realidade, uma resposta de parte dos intelectuais que buscam uma última afirmação, ante a perspectiva da morte. Nesta ânsia de não perder o espaço conquistado enfrentam o público assumindo as conseqüências de uma arte utilitária e pedagógica - na medida em que procuram se reabilitar como educadores e conscientizadores.

A outra atitude frente a esta desvalorização apontada é diametralmente oposta. Em vez de aproximar-se da sociedade e

atrair sua atenção, este homem de pensamento/sensibilidade dirige-se para o deserto. Ele percebe, como Valéry e Rimbaud<sup>1</sup>, que o mundo burguês é inevitável e tão fortalecido, que é inútil engajar-se em qualquer luta dentro da sociedade. Ela não permite mais nenhum espaço crítico, cabendo ao escritor a única alternativa de fuga: ignorá-la.

Para alguns escritores, que aos poucos iam tomando esta atitude, ignorar a sociedade não significava fugir para países estranhos - como fez Rimbaud, abandonando a própria poesia - mas sim assumir a fuga na poesia, isto é, "explorar as possibilidades do pensamento e das palavras" em direção ao deserto de João Cabral de Melo Neto, que é expressivo, não porque signifique a escassez e o nada, mas sim porque o "sêco talha sua mais perfeita exatidão"<sup>2</sup>

Para esta segunda atitude, 1956 é um marco, pois assinala um fortalecimento da idéia de que a arte não deve produzir uma linguagem colada à realidade, mas, se quiser sobreviver, deve diferenciar-se desenvolvendo uma linguagem própria e nutrindo-se de suas próprias significações.

Mas este ano é significativo pela presença de Guimarães Rosa. De um lado temos o surgimento de Grande Sertão: Veredas, uma obra universal, sem fronteiras de nacionalidade e sem localizações temporais. De outro lado, a publicação de

---

(1) WILSON, E. - Op.cit., p. 190.

(2) LIMA, Luiz Costa - Lira e Antilira - RJ, Civilização Brasileira, 1968.

Corpo de Baile: sete novelas, sete estranhezas.

Nesta altura caberia perguntar o que um escritor - de claradamente inatual, a-histórico, a-político - teria como contribuição uma pesquisa nomeadamente histórica. Em raras ocasiões em que se manifestou sobre o tema publicamente, Rosa foi taxativo: a literatura não tem nada a ver com a política, nem com programas nacionais, ela, a boa literatura, será sempre universal, a-histórica, sem compromissos ou apropriações direcionadas. Assim, querer localizar em sua literatura alguma forma de pragmatismo seria, no mínimo, uma busca estéril.

Contudo, a obra de Rosa ilumina a década de 50 e lança um desafio ao comentador: ao mesmo tempo que é inatual e autônoma, ela mantém pontos de ligação com sua época, o que significa que também ela participa desta "falação" sobre a arte, que anima todo o pós-guerra. Mesmo enfatizando o descompromisso da arte frente a política, Rosa, através de um deslocamento radical, toca nas mesmas questões como a essência da poesia e o papel do poeta perante o social. Afinal, ele também é um homem de pensamento/sensibilidade. Mas, em suas palavras mágicas, o mesmo vira o outro.

Dos sete contos agrupados sob o título Corpo de Baile, um deles é significativo pelo fato de sugerir, mais que os outros, uma resposta a este debate que procuramos reproduzir. Trata-se do conto intitulado Cara-de-Bronze: uma obra densa e exibidora de uma notável construção formal. É evidente que o conto permite inúmeros tipos de leituras. Estas linhas procurarão apenas abordar um deles, o da localização de sua definição da poesia e da caracterização do poeta.

O conto nutre-se de uma preocupação radical com a forma, estando, neste sentido, muito próximo ao Grande Sertão: Verdades. A linguagem debruça-se sobre si mesma em estranhas coreografias de seu balé das palavras, adquirindo imemorais combinações. "No Urubuquaquá", assim inicia-se o conto. Trata-se de uma fazenda de gado nos campos do Urubuquaquá. Sua localização é precisada de uma forma imprecisa: "os gerais do ô e do ão". Seu dono, administrador de grandes terras, é conhecido entre seus vaqueiros como "Cara-de-Bronze". Rosa inicia o conto com uma primeira narrativa onde predomina o tom realista. Começa descrevendo a fazenda, a vegetação, a atividade principal - a pecuária - e os recursos ali existentes. Também nos avisa sobre a opulência e a fartura que distinguia esta fazenda de outras onde a miséria predominava. Enfim, apresenta uma região bem sucedida, com um fazendeiro competente, uma bela casa "avarandada". Mas, sobre Cara-de-Bronze a narrativa é reticente e vaga, concentrando-se, principalmente, na chuva e na chegada de uma boiada com os vaqueiros. Estes sentam-se em volta da fogueira para conversarem sobre a chegada do vaqueiro Grivo.

Mas, essa primeira narrativa é o limite do realismo, onde o conhecido torna-se imediatamente desconhecido. O enredo do conto é, aparentemente, simples: Cara-de-Bronze incumbiu um de seus vaqueiros, Grivo, de uma estranha missão. Passa - dos dois anos, o enviado retorna e a curiosidade toma conta dos vaqueiros. O que trouxe Grivo? O que foi ele buscar? O que foi que Cara-de-Bronze havia perdido? Enfim, quem é Cara-de-Bronze?

A preocupação central de Rosa é não só a de solucionar o enigma, mas de inventar a forma mais apropriada para rela-

tar a vida deste desconhecido. Assim, colada a esta descrição realista, sobrepõe-se uma segunda forma narrativa radicalmente oposta: as cantigas populares. O narrador é, periodicamente, interrompido por um cantador que, armado de sua viola, também procura fornecer mais elementos para a história de Cara-de-Bronze. Através de pequenos versos musicados, o cantador, da varanda, costura a narrativa na forma específica do artista popular sentir o drama.

A função que as cantigas populares desempenham no texto é indicadora de uma preocupação com a linguagem. Os versos tentam recompor o quebra-cabeça mas não conseguem dar conta do enigma do conto. Sua função é a de preparar o "espírito" do fazendeiro e do leitor para tal descoberta, que é demorada e imprevista. Assim, como preparação, os cantadores são contratados, um após outro, ocupando um espaço que não pode nunca silenciar. Para Rosa o ato de cantar não funciona como uma brincadeira ou um simples passatempo, ao contrário, "o homem é pago para não conhecer sossego nenhum de idéias: para estar sempre cantando modas novas, que carece tirar de juízo. É o que o Velho quer."

Contudo, o enigma permanece: Quem é o velho? Ao lado do ato de cantar sobrepõe-se numa terceira forma narrativa: o dialogar. Enquanto esperam que a chuva passe e possam tocar a boiada, os vaqueiros formam grupos de conversa e discutem entre si sobre o ocorrido e sobre o mistério que rondava a figura do patrão. Os vaqueiros conseguem descrever razoavelmente bem o progresso econômico de Cara-de-Bronze, sua postura política, sua fazenda e o trabalho, mas não o conhecem. Ele é um desconhecido, uma figura de difícil descrição. Sabem

que ele é sozinho, "não quiz filhos", nem família. Não se sabe ao certo suas origens, nem seu destino. É um estrangeiro, uma incógnita como seu nome. Segisbel Saturnim, Xezisbéo Saturnim, Sigisbé, Jizisbéu; até que o velho vaqueiro Tadeu vasculha sua memória e encontra o verdadeiro nome: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho.

Para os vaqueiros, Cara-de-Bronze não parecia estar fugindo de alguma parte, "parecia estar fugindo de todas as partes". Sabiam que quando moço tinha sido muito ambicioso e valente e que, agora, estava velho, doente e solitário; mas isso era muito pouco, queriam saber mais. Por exemplo, por que o nome Cara-de-Bronze?

"- O Vaqueiro Adino - Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!  
- Moimeichego - Você já viu bronze?  
- O Vaqueiro Adino - Eu? Eu cá, não, nunca vi. Acho que nunca vi, não senhor. Mas também, eu não fui que botei o apelido nele"

Para Rosa, o grande enigma é o das palavras; sobre elas recai um grande esquecimento; não se conhece porque não se sabe o sentido das palavras. Mas a conversação continua sobre as características do patrão. As respostas, contudo, são desencontradas, contraditórias, não esclarecendo muito a um leitor sedento de respostas objetivas. A confusão é tamanha, que Rosa a organiza na forma de uma ladainha para iluminar um pouco o cenário; são uma série de invocações curtas que, ao contrário da cantilena religiosa, longa e fastidiosa, adquirem aqui uma densidade tipicamente roseana:

(...)

- "- Ele é diferente
  - Ele é meio parecido com os outros.
  - Ele é grande, magro, magro, empalidecido.
  - Muito morenãõ...
  - Palidez morena.
  - Ele não gosta de nada
  - Mas gosta de tudo.
  - É um homem que só sabe mandar.
  - Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou.
  - Ele parece que está pensando e vivendo mais do todos.
  - Ele parece uma pessoa que já faleceu há que anos.
- etc."

A indeterminação continua, o mistério persiste. Novamente o narrador entra em cena, tentando amarrar e esclarecer o relato. Mas não é bem sucedido e sua intervenção age, apenas, como elemento retardador, e ele, então, se desculpa: "Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final." Mas o fim, para Rosa, nem sempre é conclusivo, muitas vezes é apenas uma indicação para que o leitor retorne ao início. "Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. (...) Aquele era o dia de uma vida inteira."

Novamente a voz do narrador é silenciada - seu relato não é confiável, atém-se apenas a deduções ou adivinhações. Só que agora, ela é silenciada não pelo burburinho da conversação dos vaqueiros, mas por uma nova forma de expressão: o ato de testemunhar. Grivo, o vaqueiro escolhido, é o único capacitado para responder às perguntas dos companheiros porque

é, em primeiro lugar, uma testemunha ocular e o seu depoimento adquire características de uma verdade inquestionável. Em segundo lugar, sua fala produz entre os vaqueiros um efeito diferenciador, Grivo foi o escolhido de Cara-de-Bronze, merecendo, portanto, uma dose especial de respeito e admiração.

Não foi o cantador o escolhido, nem um intelectual, mas um vaqueiro, alguém rico de "muitos sofrimentos passados". Também não foi qualquer vaqueiro o escolhido, mas aquele que visse "o que no comum não se vê; essas coisas de que ninguém faz conta..."

Assim Grivo foi eleito pelas coisas que via, pelas coisas que sabia de si mesmo, pelas palavras proferidas que sensibilizaram profundamente Cara-de-Bronze. Por exemplo: "Minha mãe teve uma maquinazinha bonita de costuras", ou "passarim, todo tempo, todo tempo, se ri nas bochechas do vento; e minha alma está guardada; vento de todas as asas..."

A descrição do narrador e depois o dialogar dos vaqueiros são interrompidos pela chegada de Grivo; todos estão ansiosos para ouvir o relato de viagem e saber o motivo da mesma. Mas Grivo sente dificuldade em relatar coisas tão complexas, sentimentos ambíguos e, principalmente, o segredo das coisas e dos lugares. Começa falando sobre as árvores que viu, seus nomes, depois sobre os lugares onde passou. Fala os nomes de todos os passarinhos, todos os bichos, a vegetação, as vilas, a miséria, os perigos, os sobressaltos. Fala também sobre o que ouviu, o que viu, sobre as mulheres, o que aprendeu com as setenta velhas, coisas que já estavam "desmerecidas no valor" e que "umas-com-as-outras conversavam".

Mas terminado o pronunciamento, os vaqueiros ainda per

maneceram confusos, sem entenderem exatamente no que consistia a missão de Grivo; e o vaqueiro Cicica não se contém e vai direto ao ponto:

"-A bem, eh, Grivo, a bom. Mas, que mal se tenha de perguntar: e o que é mesmo que você foi fazer? Que-s-ordens?

Grivo, contudo reluta em responder, mas por fim esclarece:

"- Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado - botado preso aí dentro do curral - jejua, jejua. Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora tudo sossegou. Tudo estava em ordem ..."

Os vaqueiros esperavam que Grivo trouxesse notícias da noiva do Velho que há muitos anos ele não via, ou informações sobre a família do seu pai (que pensara ter morto), ou ainda, notícias sobre a neta da noita que diziam ser de muita formosura. Mas Grivo trouxe poesia, meras palavras, lembranças de antigas alegrias inventadas e de prazeres passados. Sua tarefa não era a de conquistar absolvição ou condenação, mas inventar "engraçadas bobéias"; em vez de trazer relatos "de campeação do revirado da lida", Grivo recuperou palavras parecidas com o vento e com os formatos do orvalho. "Bonitas desordens que dão alegria sem razão e tristezas sem necessidades" (...), "Uma conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe".

Se, efetivamente, no final do conto o leitor continua desconhecendo o herói, isso não significa o fracasso da narrativa, pois o esclarecimento essencial é obtido. Sabe-se

nesta altura, qual a missão de Grivo e o seu resultado. O que Cara-de-Bronze necessitava era que se achasse, para ele, o quem das coisas, e foi exatamente isto que Grivo trouxe - pa lavras:

"- A noiva temolhos gázeos..."

Aí, o Velho perguntou: "Como é a rede da moça - que moça noiva recebe, quando se casa?"

Grivo respondeu : É uma rede grande, branca, com varan - das de labirinto..."

Esta leitura busca concentrar-se na historicidade deste conto, isto é, na sua relação com os debates sobre o papel da arte, apresentados nos capítulos anteriores. Aqui temos não só uma indicação sobre as atribuições do poeta, mas uma abordagem precisa sobre o fenômeno poético. Em primeiro lugar, nesta aproximação da poesia, Rosa exhibe diante do leitor um emaranhado de estilos narrativos, num grau tamanho de combinações que o crítico Paulo Rónai considerou, em um artigo escrito em 1956, um conto cheio de "armadilhas" de um "feiticeiro disfarçado de diplomata e escritor."<sup>1</sup>

O percurso formal que vai da descrição ao testemunho , passando pelo ato de cantar e o de dialogar, representa uma constante movimentação, uma brincadeira interminável de possibilidades de estilo que anula, marcadamente, qualquer tentativa de leitura progressiva destas falas. A definição da

---

(1) RÓNAI, Paulo - "Rondando os segredos de Guimarães Rosa" in: Encontros com o Brasil - RJ, MEC, 1958.

poesia apresenta-se vagarosamente em cada forma diferenciada de construção atingindo, na fala de Grivo, não sua essência, mas apenas uma variante. Assim, errariam os que vissem no depoimento do poeta (Grivo) a revelação final do conto. Ele é apenas uma abordagem, como os versos do cantador e os diálogos dos vaqueiros.

Em segundo lugar, a missão do "intelectual" Grivo não configura nenhuma atribuição especificamente social ou política. Do ponto de vista das idéias expostas, trata-se, neste conto, de uma missão individual, de um homem solitário em busca de emoções também individuais. Grivo parte sozinho para uma viagem e volta com suas impressões pessoais sobre o que viu e viveu e as reproduz poeticamente. Em uma palavra, em Cara-de-Bronze o homem somente se liberta, através da poesia, individualmente.

Isso significa que, pela boca de Grivo - o poeta - Rosa nega a possibilidade de concretização de um espaço público, oriundo da manifestação literária. O conto sugere um herói com uma sociabilidade nula; sua missão é um enigma para seu grupo social, suas palavras destituídas de significado prático e, portanto, incompreensíveis. Para Rosa, por não se saber falar sobre a existência, a linguagem está morta, dissociada da vida e o saber sobre ela é, neste sentido, uma busca ineficaz. Na impossibilidade da comunicação, o presente permite apenas o silêncio e o esquecimento.

O poeta, não obstante, é aquele que vai resgatar este passado que foi ofuscado pelo presente, tentando recuperar essa linguagem perdida, lá onde ela ainda é viva. O lugar onde este "conhecimento" pode ser reencontrado é o sertão (que

é o mundo) - espaço singular onde o particular e o universal estão fortemente intrincados, e onde o presente flui em direção ao passado.

No lugar de uma concepção de tempo linear, onde o futuro é a continuação de um movimento que é dado pela linha do presente, Cara-de-Bronze exhibe uma temporalidade cíclica, onde o futuro é a redenção do passado. Contra a "Cruzada da Salvação", voltada para o futuro, Grivo dirige seu olhar para o passado. Por isso ele não traz projetos futuros, nem esperanças realizáveis ou programas a serem cumpridos, apenas palavras. Em Guimarães Rosa o futuro está no passado, no resgate da memória silenciada. O verdadeiro poeta é aquele que consegue resgatar os fenômenos e as emoções de sua extinção temporal, pela rememoração dos Nomes.

O Nome, contudo, não é apenas uma invocação de uma experiência passada, mas é um revivescimento destas experiências. Grivo vivencia o mundo, antes de cantá-lo. Trata-se, portanto, de uma redenção que ocorre pela experiência. Assim como Adão, Grivo dá nome às coisas dentro do jardim e não fora dele.

Por outro lado, temos em Cara-de-Bronze, uma redenção profana: o "nome" não resgata os significados, só os significantes. As palavras de Grivo não encontram ressonância entre os vaqueiros, permanecendo sem sentido, ou seja, permanecendo em sua pura forma, apenas como um nome. A viagem de Grivo encontra-se, pois, fora do tempo, e, no seu regresso, suas palavras não permitem que ele se integre harmoniosamente na sociedade. Elas são, como em Mallarmé, espaços em branco, que possuem apenas o poder da sugestão.

Assim a resposta que Rosa oferece aos intelectuais dos anos 50, sobre a ligação arte/política, é um duplo deslocamento. No primeiro, a função das coisas, o que, cede lugar ao resgate do nome das coisas. No segundo, o intelectual competente é substituído pela experiência prática do vaqueiro. O sujeito ideal para re-criar o quem das coisas, é um homem que, como Ulisses, sabe pensar com a prudência e não com a lógica. Esta, diz Rosa, "é a prudência convertida em ciência, por isso não serve para nada"<sup>1</sup>. Ora, a prudência é o resultado de uma experiência individual, de uma busca solitária, rica nos vaqueiros, que possuem uma relação de proximidade com a natureza. Grivo, o poeta, concentra em seu próprio nome a combinação entre o grito dos homens e o som dos grilos.

Por último, ao definir a poesia, Rosa posiciona-se sobre os limites da literatura para o conhecimento da realidade estabelecida. Não é possível extrair deste conto um saber acabado sobre Segisberto Saturnino: não se sabe quem foi Cara-de-Bronze, seus vaqueiros apenas ouvem que ele recebeu palavras de Grivo e, depois, chorou e que, por isso vai beneficiar com gratificações seus melhores trabalhadores. Permanece, contudo, o desconhecido e as regiões nebulosas. E Rosa faz questão de que assim permaneça o conto. Para isso, utiliza quatro formas narrativas (as armadilhas de Rónai) e ainda inclui uma quinta, um roteiro de cinema, pois pretendia transportar tal impossibilidade para a linguagem das imagens. Disso tudo resulta apenas e, tão somente, a poesia.

---

(1) Entrevista com Guimarães Rosa - in: Arte em Revista, nº2, SP, Kairós, 1980.

Com isso o texto inova ainda num outro ponto, o que confirma seu diálogo com a problemática dos anos 50. A caracterização da atividade poética não se faz através de uma exposição sucessiva de argumentos demonstrativos, mas através de uma encenação de situações. Como resultado, o conto não é um ensaio científico sobre estética, mas uma sugestiva e singular iluminação sobre a missão do artista: voltar, através da literatura, lá onde a "palavra ainda está nas entranhas da alma".

A relação deste conto com a realidade estabelecida é indireta, isto é, ela ocorre pelo distanciamento: a busca de um "possível" que foi bruscamente abafado pelo presente. Assim fazendo Rosa atinge, "pela porta dos fundos", o próprio real ao mostrá-lo como perda, ausência e silêncio. Por outro lado, ao excluir do universo deste conto as categorias de "nação", "família" e "estado", Rosa ataca este estabelecido através do recurso que Adorno nomeou de "distanciamento intransigente" - justamente naquilo que lhe é mais essencial: a afirmação de sua "realidade".

Estes raros momentos de distanciamento, que a arte proporciona, devolvem vida ao historiador, fazendo com que ele também participe deste resgate de um passado perdido. O conto "Cara-de-Bronze", ao mostrar o presente como uma perda e o poeta como um ser em busca de nomes e vivências esquecidas ilumina, paradoxalmente, o tema das culturas populares, ou seja, a perspectiva de um tempo cíclico e a de uma redenção profana produzem na viagem de Grivo um caráter emblemático: trata-se da mesma "experiência" dos grupos imigrantes, dos negros desenraizados, de homens submersos e marginalizados, com suas práticas sufocadas e os nomes esquecidos.

Na nossa perspectiva, a busca de Grivo não é exemplar ,

mas solitária. Contudo, o historiador não deve estranhar ao encontrar muitos Grivos em seu caminho. Afinal, Rosa, ao fugir de um tempo utilitarista e ordenado, "deu volta para trás" e "seguiu olhando mais longe do que o fim, isto é, mais perto."

Grivo afastou-se, os vaqueiros vão indo embora, a fogueira vai se apagando. A noite é intensa.

- "Um vaqueiro (gritando acolá): Que foi Cipas?
- O vaqueiro Muçapira: estou escutando a sêde do gado".

BIBLIOGRAFIA CITADA

1. Fontes Primárias

a)- Revistas:

- Literatura, RJ, 1946
- Fundamentos, SP, 1948-1952
- Revista Brasileira de Estudos Políticos, Belo Horizonte, 1956
- Anhembi, SP, 1955
- Brasiliense, SP, 1955-1957
- Revista do Livro, RJ, 1 e 2 (1956) e (1957)
- Revista Brasileira de Filosofia, 4 (1951)
- Cultura, RJ, 6 (1954)
- Clima, SP, 1941-1944
- Revista do Brasil, RJ, 1944
- Diretrizes, RJ, 184 (1944)
- Revista da Semana, RJ, (1945-1948)

b) Jornais, Suplementos:

- Letras e Artes (Suplemento do Jornal A Manhã), RJ, 1946, 1950, 1951
- Jornal de Letras, RJ, 1951-1954
- O Correio da Manhã, RJ, 1945-1950
- Suplemento de Literatura e Arte (Correio da Manhã), RJ, 1949-1955
- Vanguarda Socialista, RJ, 1945-1949
- Suplemento Literário do Estado de São Paulo, SP, 1956

- O Semanário, RJ, 1956

c) Memórias, Diários:

- MILLIET, Sérgio - Diário Crítico, SP, EDUSP/Martins, 1981
- CARDOSO, Lúcio - Diário Completo, RJ, José Olympio, 1970
- ADONIAS FILHO - Jornal de um Escritor, RJ, MEC, Cadernos de Cultura, s.d.
- LACERDA, Carlos - Depoimento, RJ, Nova Fronteira, 1987
- RICARDO, Cassiano - Viagem no Tempo e no Espaço, RJ, José Olympio, 1970
- CÂNDIDO, Antonio - "A militância por um dever de consciência" - in: Teoria e Debates, SP, nº 2, março 1988.
- GOMES, Paulo Emílio - "O Intelectual e a Política" - in: Revista de Cultura Contemporânea, nº2, jan 1979, RJ, Cedec.
- WEINER, S. - Minha Razão de Viver, RJ, Record, 1987

d) Livros e Artigos:

- ARAGÃO, J.G. - Fronteiras da Criação, Porto Alegre, Globo, 1959
- ALMEIDA, J. Américo - A Palavra e o Tempo, RJ, José Olympio, 1965.
- ANDRADE, O. de - Obras Completas, v.10, RJ, Civilização Brasileira
- BRANT, Celso - O Conceito de Cultura, RJ, Dep. Imprensa Nacional, 1956.
- BROCA, Brito - Machado de Assis a política e outros estudos, RJ, Simões Editora, 1957.
- MELO NETO, João Cabral - "Poesia e Composição - A inspiração e o trabalho de arte". in: Revista Brasileira de Poesia, abril de 1956

- MEYER, Augusto - Preto e Branco, RJ, MEC, 1956.
- NEME, Mário - Plataforma da Nova Geração, P.Alegre, Globo, 1945.
- PEDROSA, Mário - Arte, Necessidade Vital, RJ, Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1949  
- Mundo, Homem, Arte em Crise, SP, Perspectiva, 1975
- REGO, José Lins do - Poesia e Vida, RJ, Editora Universal, 1945.

## 2. Obras Específicas: Literatura e História

- AMARAL, Aracy - Arte para que? A preocupação social na arte brasileira, SP, Nobel, 1984.
- BARBOSA, João A. - A Imitação da Forma, SP, Duas Cidades, 1975
- CÂNDIDO, Antonio - Literatura e Sociedade, SP, CEN, 1980.
- CAPELATO, M.H. - Os Intérpretes das Luzes: Liberalismo e Imprensa Paulista, SP, FFLCH/USP, 1986, mimeo. (tese de doutoramento)
- CHALMERS, Vera - 3 Linhas e 4 Verdades - O Jornalismo de Oswald de Andrade, SP, Duas Cidades, 1976.
- GONÇALVES, Lisbeth - Sérgio Milliet, Crítico de Arte, SP, FFLCH/USP, 1985 - mimeo. (tese de doutoramento)
- DURAND, José Carlos - Arte, Privilégio e Distinção, SP, Perspectiva, 1988.
- HANSEN, J.A. - o O, (A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas) - SP, FFLCH/USP, 1983, mimeo. (tese mestrado)

- GALVÃO, Walnice N. - As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas, SP, Perspectiva, 1972.
- GARBUGLIO, J.C. - O mundo movente de Guimarães Rosa, SP, Ática, 1972.
- FRANCO, Maria Sylvia - "A Vontade Santa", in: Transformação, Assis, nº 2, 1975.
- LAFETÁ, J.L. - 1930 - A crítica e o Modernismo, SP, Duas Cidades, 1974.
- LOUREIRO, Isabel M. - Vanguarda Socialista (1945-1948), SP FFLCH/USP, 1984, mimeo. (tese mestrado)
- MARTINS, Wilson - História da Inteligência Brasileira, v. VII, SP, Cultrix/EDUSP, 1979.
- MICELI, Sérgio - Intelectuais e classe dirigente no Brasil SP, DIFEL, 1979.
- MOTA, C.G. - Ideologia da Cultura Brasileira, SP, Ática, 1977.
- MORAES, R.; ANTUNES, R. (orgs) - Inteligência Brasileira, SP, Brasiliense, 1986.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org) - Elite Intelectual e Debate Político nos Anos 30, RJ, Fund.Getúlio Vargas, 1980.
- OLIVEIRA, Franklin - Literatura e Civilização, RJ, DIFEL, 1978.
- ORTIZ, Renato - A Moderna Tradição Brasileira, SP, Brasiliense, 1988.
  - Cultura Brasileira e Identidade Nacional, SP, Brasiliense, 1985.
- SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.; COSTA, V. - Tempos de Capane-  
ma, RJ, Paz e Terra, 1984.

- SOARES, M.V. Benevides - A UDN e o Udenismo (1945-1965), SP, FFLCH/USP, 1980, mimeo.
- SPERBER, Suzi F. - Caos e Cosmos - Leituras de Guimarães Rosa, SP, Duas Cidades, 1976.
- TELES, G. M. - Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro, RJ, Vozes, 1972.
  - "Para o Estudo da Geração de 45"- in: Revista de Poesia e Crítica, nº 12, SP, 1986.
- TOLEDO, Caio Navarro de - Iseb: Fábrica de Ideologias, SP, Ática, 1982.
- TREVISAN, Maria J. - 50 Anos em 5: a FIESP e o Desenvolvimento, Petrópolis, Vozes, 1986.
- WEFFORT, F.- "Democracia e Movimento Operário: algumas questões para a história do período (1945-1964)", in: Revista de Cultura Contemporânea, SP, nº 1-3, 1978-80.

### 3. Obras Gerais:

- ADORNO, T.W. Notas de Literatura, RJ, Tempo Brasileiro, 1973.
- ARENDT, Hannah - Homens em tempos sombrios, SP, Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich - Mimesis, SP, Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, W.-Poesia y Capitalismo - Iluminaciones 2, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.
- BLANCHOT, Maurice - O Espaço Literário, RJ, Rocco, 1987.
- BUCK-MORSS, Susan - Origem de la dialética negativa, México, Siglo Veintiuno, 1981.

- DUFRENNE, Mikel - Art et politique, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.
- GRAMSCI, A. - Literatura e Vida Nacional, RJ, Civilização Brasileira, 1986.
- HABERMAS, J. Mudança Estrutural da Esfera Pública, RJ, Tempo Brasileiro, 1984 .
- HOBSBAWN, E.- (org)- História do Marxismo, v.9, RJ, Paz e Terra, 1987.
- LOTTMAN, H. A Rive Gauche - Escritores, Artistas e Políticos em Paris (1930-1950), RJ, Guanabara, 1987.
- LUKÁCS, G.- Existencialismo ou Marxismo, SP, Ciências Humanas, 1979.
  - A Teoria do Romance, Lisboa, Editorial Presença.
  - Introdução a uma estética marxista, RJ, Civilização Brasileira, 1978 .
- MARCUSE, H.-Culture et Societé, Paris, Éditions de Minuit, 1970 .
- MERLEAU-PONTY, M.- Sens et Non-Sens, Paris, Nagel, 1966.
- MANNHEIM, Karl - Ideologia e Utopia, RJ, Zahar Editor,1968.
  - Ensayos de Sociologia de la Cultura, Madrid, Aguillar, 1957 .
- OSAKABE, Haqira - Argumentação e discurso político, SP, Kairós, 1979 .
- SARTRE, J.P.- Qu'est-ce que la Littérature?, Paris, Gallimard, 1948.
- STAROBINSKI, J. - La relation critique - L'oeil vivant II, Paris, Gallimard, 1970.
- WILSON, E. O castelo de Axel, SP, Cultrix/EDUSP, 1983.