

“Sonhemos e trabalhemos, dando ao nosso esforço um sentido acima do tempo presente, voltados para o tempo que não terá fim.” — onde conseguiremos, acrescento eu, para terminar, a plenitude da inteligência junto da fonte sem impureza, que jorra sem parar.

Foi êste o pesquisador paciente, o escritor fecundo, o catedrático consciente, o acadêmico responsável, o homem, enfim, inteligência e coração, coração e vida nobre e generosamente consagrada ao serviço da cultura, ao amor da Pátria, ao bem da Humanidade.

BIBLIOGRAFIA

- 1) Laín Entralgo, El Patriotismo de Gregorio Marañón, Estafeta Literaria, N.º 391 — dedicado a Menéndez Pidal.
- 2) José Santa Cruz, Rev. de Estudios Políticos. N.º 139, Enero-Febrero (1958), págs. 155 e ss.
- 3) Ibid.
- 4) Joaquín Ruíz-Jimenez, Del Ser de España, Aguilar, Madrid, 1963, págs. 7 e ss.
- 5) Laín Entralgo, l. c.
- 6) Manuel Halcón, A B C, de Madrid, Edic. Sem. Aerea, 21/IX/1968, N.º dedicado a Menéndez Pidal.
- 7) Ibid.
- 8) Juan Antônio Zunzunegui, A B C., Edic. cit.
- 9) A B C, N.º cit.
- 10) Ibid.
- 11) Menéndez Pelayo, Obras Completas, Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria, Vol. I, págs. 119 e ss.
- 12) — Ibid. págs. 143 e ss. (La primitiva Poesia Heróica)
- 13) Ibid. (La Leyenda de los Infantes de Lara).
- 14) Ibid.
- 15) Guillermo Díaz Plaja, Estafeta Literaria, N.º cit.
- 16) Estafeta Literaria, N.º cit.
- 17) Laín Entralgo, l. c.
- 18) Francisco Umbral, Estafeta Literaria, N.º cit.
- 19) Juan Ramón Jimenez, Libros de Poesia, Colec. Nobel, Aguilar, Madrid, p. VIII.
- 20) S. Aug. De Trinitate, Lib. XV, cap. 28.

— III —

Novas Tendências do Romance e da Poesia Alemães

CURT MEYER-CLASON

“Quanto ao romance, êle agora é que está nascendo no mundo. Agora é que vai nascer, melhor dizendo. O ponto de partida pode ser Thomas Mann ou o Dr. Fausto. Aqui no Brasil mesmo estamos às voltas com grandes autores que procuram dar a dimensão exata do romance. Trata-se de uma técnica muito difícil.” Esta confiança com que João Guimarães Rosa falava o ano retrazado, pouco antes da sua morte, gostaria de tomá-la como provocação para as reflexões que hoje vamos fazer e de perguntar: Pode o romance de hoje ainda ser medido pela bitola de Thomas Mann e Proust, de Musil ou Joyce? São, em suma, estes grandes antepassados ainda os pais legítimos dos seus descendentes, os autores atuais? Eu falo da Europa ou, mais limitada e exatamente, da Alemanha contemporânea. E, fazendo-o, deixo conscientemente fora da questão a obra monumental de João Guimarães Rosa. Porque nele o experimentado organiza-se em significação, a matéria transforma-se em mundo. Com isso mal podemos medir o que hoje se escreve entre nós. E daí a razão por que é também hoje, entre nós, difícil de dizer o que é o romance. E pouco nos adianta lermos no Georg Lucaks dos primeiros tempos que o romance é “a epopéia do mundo abandonado de Deus” ou “a forma de estado de apátrida transcendental” ou quando Butor diz que o romance é “qualquer coisa mediante a qual a

realidade se pode tornar consciente de si própria na sua totalidade para exercer a auto-crítica e se modificar”, enquanto Robbe-Grillet está socráticamente convencido de que “nós não sabemos o que deva ser um romance, um romance por si mesmo: só sabemos que o romance de hoje será aquilo para que nós o fizemos.” — o que faz lembrar a opinião emitida por Mário de Andrade há uns trinta ou quarenta anos: “o conto é aquilo a que eu chamo conto”. Estudar a estética dos gêneros literários parece-nos por conseguinte, uma empreza que faz lembrar coisa de museu. Pois como acontece nas artes também hoje convergem os gêneros literários. Logo à primeira vista se pode ver como se misturam elementos por ventura mínicos em contos e poesia ou elementos épicos penetram em poemas e peças de teatro. Uma tal “corrupção” ou corrupções semelhantes não faz mais que apontar a crise geral em que uma realidade nova precipitou a velha literatura. E agora me dou conta de que escolhi mal o título destas considerações. Eu deveria ter dito: novas tendências da Literatura Alemã.

“Ali está dependurado o mapa, tôdas as paredes são brancas, isto é a terra, isto é a costa, isto é a história, isto é a janela alta com as árvores do parque, lá em cima é o céu, aquilo é o DC-8 diário, isto é a gata Nina, hoje é sexta-feira, nenhum verão, nenhuma modificação, isto é o passado ataque de coraçao, lá vem de nôvo o que se chama uma esperança, isto é a duração de um cigarro, lá se aproxima um prazo, isto é Münchhausen que vem com um javali atrás, isto é a proximidade daquilo de que se fala, lá ocorre o nome de Mila Schon, isso devia ser a cidade de Milão, o copo cheio, o copo vazio, ali está uma pessoa sentada à mesa e está sentada levantando os olhos da superfície da mesa, ali está uma coisa diferente, isto é o continente interior, isto é êle tão limpo como um Opel de Opel, ali está dependurado o gesso vermelho do Imperador Guilherme, ali são dez horas da noite e ali são oito da manhã, a mosca acolá não voa, isto é o importante, isto é o que a gente esquece, isto é o Mississipi, isto é a palavra que designa um rio, ali está um fogão vazio e frio, ali está um bom rádio portátil, acolá e acolá está em cada um dos lugares um peda-

ço de coluna, ali está qualquer coisa em que sentar e ali qualquer coisa em que deitar. E lá fora zune o vento tempestuoso através da região e um bando de pássaros luta até ao escurecer”. Isto é o começo de um livro pouco espesso que acaba de aparecer com o título RANDE-MARGENS, de Jürgen Becker, nascido em 1932 em Colônia, íntimo conterrâneo de Heinrich Boll, do qual ainda havemos de falar. Becker emprega os seus recursos linguísticos de um modo instrumental: para a expressão de uma consciência que se move nos limites — as “margens” — da realidade possível e imaginável, recordada e experimentável. A intenção de Becker de escrever de um modo aberto aparece-nos aqui, não obstante uma forma de composição rigorosa. Às primeiras cinco passagens do livro, que tem 110 páginas, irrompidas fragmentariamente, correspondem em extensão e método, como imagens refletidas, às cinco seguintes, que obedecem mais a limites poéticos do que épicos. Os excertos de textos, os capítulos em miniatura, não estão delimitados mas sim abertos, como campos magnéticos ou de gravitação. Num outro destes capítulos miniaturais em que se misturam a citação, a “persiflage”, o “aperçu”, o verso, a impressão, fragmentos de diálogos, diz-se: “Este lugar, não, não é o nosso lugar, aqui não estamos em casa e hóspedes também não somos. Estamos aqui e não vamos ficar para sempre. Muitas vezes dias bonitos; o inverno mais duro do que se julgava. Uma vez tivemos a intenção de descrever o lugar, mas o sentido de orientação vai afrouxando, os olhos turvam-se, demasiada confusão também, cenários, nenhuma recordação aqui, vamos ficando cada vez mais insulados, nenhum amor, não se fala mais nêle. Às vezes dá vontade de fugir gritando.” MARGENS também há-de querer dizer: percepção a partir dos limites do próprio corpo, sem destino, sem continuidade, sem ideologia, sem premissas especulativas, sem cronologia, sem um sistema de referências, sem história. “Nós fomos um diálogo” — é a grande palavra de Holderlin; a Humanidade — era o que certamente queria dizer — poderia dizer ao fim dos seus dias: fomos um diálogo, fomos permuta, e a soma de eu e tu produziu uma terceira e nova cópia de Deus. Criação ao nível humano. Há pouco dizia um escri-

tor igualmente jovem numa conferência: “Nós somos um falatório. Mesmo depois de várias amplificações não resulta nenhuma imagem. O salto que o coração dá das palavras para fora fica pela metade.” Querirá isto dizer que acabou definitivamente a crença na função redentora da literatura, pelo menos para o poeta? Nós vemos: contar como “quem tem algo de especial a dizer” — como diz Adorno — “perde cada vez mais em credibilidade num mundo administrado, cuja “estandardização” e invariabilidade já atinge o peculiar, o individual, tanto nas pessoas como nas experiências.” E de novo Becker: “Sim, onde a história é tamanha já acontece muito, já tudo aconteceu.” Já hoje aparece cada vez menos como protagonista — pelo menos na Europa Central — o inverossímil e solenemente isolado, que pensa, age e sente de modo alheio ao do mundo que o rodeia; bem pelo contrário é frequente o protagonista embebido na consciência comum e no seu calão. Sem dúvida tais personagens não representam, como outrora, figura literárias exemplares, um Werther ou um Julien Sorel, o que há de progressivo numa sociedade ou classe ou talvez a sua missão utópica. “A mim parece-me”, escrevia Leão Tolstoi em 1905, “com o tempo vai-se desistir, no fundo, de inventar histórias. Há-de achar-se penoso inventar qualquer coisa sobre qualquer Iwan Iwanowitsch ou qualquer Maria Petrowna de ficção. Os escritores, caso os haja então, não inventarão nada, mas contarão apenas o mais significativo e interessante que puderam observar na vida.” Estamos vendo: Tolstoi foi como épico não só o profeta de olhar voltado para o passado, mas também o analisador de olhos postos no futuro. Portanto podemos dizer: quando as figuras descritas, ou mais corretamente, sugeridas, tiverem qualquer significado, então só o terão na medida em que são uma média incolor. Através delas vêm à superfície os fatos sociais por assim dizer de um modo amoral, a-valorativo e em todo o caso desprovido de intenções. Pois a experiência individual, valorizadora, em que se apoiava a narrativa tradicional, fica perplexa em face de um mundo pelo contrário encoberto pelas informações. “Tôda a manhã” — escrevia Walter Benjamin — “nos informa das novidades do orbe terrestre.

E no entanto somos pobres de histórias extraordinárias. Isto acontece porque nenhum caso chega até nós, que não esteja já impregnado de explicações. Como para o informado é praticamente inútil a realidade técnica e cientificamente interpretada, a narrativa, se quiser substituir, terá que abranger o mundo transmitido pela informação. Quer dizer, ela deve ser demonstrativa, documental. Terá de renunciar, portanto, ao que nela haja de ilusão, a tudo que for tático e expositivo; evitará o conflito, a catástrofe, o climax, a solução. A língua não quer ser imagem, não quer mais ser usada simbólica mas sim literalmente. A literatura deixou de inventar para recapitular. E precisamente fatos, relações e interpretações já formuladas. Numa palavra, ela é documentação. Diga-se entre parêntesis que também o antigo romance documentava às vezes: vistas de cidades, fileiras de antepassados, peças de vestuário; porém só com o objetivo de aumentar a ilusão, de dar à ficção um maior conteúdo de verdade. Como no escrever de hoje é suprimida a distância, consagrada por milênios, entre o domínio estético e o da realidade — o “Era uma vez” ou a “evocação no imperfeito sussurrante” como dizia Thomas Mann — fica um mundo obtido em segunda e terceira mão, tornado clichê, pré-fabricado, como produto. Um tal produto são os textos que Reinhard Lattau, nascido em 1929, apresenta ao seu livro AUFTRITT MANNIGS — ENTRADA EM CENA DE MANNIG, de 60 páginas, publicado em 1962. O “herói”, Mannig, dá-se logo a conhecer através do seu nome: “Mann”, homem, com a sua terminação de adjetivo “ig” é todo o mundo, qualquer pessoa, a gente. Estes textos são desenhos literários feitos em traços, aos que se não deve exigir quaisquer especulações especiais. Mannig é um “si mesmo” que não é nenhum, um ser que consiste em não possuir ser e que se pode admitir como variável. O autor faz dançar o fantoche Mannig em cerca de cinquenta cenas curtas, silhuetas, “black-outs” intelectuais. O trecho “Handlungen Mannigs” “Ações de Mannig” (n.º 7) diz assim: “Seria de descrever o seguinte: como Mannig está numa praça, como se dirigem a êle e lhe pedem que entre logo numa moita, como, quando êle se está preparando para o fazer, de outro lado lhe pedem que fique

ao mesmo tempo junto do laguinho, como êle responde para os dois lados que vai tentar agora reunir as duas coisas, como primeiro se aproxima da moita, sustém os passos, se volta, depois se dirige ao laguinho, ali pára, depois volta para trás, para a moita, agora se vira, porém finalmente, depois de várias tentativas, fica entre os dois lugares, como se estica, se faz tão delgado quanto possível e ainda estende o braço e grita quase sem respirar para não tirar o ar a ninguém.” É difícil citar escritores como Becker ou Lettau: os seus capítulos-miniaturas são partes de um todo, variações de um tema que só se mantém no seu contexto. Estamos vendo: se fizermos a pergunta, quem é a pantomima que se chama Mannig, violamos logo a lei da vida desta artezinha filosófica. Pois o real é alçado ao nível do fantástico e revela-se como absurdo. O absurdo patenteia-se como real. Há, de resto, um crítico, que chama a estas produções “a literatura dos pequenos passos”. Falamos de documentação. Esta usa-a Alexander Kluge, nascido em 1932, que, baseando-se numa pequena obra em prosa da sua autoria **ABSCHIED VON GESTERN — DESPEDIDA DE ONTEM**, produziu um dos melhores filmes alemães dos últimos tempos. No seu livro **LEBENS LAUFE — VIDAS**, publicado em 1962, aplica amostras do protocolo jurídico ou sociológico e da investigação do comportamento, que, por vêzes, produzem o efeito de pedaços de fita gravada. Assim se vão formando, lentamente, novas formas de exposição, que já não provêm da tradição literária, mas sim são emprestadas à vida prática e por isso ganham uma nova objetividade não simbólica mas ao pé da letra. Numa palavra: êste modo de contar vem entrar aquela coisificação sempre progressiva das relações humanas, que há muito se apoderou também da língua e que já não pode fingir autoridade sôbre a linguagem como instrumento narrativo. Dito doutro modo: quando a fachada não deve substituir outra coisa mas se lhe chama fachada, a língua não é mais usada como instrumento para construir ficções contadas mas sim para exprimir o seu estado e o do seu tempo. Ela não ilude mais, demonstra apenas o que é. Ouçamos excertos do conto de três páginas **EIN LIEBESVERSUCH — UMA EXPERIÊNCIA COM O AMOR**. Para já, o princípio: “O

meio mais barato de realizar a esterilização em massa nos campos de concentração parecia ser, em 1943, a aplicação dos raios X. Que fôsse duradoura a esterilidade assim obtida era duvidoso. Nós reunimos, para uma experiência, um prisioneiro do sexo masculino e um do feminino. O aposento previsto para êsse fim era mais amplo que a maior parte das outras celas e foi guarnecido com tapetes da direção do campo. A esperança de que os prisioneiros satisfizessem a experiência na cela decorada com ar nupcial não se realizou. Sabiam êles da esterilização efetuada? Não era de admitir.” Seguem-se pormenores. Mais adiante: “Para apressar o prosseguimento da experiência, o médico da guarnição ordenou que tirassem a roupa aos dois prisioneiros. Sentiam-se envergonhadas as cobaias-humanas?” Seguem-se pormenores. Em seguida: “Elas foram escolhidas cuidadosamente. Segundo as atas ambas as pessoas da experiência deviam sentir uma pela outra um interêsse erótico considerável. Onde é que se sabia dêsse interêsse?” Seguem-se informações biográficas e pessoais. Em seguida: “As pessoas em experiência não eram solícitas? Em princípio eram obedientes. Eu diria portanto, solícitas. Eram os prisioneiros bem alimentados?” Seguem-se pormenores. “Acreditavam elas no livre-pensamento a que estavam expostas? Sabiam elas que no caso de uma gravidez ambos os corpos seriam dissecados e examinados? Que as pessoas da experiência o soubessem ou sequer o suspeitassem não é provável.” Seguem-se pormenores. “Tentou-se então tudo?” Pormenores. “Ficámos nós próprios excitados? Talvez irritados pela coisa não ter dado resultado: “Vou-te pertencer como amante? Vens ter comigo logo à noite?” Não havia possibilidade de levar as pessoas a uma reação clara e assim a experiência foi interrompida sem resultado. Mas tarde foi novamente recomençada com outras pessoas. O que aconteceu com as pessoas da experiência? As rebeldes foram fuziladas. Quer isto dizer que, quando a infelicidade atinge um determinado ponto, não é mais possível pôr o amor a funcionar?” Por conseguinte: em vez de ímpeto, temperamento, entusiasmo ou cólera — demonstração. E não é em vão, pois já em Camus não se tratava mais “de explicações e soluções, mas de experiências e

descrições... descrever é a última ambição do pensamento absurdo. Aplicar a língua coisificada significará porém não só demonstrar o que é, o que ocorre, mas ainda aceitá-lo? Algo como o título do romance há pouco aparecido na Inglaterra, na cidade do "POP", Liverpool: A PICTURE TO HANG ON THE WALL — UMA PINTURA PARA SE DEPENDURAR NA PAREDE — que não quer dizer mais nada do que LOOK — VÊ! Seria então a nova objetividade uma reconciliação entre a língua e o mundo, portanto conformismo? E não nos perturba o ressaibo a culinária em produções que protestam crítica e compromisso — em obras de arte "pop", em "happenings"? Com isto chegamos aos mais recentes trabalhos em prosa da literatura alemã, a três livros da oficina do "pop", que já pela sua apresentação exterior como tais se dão a entender: DIE PALETTE — A PALETA — de Hubert Fichte de 32 anos. Três anos a fio frequentou o autor o restaurante de vadios de Hamburgo, "DIE PALETTE", e fez um inventário, meio caleidoscópio, meio mosaico, daquilo que não só a cidadãos decentes parecerá uma coisa diabólica. E isto numa língua que corresponde ao pandemônio dos seus habitantes: uma mistura de calão, da gíria dos associais de Hamburgo, em que flutuam frutos da instrução e da leitura, assim como bocados de inglês, francês e português. Além disso nomes próprios, nomes de firmas e ruas, citações da política e da cultura, estilo epistolar ingénuo, registos de fita gravada, em suma: um livro em estilo "beat". O livro tem até um digno fecho à "pop" ou "happening", uma reviravolta: o autor conta como lê trechos do seu manuscrito incompleto, cercado por um grupo "beat", o modelo das suas personagens, no club de estrelas de Sankt Pauli, bairro de divertimentos de Hamburgo. Faz "pendant" com êste, e certamente não é casual o seu aparecimento simultâneo, DIE INSEL — A ILHA — do berlinês Peter O. Chotjewitz, de 33 anos. A ilha é Berlim, a Berlim sob as condições da guerra fria, vista através da lente do escritor, que convida o leitor a obedecer a um horário exato: a começar a leitura às 5 da tarde e a acabá-la na manhã seguinte às 6,05; pode ler-se também o livro só em dez horas e então verifica-se, que o tempo interno do livro é mais vasto

do que o seu volume verbal. O autor dá oportunidade ao leitor de preencher o livro a seu bel-prazer, recomenda que se retirem folhas, que se troquem as folhas arrancadas com outros leitores, em suma: recolhe os meios da ironia romântica, faz dêles um componente natural do livro, que se se divide em partes isoladas, produz o efeito de um filme bem cortado. Chotjewitz busca assim a forma aberta em que cabe tudo o que lhe ocorre, tudo o que quer escrever. Onde sem dúvida a verdade e a mentira parecem iguais a ponto de se confundirem, de modo que a verdade e a mentira se tornem permutáveis. Isto produz uma representação a-valorativa dos sucessos. O coito, a homossexualidade, as orgias e coisas nojentas são descritas com exatidão mas não causam atração nem repulsa, são simplesmente naturais. A ILHA, Berlim, é uma região modificável no seu tamanho conforme o capricho. De umas vêzes é tão pequena, que mal se pode dormir nela com uma mulher; de outras alarga-se até ao tamanho de uma metrópole — Berlim. Esta região elástica é uma invenção do livro. Mais exatamente, um achado. E o achado é que deve importar, diz Max Frisch, o autor de STILLER, HOMO FABER, MEIN NAME SEI GANTENBEIN — QUE MEU NOME SEJA GANTENBEIN. O que outrora era experiência é hoje achado. Tôda a história é uma invenção — lemos em GANTENBEIN, um livro que é todo contado conjuntivamente, como uma série de propostas. "Eu provo histórias como roupas" — diz o escritor. Estamos vendo: êstes livros dificilmente se deixam prender a opiniões fixas, aos lemas da política atual. Êles protestam a seu modo, mas também e com maior razão contra o fato de se fazer uso dêles demasiado facilmente.

Enquanto a indústria da cultura nada gasta com tanta preferência como opinião, mesmo opositora, que é incorporada e satisfeita na circulação intelectual de mercadorias, esta nova literatura aplica já a consciência estampada cultural-industrialmente. O seu compromisso, o seu conteúdo político não se deixa mais verificar e reconhecer nas suas afirmações. A perguntas destas ela mostra-se muda como as imagens da arte "pop". Mas só há escritores dêstes na Alemanha dos anos sessenta? Não, se pensarmos, por exemplo, em Heinrich Boll

e no seu último livro, um conto de 252 páginas: ENDE EINER DIENSTFAHRT — FIM DE UMA VIAGEM DE SERVIÇO. O romancista comprometido, o marxista católico, o homem que diz não, o anti-militarista, e anti-clerical, o pintor dos nossos anos de antes e de após guerra, personifica nesta obra-prima, como desde há dezessete anos, a consciência alerta e inquieta da Alemanha. A primeira frase do livro poderia ser de Heinrich von Kleist. “Perante o tribunal da comarca de Birglar realizou-se o ano passado, nos princípios do outono, um debate, sobre cujo decurso o público pouco veio a saber.” O conteúdo é êste: Um processo contra dois operários, que incendiaram um “jeep” do exército alemão, portanto um ato de sabotagem. O processo, ao qual a imprensa não comparece, se bem que os fatos pudessem dar origem a títulos de jornal, é mantido em relativo segredo, evidentemente no interesse do Estado. Tem quase uma feição familiar, como tudo em Boll. A cidadezinha — junto de Colônia, terra natal do romancista — está em família, e assim o processo se torna numa espécie de psicologia social íntima. O espantoso Boll narra com amplitude épica, no imperfeito que distancia, numa onisciência fora de moda, com serena ironia; mas lá por baixo referve revolta, dor e raiva contra a chata mesquinhez do nosso mundo abastado, presunçoso, distraído, de cidadãos da República Federal Alemã.

Os dois operários, pai e filho, são, evidentemente, as meninas dos olhos de Heinrich Boll, cristãos utópicos — caso isto não seja uma tautologia. O pai é já de idade avançada, antigo combatente e anti-nazi, marceneiro e restaurador de móveis antigos. O filho é atualmente cabo do exército alemão e recebeu da sua unidade a missão de ir passear com um “jeep” algumas centenas de quilômetros a fim de levar o conta-quilômetros ao ponto exigido pela inspeção que está próxima. O serviço militar é, portanto, aos olhos do autor, trabalhar em ponto morto, desperdício, ridículo, em certo sentido desumanidade. Enquanto o jeep” arde, pai e filho cantam a ladainha de Nossa Senhora e são felizes naquele sentido melancólico que o crente conhece. Para a gravidade do debate também eles mostram pouca compreensão, e têm que ser chamados

à ordem várias vezes. E no seu menosprezo pelas coisas terrenas afirmam que sentiram frio e se tinham querido aquecer com um “incêndio-happening”. O processo acaba de um modo inofensivo. Estamos vendo: a obra tardia de Boll, a que está ligada uma tendência para a anarquia, é como uma prece a Deus para dar alegria e caridade. Êle próprio — como os seus dois heróis, homens de cunho franciscano — é mais um cristão primitivo do que um “crente organizado”. Boll toma a realidade à letra. Tudo quanto escreve deve ser entendido o mais concretamente possível: é de um concreto que se reflete nos seus livros a imagem fenomenológico-social formada na terra alemã depois da queda do Terceiro “Reich”: não como a sociedade de classes de outrora, mas como uma misturada amorfa de caracteres predominantemente burgueses, um povo de empregados, de trabalhadores aburguesados e de notabilidades burguesas. Talvez a força de Boll resida menos na criação de seres humanos inesquecíveis do que na captação de ambientes, mentalidades, perspectivas, “milieus”, condições atmosféricas, que são características da sociedade alemã. A prosperidade abafada desta sociedade e o que há de moralmente depressivo no seu orgulho, de chato, de sem descanso, de cegamente restaurador, a energia nervosa capaz de destruir uma vez mais, por meio da reconstrução, as cidades destruídas, e a memória insanável e insondável de um passado de responsabilidade de todos — isto é a sua contribuição para a tomada de consciência da Alemanha contemporânea. As figuras de Boll são homens que não querem esquecer e não podem esquecer. A dor mantém-nos vivos e alerta. Na sua obra as palavras “verletzt” (ferido) e “univerletzlich” (invulnerável) são como um “leit-motiv”. A obra de Boll obriga o leitor à contemporaneidade, torna-o consabedor, sobrecarrega-o mais do que o absolve e recorda-lhe menos o seu papel passado que a sua tarefa atual. Nosso mundo esponjoso Boll é o homem do não! pertinaz. Mas em contraste com muitos intelectuais do nosso país, que só são unânimes naquilo contra o qual estão, em Boll sabe-se sempre do que é que êle é a favor. No mundo de Boll nenhuma fenda separa a estética da ética.

Aqui seria ocasião de falar dos três colegas mais novos de

Boll, representantes do estilo épico-narrativo, também conhecidos internacionalmente: Günter Grass, nascido em 1927, Martin Walser, em 1927 e Uwe Johnson em 1934. Temo, porém, que o tempo de que dispomos não nos permita mais do que um breve comentário. HUNDEJAHRE — O CÃO DE HITLER, de Günter Grass, apareceu em 1963, EINHORN — UNICÓRNIO de Martin Walser em 1966, ZWEI ANSICHTEN — DOIS ASPECTOS de Uwe Johnson em 1965. O livro de Grass pertence, tanto temática como estilisticamente ao período de BLECHTROMMEL — O TAMBOR e, portanto, aos últimos anos de cinquenta. Embora Grass nele demonstre a sua enorme força criadora, eu prefiro falar em seguida das suas novas poesias. O UNICÓRNIO de Walser foi a sensação lingüística de 1966. Não é no entanto um romance em que se trate da cópia e radioscopia da realidade social, embora possua um tema: o herói, Kristlein, no seu presente livro HALBZEIT — MEIO TEMPO ainda agente comercial, torna-se escritor e, por incumbência de uma rica proprietária de editora deve escrever um livro sobre o amor, que, durante a redação, se vem a revelar sexualidade. De resto o autor acaba por declarar que não considera um homem real, que é simplesmente uma sombra que perdeu o seu causador, que não podia exigir para si a palavra "lebenswahr", verdadeiro de vida. Um tom nosso conhecido, se nos lembrarmos do nosso ponto de partida e de uma frase das MARGENS de Becher: "Às vezes ficamos bem perplexos; o que julgamos ver desaparecer logo: na cabeça um rumor, mundo sumido. Tempo de provérbios. Viver com mapas." Neste livro torna-se visível a transição para a "literatura documental". O mesmo se dá quando Walser dispersa em partículas o vocabulário e a sintaxe dos oradores de palanque da Alemanha Ocidental. Porém o palavreado ainda só na aparência sucede verbal e objetivamente, por ser tratado apenas como recontado e "em persiflagem". Pois recontando mantém-se ainda uma distância do objeto, que só se perde no texto documental, como vimos. Em face dêste, Uwe Johnson alcança nos seus livros uma permeabilidade para um calão estranhamente anónimo, marxista, científico, técnico. Uma passagem de um livro anterior, MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB

— CONJECTURAS SÔBRE JACÓ, talvez possa explicá-lo: "Nós partimos das condições de um país, em que a revolução terminou vitoriosa. (Nós remetemos às subcomissões as perguntas: Pode uma revolução terminar? Que significa isto? É justa a existência de um tal país, sem mais nada? É assim. (Porque é assim? Ali acaba de começar o futuro feliz.) Os seus governantes procedem certo em tudo? De outro modo não pode ser. Quais são as conseqüências? Como um dos melhores disse depois da morte do melhor de todos (como soubemos através da máquina de mentir dos ganhadores de plusvalia porquê, deve prejudicar-nos): mandou o melhor de todos, na sua infinita justiça, executar inúmeros companheiros de armas, que eram culpados das contradições úteis que... Isto tudo é-nos dito, para exemplo, depois que a boa causa está salva pela sua morte. Isto chama-se culto pessoal. Fim da introdução." Estamos vendo, a comicidade da linguagem bíblica deve sublinhar as contradições do discurso que Chrustchew proferiu no vigésimo congresso do partido sobre o culto pessoal.

Aqui quero chamar a atenção para um escritor singular, o austríaco Thomas Bernhard, nascido em 1931, e para o seu último romance VERSTORUNG — PERTURBAÇÃO. Um médico da aldeia leva consigo o seu filho, o narrador na primeira pessoa, nas visitas aos doentes, não sem escrúpulos, de princípio, pelo possível efeito "perturbador" quanto às impressões ali recebidas, porém cada vez mais com a intensão de familiarizar o jovem com o que êle, pai, reconheceu como a terrível normalidade: que a existência humana é sofrimento e a nossa única certeza. Falar do homem significa "fazer autópsias no corpo da Natureza." O filho mostra-se sensível a esta escola da transitoriedade e no seu calvário de participação na dor, trava conhecimento com um mundo que se move à beira do caos: doente, transtornados, loucos, assassinos, mono-maníacos. O último dos doentes é um príncipe, que em demência clarividente, no seu palácio, monologando, provoca e dispõe a sua morte. Êle vai, como lá diz, em muitos sonhos por um salão sem fim, para uma audiência que é a mais importante da sua vida. O mundo é, em primeiro

lugar, diz o príncipe, a escola elementar da morte; depois a escola média da morte; depois, para o menor número, a escola superior da morte. Deste modo foi pronunciada a frase-chave do romance. Enquanto Bernarh transforma a escuridão numa ciência, êle gera luz e mesmo com uma sobriedade de iluminista. O autor é um narrador para o qual narrar significa sempre igualmente reconhecer. Não, porém, no sentido presunçoso de descobrir, da análise vaidosa. Êle quer reconhecer mediante a descrição, o tornar explícito, o tomar à letra — e isto tem para êle a importância primordial de uma ação de salva-vidas. Estas considerações permitem-nos um salto para trás, para o ponto de partida das nossas observações e assim para Franz Mon e o seu livro HERZZERO — CORAÇÃO ZERO. Também êle quer “faire voir”, porém a partir da língua, pois êle é um concretista — poeta e e escritor. Porém onde está a separação se a nova prosa, como em Becker, tende para a poesia — lembremo-nos de João Cabral de Melo Neto — se movimenta à beira da prosa? Franz Mon usa, portanto, a língua não como veículo de pensamento, de histórias; êle faz dela própria tema, pelo menos como ponto de partida do que escreve. Pensar coisas novas, modificar as existentes, apurar a consciência. Isto significa necessariamente uma nova língua e precisamente a partir da base: novas estruturas, outros modelos gramaticais e finalmente também — novas palavras. Franz Mon toma mais ou menos tudo, o que as outras pessoas dizem, mais a sério do que o que êle próprio poderia dizer. Tudo quanto é dito e impresso tem para êle a priori a mesma importância, desde o calão das ruas até ao rótulo da lata de nescafé. Armado de ouvidos sensíveis, é atingido pela linguagem dos outros, por aquilo a que Peter Handke — do qual ainda ouviremos falar — chama “reizwörter”, palavras excitantes. O seu tema é a língua do grande número. CORAÇÃO ZERO é um romance, sem dúvida um diálogo invulgar, incessante, entre Mon e Mon, Mon e o leitor, um produto artificial, que nunca pretende esconder a sua artificialidade detrás de uma “realidade” preludiada. Como o significado da língua de Mon mal se pode traduzir filológico-analógicamente, quando muito por igualdades fisionómico-homológicas, tenho que renunciar e fazer

uma citação dele e leio-lhes em seu lugar uma nova poesia do último volume de Günter Grass, AUSGEFRAGT — INTERROGADO, de 1967.

Quando tio Dagoberto de nôvo as trombetas trocar
e brincarmos à Jericó catalítica com cubos de armar
porque o “remis” dos pais
ou o afastamento um do outro em caso de crise
não quer ultrapassar
a guerra limitada,
portanto o limiar do quarto de dormir para a escalação,
porque o Natal está à porta;
quando tio Dagoberto outra vez qualquer novidade,
a máquina Knusper-Kneisschen
e armas semelhantes de vários fins lançar, peng! no mercado até que uma hora mais tarde riquerraque... puff...
plops! a guerra convencional, localizada no quarto das crianças pouco ortodoxamente corre a todo vapor
e os pais,
porque as compras do Natal
permitem só um relaxamento limitado
e tique, traque e trique, —
isto são os sobrinhos do pato Donald —
por nada trocaram escudo e espada,
desistem da intimidação recíproca,
a segunda e graduada, alargada,
só o mínimo sussurram ainda, dizem faz favor;
quando tio Dagoberto de novo doomsday brincar
com os quebra-blindados, e conosco se formos bons,
porque temos que comer quanto está no prato,
porque as crianças na Índia têm fome
e menos brinquedos e armas ABC,
que a nossa defesa diária progressiva
levam da sala de estar até ao bar
onde os nossos pais metem o subsídio familiar
até que se riem de coisas porcas
e explodem controladamente
e pelas suas próprias mãos

se recompõem
 como nós recompomos
 nossas sirenas desmontáveis;
 quando um dia eu for tamanho como tio Dagoberto
 ainda que tenha só metade da sua riqueza,
 hei-de invadir todos os pais que andam por aí
 e falam de fazer filhos e desfazer filhos
 com uma autêntica guerra espasmódica
 e com tique, traque e trique —
 isto são os sobrinhos do pato donald —
 uma família hei-de planejar
 onde o mau é bom e o bom é mau
 e nós podemos ir à escola
 num land-rover de tração nas quatro rodas
 cheio de armas estupendamente absolutas teleguiadas,
 para podermos dar o primeiro golpe;
 pois tio Dagoberto está sempre dizendo:
 A intimidação mínima não fêz andar até hoje —
 e a noite de Natal está cada vez mais perto —
 nem um passo de pato para diante.

Estamos vendo: êste ambiente de Natal não é agradável. Aqui fala a linguagem infantil com o vocabulário do comentar militar da televisão. Não é nenhum brinquedo divertido, mas uma evocação poética de uma linguagem no tempo que precede o Natal, que deixa adivinhar como aquela criança, mais tarde, como adulto, poderia pensar, falar e proceder. O diário lírico de Günter Grass, documento de uma época de crise, compõe-se de poesias de ocasião, heterogêneas, e só pode ser apreciado no contexto em que os poemas isolados são momentos de um contexto mais vasto de experiências: a análise crítica de uma sociedade já quase integrada, portanto sem tensão, em que o poder se arranjou com a oposição. Peter Ruhmkorf, nascido em 1929, portanto da mesma idade que Günter Grass, tem esperança numa segunda ingenuidade “podia parecer então — diz o autor — “que justamente a mais alta extravagância encontra o caminho para voltar à inocência do cantar, que uma perda em última análise, fulge e se irisa das côres mais ricas; que

uma solidão se mostra alegre e sociável; que algo sai da dor e talvez faça sentir a falta de toda a seriedade.” Ao dizer isto pensa o autor no exemplo de Heine, que, como êle diz, “no gume de duas épocas tinha tomado uma posição altamente díspar e tinha sabido fundir tôdas as antinomias e contradições do seu século em sensação estética”. Com mais ou menos presunção vê-se como cantor ambulante na idade atômica, mostra-se como acusadora figura de bobo, que conta com a sua eficácia ao lidar com consumidores, um tradicionalista como dêle diz Enzensberger — que se mostra possesso da “ideia da revisão”. Êle chama a Heine um “romântico racionalista” e talvez êle próprio o seja. A crítica alemã vê-o por um lado como representante de “uma poesia de consumo satírico-crítica”, por outro lado como poeta da reflexão política propositada: a sua esperança tem em mira o progresso”. Ouçamos:

SCHLUSS DER AUDIENZ — FECHO DA AUDIÊNCIA

Homem, saia de minha frente!
 Eu também não lhe vou com as minhas violetas de patente feitas por mim.
 E faz favor de deixar estar o chapéu.
 É que uma carneira dessas segura muito melhor os pensamentos.
 O quê? Você quer abordar o assunto da substância, por mando de quem?
 Homem! É que você também só tem a própria língua para barrar o pão.
 Mas fique sabendo:
 Pessoas como você tenho eu visto todos os dias abrir face-lência
 Basta que o seu sócio retire da conta bancária,
 E você não possa aguentar o golpe,
 Lá oscila toda a cômoda superestrutura.
 A Humanidade?
 Coração com ela!
 Mas sem mim.
 O espiritual?

Sem dúvida!

Mas não neste contexto.

Ou você já viu alguma vez uma Humanidade que recebesse de lá

O seu combustível?

Mas se o aumento do volume humano

realmente o preocupa a sério,

a aceleração por exemplo,

então sempre deite por lá um olhar vigilante.

Não, a mim você não vem mais hoje com a conversa.

Palavra de honra, prefiro estilizar a minha mortadela à porta fechada.

E não lhe posso servir

lágrimas para a situação —

Pacificamente

reclinado na minha poltrona chippendale —

que isto não é absolutamente nenhuma atitude? é a minha —

encho a minha pessoa com a brisa incomprometida da noite.

Sim, eu desenvolvo aqui ainda o meu próprio classicismo.

Mas também êle cheira,

é admissível,

já um tanto intensamente à embalagem.

Ao grupo da mesma geração pertence a vienense Friederike Mayrocker, nascida em 1924. Ela continuou a tradição do poema longo que faz citações, que recolhe no seu fluxo fragmentos de redações anteriores, que organiza o material e que inclui muitas coisas vindas de fora. O aparentemente ditado é aqui, porém, idéia própria, é consideravelmente inventado. "Idéias" — diz ela — apontadas no tumulto do dia de trabalho, mas também dos chamados erros de leitura, dos erros de ouvido, do jornal, do bonde, de títulos de notícias, de notícias, de letras, obliterações, etc. Raramente uso autênticas citações (contínuo a rezear o roubo?) de poetas ou filósofos, velhos ou novos. "Sonhos de dia verbais" chama um crítico aos seus trabalhos mas acrescenta com razão: Dos seus trabalhos de in-

fluência surrealista, próximos do sonho, voltou-se Friederike Mayrocker para textos críticos, reflexivos. "Para pôr a máquina a trabalhar eu estabeleço o contacto com pontos da memória de qualquer passado, e assim, quando dá resultado, trago qualquer coisa com toda a intensidade para o centro da minha consciência, onde ela fica viva, para ver, ouvir, apalpar, numa mobilidade própria, que a liberta do estado de enterrada para um estado de recordação. A esta coisa que procura dividir-se fluindo imponho eu uma força férrea. A poesia "livre" ou total por que me esforço traz, na minha idéia, um aspecto da totalidade da minha consciência do mundo, mundo êsse compreendido como qualquer coisa de ambíguo, espesso, fragmentário, indissolúvel." Friedericker escreve para leitores, não para ouvintes — como aliás o brasileiro João Cabral de Melo Neto. Por isso talvez seja melhor ouvirmos, em vez de uma das suas poesias, cujo efeito em parte reside no aspecto gráfico, duas poesias que duram segundos, que lembram, aliás, os Poemas Comprimidos do pai e tronco do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade:

O MOTIVO DE FLÔRES

da rainha
passou ao mesmo tempo
aos seus dois filhos
(príncipe e princesa).

SCHOSTAKOWITSCH

pendura suas notas
na haste do lúpulo:
a sede de cerveja
apoderou-se dos músicos
em Wladiwostok.

O seu compatriota Ernst Jandl, nascido em 1925, escreve pelo contrário mais para ouvintes e justamente poemas de sons, "poèmes objet", poemas de letras. A sua técnica: ouvir com

meio ouvido o mundo descrito e assim entortar o cerimonial, quer dizer: armar o mundo de outro modo, vê-lo obliquamente de baixo ou de cima e da esquerda; quer dizer: só neste momento o *re-ver*. “A meta do meu trabalho são poemas funcionais, vivos, operantes, comandados pelo que há em mim, de inclinações e tendências, alegria e cólera. Poemas que não deixam ficar impassível.” Partindo de Dada e Gerturde Stein, êle obtém tensão por meio da palavra intencionalmente estropiada e da sintaxe incólume. Ou através dos componentes semânticos que permitem ao leitor, segundo as suas possibilidades e a seu bel-prazer, observar uma combinação de significados das palavras. Jandl utiliza além disso formas aforísticas, para tentar fixar pontos de vista, mesmo perante a poesia. Assim por ventura em:

ZEICHEN — SINAIS

Partidos estão os vasos harmoniosos,
os pratos com a face grega,
as cabeças douradas dos clássicos —
mas o barro e a água continuam a girar
nos casebres dos oleiros.

Com um efeito do eco trabalha um mote empregado como poesia oral, que marca igualmente as coordenadas de uma posição literária; como poesia sobre a poesia é muito mais conveniente ao autor do que qualquer urdidura teórica:

rico
rico
rico
líííííííí

gico
gico
gico
tráááááááá

níaco
níaco

níaco
níaco
demôôôôôôôô

saico
saico
saico
saico
muuuuuuuuu

(Musaico é um neologismo do substantivo *musa*)

De quatro estrofes por assim dizer, ao mesmo tempo de quatro palavras, ondeantes, que representam elas próprias quatro critérios de elevada poesia: o lírico, o trágico, o demoníaco e a vaca-musa. Meios lingüísticos como estes permitem ao autor uma tomada de posição que, sem ser penetrante, acaba por se impor — meios que são aparentados com os trabalhos dos concretistas de São Paulo, dos irmãos Campos com as suas poesias-cartazes. Helmut Heissenbüttel, nascido em 1921, apresenta nos seus textos as palavras nos cartazes e os cartazes nas paredes passando através de fendas o olhar vai dar com material mais antigo. Em tudo aquilo está o autor, observando, ponderando, interrogando, tomando partido. Se observarmos bem, verificamos que a lírica de Heissenbüttel é antes especulativa que impressionista, ou melhor, que êle se afastou do impressionismo no sentido da especulação. Caso queiramos definir especulação como êle próprio o faz: um escrever e pensar que, através da reflexão, tenta ultrapassar o domínio da experiência — o que só faz sentido se prolongarmos as linhas do já existente. O que o poema diz então fica em suspenso, como também os métodos do seu padrão lingüístico e da sua rítmica se caracterizam pelo fato de nenhum dos seus elementos isolados tentar impor-se decididamente. O ficar-em-suspenso corresponde àquilo que é natural no fundo da língua: a afirmação mais clara conserva no fundo um resto considerável de ambivalência. Ouçamos a parte inicial e a final de uma poesia que consta de treze partes semelhantes:

MENGE MIT AUFGEPRACHTER — COLEÇÕES COM
MÉTRICA ESTAMPADA

Sonhos postos em ângulo reto sonhos postos
enxadresados o transitar de uma existência
a outra no sonho ruídos de freios numa
curva distante jorrar de brilho de ser verdadeiro numa
curva distante restaurantes rápidos esburacados de televisões
numa branca noite de verão é possível falar
de estruturas abstratas de grupos de multidões ordenadas
corpos etc. ser verdadeiro reservas
com reserva assim é que não é a densidade
de distribuição dos jogadores de futebol e passeantes num
prado de parque da cidade — Henri Rousseau êle se ocupava
com qualquer coisa em si êle se ocupava com qualquer
coisa nêle alguma coisa se ocupava nêle se ocupava

e o final:

estampado é isto um modelo dêle e isto isomorfo
dêle então isto é um modelo da árvore
atrás de árvores é Backerbreitergang Valentins Camp
fila que faz café rua ABC uma multidão junta
com uma métrica por cima chama-se espaço métrico a
métrica chama-se a multidão estampada a distribuição
dos jogadores da bola e passeantes num prado de parque
da cidade às 19 horas em agosto vistos contra o sol
poente — Henri Rousseau é então tampa
de bueiro folha de castanheiro folha de azevinho calçada ar-
ruinada
reboco ruindo ruído de freios numa curva distante
jorrar de brilho numa curva distante chuva caindo oblíqua numa
curva distante rajada de vento da trovoadá caindo oblíqua é
então.

Aqui como que nos aproximamos do nosso ponto de par-
tida, das MARGENS de Jürgen Becker e da nossa afirmação
de que elementos mímicos penetram na poesia e líricos e épi-

cos nas peças de teatro. Para finalizar provemos esta tese
com o caso do escritor e dramaturgo Peter Handke, de 28 anos,
e com a sua peça KASPAR — GASPAR, há pouco levada à
cena. Gaspar é uma paráfrase do enfeitado Kaspar Hauser,
que apareceu em Nuremberg com 26 anos e que, depois de
ter aprendido de certo modo a exprimir-se, afirmava que, tan-
to quanto se podia recordar, tinha vivido sem fala num reci-
piente escuro. As palavras, sons, frases desta peça descre-
vem a paixão de um homem por abrir o mundo e dele se apo-
derar por meio do instrumento língua. A sua primeira frase
é: “Gostava de ser tal como já outro foi alguma vez”. A apro-
priação do mundo com o auxílio das palavras vai dar uma
metáfora fascinante: Gaspar reúne cadeira, mesa e sofá numa
relação recíproca e traça com giz um risco em volta dêles.
Êle está em casa e no mundo, que perdeu os assombros. Porém
agora o falar transforma-se em ter-que-falar. Agora os cépti-
cos invisíveis exigem adaptação. A ordem encontrada, que
parecia libertação, aparece como coerção. A liberdade trans-
forma-se em tormento. Os cépticos ensinaram-lhe a ambigui-
dade da língua, mostraram-lhe que ter confiança na língua é
uma auto-ilusão. “Outra vez nada em que a gente se possa
segurar” diz Gaspar. Na segunda parte da peça, uma reca-
pitulação da primeira, Handke faz entrar em cena dez outros
Gaspares, multiplica assim o Gaspar principal, cria possibili-
dades de pantomima, de ilustração, de criação de contrapontos.
Êstes “anti-Gaspares” encobrem o Gaspar principal, crescem por
cima dêle. O mundo torna-se de nôvo absurdo, a felicida-
de torna-se desgraça. Gaspar é transportado à realidade. Atin-
ge o termo do seu desenvolvimento: tem que viver com êste
mundo e consigo próprio. Que adiantam as frases? “Frase e
rato é comida de gato” diz Gaspar por fim e chega a verificar:
“Eu só por acaso sou eu”. A armadilha fechou-se. Uma
peça sôbre nós, de grande atualidade, mesmo política. Peter
Handke quer por êste meio mostrar o que é possível com qual-
quer um. Mostra como alguém, por meio da fala, pode ser
levado a falar. Como o palco é designado de palco, o espec-
tador não assiste a uma história mas a um acontecimento teatral.

Aqui tiveram a palavra, como vimos, muitas vozes e tempe-

ramentos: autores com métodos científicos e de reflexão, analisadores da sociedade, críticos da história, autores argumentadores e políticos. Em todo caso tais particularidades produzem o espectro da literatura alemã atual. Ao lado de tôdas as diversidades das tradições literárias, dos fundos sociais e da sensibilidade individual, no centro esteve sempre uma característica significativa: o escritor depara com o fato de que a linguagem quotidiana continua a subsistir, com igualdade de direitos, a par das linguagens artificiais do cálculo — e que ambas criam efeitos e significados reais. E tudo isto é divulgado no meio de uma indústria da consciência — como diz Enzensberger — portanto em circunstâncias impuras, mistas, que não permitem um alibi por meio de puras construções ideais. Êle procura palavras e só escreve frases. Êle não dá importância ao uso da palavra vanguarda. Importa-se, sim, de se aproximar das coisas atuais sem as restrições de ontem.

Perspectiva Histórica da Crítica Literária (*)

CÉSAR LEAL

Êste ciclo de estudos, quando se comemora o octogésimo aniversário de Agrippino Grieco, é muito oportuno porque possibilitará aos críticos literários uma série de reflexões sobre a literatura contemporânea e o tipo de equipamento intelectual mais necessário a sua análise compreensão e julgamento. Reconheço que o conceito “literatura contemporânea” é ambíguo. Comporta uma série de expressões criativas diversas, frequentemente em oposição umas às outras, exigindo para a explicação de cada uma o apêlo a determinada teoria, disso resultando não ser um “mal” — como pensam alguns observadores — que haja no Brasil de hoje tantas correntes da crítica, cada uma procurando aplicar o seu método a problemas específicos no âmbito de suas apreciações.

Quando se observa a eficácia dos modernos métodos críticos postos em prática nos Estados Unidos e na Europa, verifica-se que aumenta a nossa responsabilidade nessa área de estudos, especialmente por que não possuímos instrumentos críticos capazes de ajudar-nos na tarefa de explicar a estrutura, sentido e valor de nossas criações literárias. Estudos de natureza histórica e biográfica não nos têm faltado, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. Êles tiveram muita utilidade,

(*) Conferência pronunciada no Museu Nacional de Belas Artes por ocasião da abertura dos trabalhos do “Ciclo de estudos sobre a crítica literária no Brasil”, promovido no Rio de Janeiro pelo Instituto Nacional do Livro, em outubro de 1968, em homenagem ao 80.º aniversário de nascimento de Agrippino Grieco. O autor não se propôs a apresentar neste ensaio uma relação, em forma de catálogo, de todos os escritos que têm aparecido no Brasil sob o rótulo de “crítica literária”. Apenas citou alguns nomes que têm contribuído para a formação de um pensamento crítico, capaz de criar as bases para um corpo de doutrina ainda inexistente em nossa tradição literária.