

EM TOM MENOR

VILMA ARÊAS  
Universidade Estadual de Campinas

Começo com um trechinho em que Brito Broca examina a influência de Camilo sobre Monteiro Lobato:

*“A influência de Camilo Castelo Branco em Monteiro Lobato é um tema magnífico para um ensaio de crítica estilística. Não iremos abordá-lo aqui, que esse gênero constitui propriedade de certos senhores e não queremos incorrer nos riscos de quem penetra em terreno alheio”.*

Para entendermos claramente as palavras do crítico, temos de rever as datas. Sua atividade jornalística estende-se de 27 a 61. Ora, mais ou menos em 40 estabelece-se a diferença entre produção da imprensa e produção universitária; o crítico literário de jornal deixa de ser então o principal mediador das questões culturais. O próprio veículo da crítica impõe o estilo, marcado pela brevidade e simplicidade, sem a exigência de discussões de pressupostos críticos, o que não significa, obviamente, a inexistência deles; por outro lado, a presença clara do leitor e o ritmo da escrita condicionam a amplitude do recorte crítico, contrariando os princípios de nosso tempo de especializações.

Mantidas as devidas diferenças, nesse mesmo lugar de transição situa-se Sérgio Milliet, resistente também à catalogação. “Hesito em chamá-lo ‘crítico literário’ e prefiro a expressão ‘crítico de literatura’” - observa Antonio Candido em introdução ao *Diário Crítico*. Curiosamente, fazendo uma avaliação de Broca, Milliet<sup>1</sup> evita também a categoria de crítico ao caracterizar o colega:

*“... não era apenas um comentarista, era também um historiador literário, curioso de tudo, minucioso, preciso, sem que nada disso lhe perturbasse, entretanto, a visão de conjunto, a ligação das obras com o momento histórico. Teria sido um bom crítico também...”*

Apesar das ressalvas, não podemos entretanto negar coerência crítica a Brito Broca. A atenção que sempre concedeu à literatura portuguesa está estreitamente vinculada a seu projeto de “sistematizar e interpretar, do interior, o quadro da evolução cultural brasileira”<sup>2</sup>.

Ora, a lacunação “do interior” exige que se inicie o processo com as relações estreitas entre as duas nações, que até 1822 eram consideradas uma só, apesar das diferenças políticas e culturais. As observações de nosso autor quanto a esse período coincidem com as de Décio de Almeida Prado<sup>3</sup> em relação ao teatro da

mesma época: apesar da efusão nacionalista depois da independência, a relação Brasil/Portugal possuía a ambiguidade dos vínculos entre pais e filhos, alternando ímpetos de revolta com submissão. Do lado de lá, a mesma implicância podia ser observada. Para comprovar a tese, Brito Broca nos relata com minúcias o episódio entre Mendes Leal e Alencar<sup>4</sup>. Empenhado na criação do romance nacional, fazendo para o Brasil o que Cooper havia feito para os Estados Unidos, Alencar teve de defender-se da acusação de “pretender diferenciar o português do Brasil do de Portugal”, ao mesmo tempo em que topava com um rival na mesma empreitada. Este era nada mais nada menos que o multivalente intelectual português Mendes Leal (jornalista, teatrólogo, orador, poeta, romancista), muito famoso entre nós através de seu melodrama **Os Dois Renegados**. Segundo Décio de Almeida Prado<sup>5</sup>, tratava-se de um drama de **suspense** à maneira de Dumas, “com um vasto consumo de subterfúgos, adagas tintas de sangue, mulheres enlouquecidas pela dor/.../ trovões e relâmpagos, mortos que ressuscitam”, etc, etc, etc. Com todos esses ingredientes do calor da hora, o sucesso do melodrama foi “delirante”. Pois bem, dois anos após o aparecimento de **O Guarani**, Mendes Leal tem pronto o romance **Calabar**, em quatro volumes, que o **Correio Mercantil** começa a publicar em folhetim. Confessando na introdução desejar compor um ciclo de romances “brasileiros”, Mendes Leal põe mãos à obra, pintando Calabar como a personificação romântica do gênio do mal e o português João Fernandes Vieira, seu opositor, como o anjo, de “buço nascente” e “longos cabelos castanhos”. É pena, entretanto, que Broca não tire maiores conclusões das relações perigosas entre colonizadores e colonizados, preferindo finalizar o artigo com a denúncia dos plágios literários de Mendes Leal. À profunda influência da literatura portuguesa no Brasil no século XIX juntava-se o agravante de que era através de autores e traduções portuguesas que o Brasil poderia receber o influxo, ainda que atrasado, da cultura européia, principalmente da França, iniciando-se então a compasso regular nossa condição de satélite daquele país. A dependência sem critério gerava situações de farsa (Ramalho Ortigão sendo saudado em francês no Rio de Janeiro, durante intermináveis banquetes) ou equívocos de qualidade vária, à primeira vista observados no encarecimento de autores menores pelos nossos literatos, alguns semi-desconhecidos nos próprios países de origem, como Jean Lorrain e Michael Gold. Mas a lista é grande, disseminada nos textos de Broca. O crítico tenta muitas vezes entender as razões do descompasso, observando as conjunturas históricas. Por exemplo, à dificuldade de nossos autores diante das soluções realistas ou naturalistas é dada uma explicação de ordem sociológica, que pode ser assim resumida: a época da formação da burguesia na França, que irrigou profundamente a ficção que lhe era contemporânea, oferecia ao escritor “um grande espetáculo social e humano para exercer sua capacidade de observação”. E no Rio de Janeiro no final do século? “Uma sociedade estabilizada, dividida apenas em duas classes: senhores e escravos. Faltava ao escritor brasileiro um largo campo de experiência”.<sup>6</sup> Segundo suas pesquisas, o naturalismo entrou no Brasil através de Eça de Queirós e não de Zola, frequentemente citado. Mas a mediação sublinha a diferença - Eça não era um discípulo ortodoxo da Escola e Portugal, numa outra chave embora, se mostrava também incompatível com as soluções estéticas modernas. Antonio Candido<sup>7</sup> observa que, não havendo em Portugal “uma sólida civilização urbana ajustada ao mundo contemporâneo”, defrontou-se Eça com um impasse literário impossível de vencer, tendo de optar por soluções de compromisso.

A partir dessas observações torna-se compreensível o modo como o próprio Eça foi lido e consumido no Brasil, promovendo a floração de um grande número de escritores de 2º time, mais interessados nos aspectos secundários e mal digeridos da Escola. Brito Broca nos fornece uma reportagem detalhada dessa si-

tuação. Anota, por exemplo, que **O Primo Basílio** foi transformado em peça em 1875 por Cardoso de Meneses, futuro Barão de Paranapiacaba; em 1890 foi a vez de **O Crime do Padre Amaro**, pelo escritor Frabegas; Artur Azevedo critica a transformação da obra numa "farsalhada" e num sacrilégio literário". (A peça continha passagens obscenas, supostamente inspiradas no Teatro Livre de Antoine, no que dificilmente podemos acreditar, combinadas com um moralismo exacerbado que fazia o padre ser assassinado por João Eduardo); enquanto isso, outro teatro anunciava uma paródia da peça, em um ato, intitulada **A Prisão do Padre Amaro**. E assim por diante. À maneira de Zola, nem sempre lido, adicionava-se a indicação "episódio da história social do século XIX" a títulos como **Um Homem Gasto**, **As Sete Noites de Lucrecia**, **Camarões Elétricos** ou **Mexilhões Incendiários**.

Alongo-me na descrição desse pano de fundo traçado por Brito Broca, na medida em que a vivacidade de seu movimento anima os vários pormenores - às vezes insignificantes, muitas vezes pertinentes - acumulados ao correr da pena; desse contraste nasce uma espécie de retrato da cena cultural brasileira, desenhado com olho fino e certo traço caricato quase imperceptível. O quadro precisa, entretanto, ser visto a uma distância ideal. De perto tendemos a nos embaraçar nos entulhos da composição. Por isso não discordo do juízo de Otto Maria Carpeaux quando afirma que o minucioso mapa traçado por Brito Broca de nossa produção intelectual compõe uma espécie de "processo satírico da vida literária no Brasil, da qual foi tanto testemunha impaciente quanto cronista minucioso". Desse ponto de vista, o retrato político de Guerra Junqueiro, as relações entre **O Guarani** e **o Eurico**, entre Camilo e Lobato (Broca defende a tese de que o famoso Jeca Tatu foi criado à inspiração do realismo camiliano face ao camponês), os incontáveis textos sobre Eça, etc, têm de ser vistos, não isoladamente, mas submetidos a uma certa mirada através, que os organiza num ponto de fuga comum - a cena cultural, a vida literária brasileira, sua marca de atraso. É preciso não esquecer, entretanto, que esse mesmo atraso contamina às vezes a própria análise que o analisa, pois se abandonarmos essa visão de conjunto e perseguirmos exemplos isolados ou estudos particulares, esbarremos sem dúvida nas contradições visíveis de Broca, brilhantemente examinadas pelos professores Arnoni e Roberto Schwarz.

Em prefácio a **Ensaio da Mão Canhestra**, Antonio Candido sugere que seja matizado o conceito de cronista se quisermos caracterizar Brito Broca. Como cronista da história literária, agasalhado nesse gênero menor que às vezes parece se extraviar no registro da pura conversação, Broca pode não satisfazer as exigências da análise sistemática da literatura, mas funciona na maioria das vezes como o fiel da balança, redimensionando o traçado da cena. A vida literária ao rés-do-chão, poderíamos dizer, plagiando o autor de **Tese e Antítese**. Esse tom será em parte consequência do jornal, mas em parte corresponde à ojeriza de Broca pelas grandes questões (no que às vezes se equivoca) e pelas versalhadas e panegíricas, em suma, pelo "fluxolouvaminheiro" que inundava principalmente o século XIX. Portanto, a escolha de um tom algumas oitavas abaixo sublinha mais uma vez uma atitude longe da indiferença, em perfeito acordo com um dos pseudônimos escolhidos por nosso autor, tomado de empréstimo a Molière, e que mereceu considerações de Homero Senna e Suzi Sperber, em introdução a **Papéis de Alceste**.

Virando personagem, o crítico passa para o outro lado do espelho, de onde nos convida, assim parece, a uma avaliação **sui generis** de seus pontos cegos e dos rigores de sua Celimène.

## NOTAS

1. in **Dicionário Literário Brasileiro**, coordenado por Raimundo Menezes. S.Paulo, ed. Saraiva, 1969.
2. prefácio a **Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos**.
3. in **João Caetano**, S.P., Perspectiva, 72.
4. Brito Broca, op. cit., p.274-283.
5. Décio de Almeida Prado, op. cit., p.47.
6. **Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos**.
7. **Tese e Antítese**.