

A OBRA DE GUERRA JUNQUEIRO⁽¹⁾

CAPÍTULO I

SUMÁRIO: — Factos e doutrinas. — Tendência da crítica. — O ideal da estética pura e o barro humano. — Elementos estaveis do método e variabilidade accidental. — 2. Objectividade crítica. — Plano do livro.

1. — Trabalho quasi anómalo na minha actividade, labor



VIEIRA DE ALMEIDA

talvez sem futuro, por não enquadrável na seqüência e no sistema de meus estudos preferidos, esta obra é somente fruto de uma semi-ociosidade, descuidoso aproveitamento de férias, longe de livros e preocupações de estudo, e tranqüilamente escrito sobre a base, pouco menos que exclusiva, da memória. Limitei-me a verificar ulteriormente os passos de autores citados, o que pelas minhas notas era fácil. Só os livros do autor estudado estiveram

(1) Êste trabalho é o 2.º da série *Opuscula critica*, que o autor está publicando.

sempre presentes — como era imprescindível e a leitura de esta obra evidencia — até o momento de findar. Pareceu-me que realizaria de esta forma uma obra de leitura simples e talvez de leitura proveitosa, em um país que sôbre todos comprova a observação de G. Lanson: «A crítica está hoje quási substituída pelo noticiário jornalístico; o público prefere factos, biografias, história, a discussões doutrinárias, a estudos de estética. (*Hist. de la Litt. fr.*, 1918, pág. 1118).

De-certo mais importam muitas vezes os factos estéticos do que as teses estabelecidas. Um dos críticos mais doutrinários — e, poderia acrescentar-se, mais dogmáticos — Taine, reconheceu explicitamente o papel do arbitrário — melhor se diria «pessoal» — na obra de arte. Em tôda sciência do real é o facto analisado, pedra polida do facto bruto, que constitui o ponto de partida, contra o qual não pode prevalecer quanto seja simplesmente uma teoria. Ora o facto nuclear é, neste caso, a obra de arte realizada; e embora, neste domínio, estejamos longe do da sciência experimental (a despeito do capítulo de estética assim denominado), e qualquer que seja o valor atribuído às doutrinas estéticas, é êsse facto que persiste, é êle a base de tôda crítica, a origem de tôda teoria. O que envelhece e cai em teses de estética é a sua parte normativa, prejudicial de criação nova; mas o próprio ponto de vista de essas teses fôra desacatado, desde que, em vez de formular os juízos de normatividade essencial, sôbre a base da psicologia humana — ainda assim falíveis — se procurara um juízo de normatividade formal, o que implicaria o afogamento de todo pessoalismo renovador, e do mesmo passo um conceito estático da arte, de encontro à realidade da sua evolução.

O que implicaria — na inteligência; mas a realidade foge ao molde estreito de certo raciocínio. E a reacção produz-se. As escolas literárias são o documento da impotência da doutrina para o domínio permanente dos espíritos.

Não pretendo eliminar ou desconhecer a importância de qualquer doutrina estética, ainda quando errada e excessivamente normativa, pois em arte literária principalmente — e de essa nos ocupamos aqui — elas parece terem tomado frequente precedência; e ainda por serem, em última análise, factos históricos dignos de exame, marcos miliários no trilho da criação artística. Observo porém que sempre que uma doutrina parece fecunda (e emprego neutralmente o adjetivo, sem referência a uma escala de valores) a precedência foi ilusória, nada mais significando que o arremêso de uma guarda-avançada aguerrida para aplanar o caminho à obra sobreveniente. O artista desdobra-se então; e procura formular, dogmáticamente, o cânon de uma obra — quanta vez, quem sabe! concluída já — e até (não é raro) um cânon aplicável de certo modo ao que projectara e não, em rigor, ao que pôde realizar.

Artistas máximos e menores — estes mais ainda do que aqueles — têm assim teorizado a própria obra. E como é rara a ligação do talento artístico, em grau variável, com a penetração crítica, feita de subtileza, capacidade analítica e impessoalismo máximo, qualidades inúteis ou muito vagamente necessárias na criação, e essenciais no exame crítico, sucede que até entre os génios ela dificilmente se encontra. O imbecil é desprovido de capacidade crítica, por lhe ficar muito aquém; o homem de génio porque a ultrapassa. A crítica é uma zona média, relativamente à originalidade impetuosa do criador genial e à miséria autolátrica dos talentos... de sociedade; destina-se a estudar a superioridade do primeiro e a amargurar o triunfo e a vaidade do segundo.

O Prefácio de Cromwell foi uma ilusão e está em êrro; a doutrina da chamada escola realista foi outra miragem; a frase conhecida do nosso Eça de Queiroz, espírito de penetrantíssima delicadeza na apreensão do ridículo, sobre «o processo científico do escárneo», faz hoje sorrir pela inge-

nuidade da adjectivação. A análise de Corneille às suas tragédias é de visível pobreza. Inútil multiplicar exemplos.

Ricardo Wagner é de entre os poucos génios críticos talvez o mais completo. Entretanto é fácil ver que a sua doutrina abrange quasi exclusivamente o aspecto sistemático da sua obra — isto é, a criação do drama musical —; não deriva porém do seu poder crítico a sublimidade de algumas de suas poderosas páginas, de assombrosa opulência e limpada emoção. A capacidade de análise do grande músico servia-lhe para poder comparar com extraordinária firmeza a obra alheia com a própria, não para criar a maravilhosa torrente do seu génio. Finalmente, o que ressalta de exemplos inúmeros, de sobra conhecidos, é que na hipótese, raro verificada, em que a agudeza crítica e o poder criador coexistem, não é aquela a determinante do que houve mais belo na obra do artista ⁽¹⁾, que, se ultrapassar certo limite, de ela não precisa, pelo mesmo motivo por que um grande escritor não precisa de cuidar da correcção. Mas à maneira que passamos do génio para o simples talento e de este para o artista menor, a capacidade de criticar torna-se cada vez mais necessária, entendendo-se por esta capacidade o exame impessoal da obra.

Permita-se-me aqui parafrasear aquele pensamento de Schopenhauer, sobre a impossibilidade de o homem se conhecer como sujeito de conhecimento, visto poder só conhecer-se como sujeito de volição; eu direi que o artista não se reconhece como renovador, mas como criador; o que elle pretende é criar. Na melhor hipótese, elle poderá ulteriormente avaliar o que há novo na sua criação.

Aquele cujo fim capital é innovar, não só não innova,

(1) Isto seria uma inversão psicológica; mas preferi mostrar o lado concreto a desenvolver o absurdo lógico e psíquico da suposição contrária.

mas nem chega a produzir obra perdurável dentro do existente.

Pode hoje considerar-se anulada a luta de escolas. Anulou-se na literatura, como se atenuara na filosofia, onde o estudo filosófico universal, cristalizando em sistema laborioso, cedeu o passo ao estudo singular, variando as primitivas proporções de análise e construção. Hoje, pelo menos em princípio, — excepção feita de pequenas seitas impotentes — admite-se na literatura, aceita-se na arte, o desenvolvimento de múltiplas directrizes. Da ética afirmou Höffding que ela seria impossível, se o ser fôsse harmónico, rematado e imutável; tãda ética exige esforço. (*The problems of phil.*, 1913, pág. 151). Também da estética pode afirmar-se que seria impossível, se um cânon ou tipo definitivo pudessem achar-se; nem por isso a crítica fica diminuída na importância ou exausta na capacidade. Estabelecer as relações possíveis da obra nova, fixar-lhe novidade e caracteres, determinar se ela representa e como representa um cânon superior, tudo isto é vasto e não fácil; objecto de estudo aturado, e não alvo pronto acessível aos amadores da veleidade literária.

Até que ponto do exame de uma obra pode arrancar-se a norma estética para um ramo de arte; como, até onde, pode repetir-se a tentativa de Lessing com o «Laocoon», é questão que me abstenho de tratar; devo reconhecer no entanto que o ideal da intelligência de tudo conceber *sub specie æternitatis* se subtiliza e subjectiva cada vez mais. Sob a forma de intuição, de crença, de aspiração, de conceito, sempre o interesse despertado pelo transitório envolve ou expira uma atracção do permanente. Podemos voltar à doutrina de Heraclito. Podemos; mas para que tudo passe como um rio, sonhamos um elemento de fixidez contraposto à mobilidade da corrente. Do valor de êsse sonho é que não cumpre falar aqui.

Ora, assim como a linguagem popular é um documento notável no estudo da psicologia colectiva, assim a produção estética das épocas em que a obra artistica é uma projecção immediata ou pouco mediata, livre de larga doutrinação, pode servir-nos de base para chegar a um conceito mais amplo e de maior horizonte de normalidade na arte. Sobre tal pensamento, por vezes mal esboçado e indistinto, assenta a noção do «clássico». O êrro de quem teve ou tem pelos clássicos uma admiração refractária a toda análise, consistiu em julgá-los modelo inultrapassável e intangível no todo e no pormenor, em vez de considerá-los fonte especialmente rica para estudo crítico da literatura, na determinação dos caracteres constitutivos do «clássico». Isto corresponde, por um lado, a mutilar a evolução artistica, hipostasiando-lhe uma parte, deslocada inteiramente do conjunto; por outro, ao êrro acima referido, de querer legislar para a arte em seu aspecto formal.

Os clássicos são clássicos, porque, segundo um ponto de vista nosso, quero dizer da actualidade (e cujo valor não discuto), representam certa perfeição formal e certo acôrdo com a sua orientação própria. Tratando-se de literatura, o clássico é tal pela linguagem e pelo pensamento, não pela peculiaridade da obra; e se são mestres é por clássicos e não pela natureza de esta. Para imitá-los há que proceder como eles procederam, não há que fazer o que eles fizeram.

E cabe agora distinguir entre «formal» de essência, que é toda arte, porque toda implica selecção, construção, individuação (i. é, «forma»), e «formal» de realização, aspecto derivado de aquele, mas através da noção, ou pelo menos do sentimento, do valor estético.

A verdade é que são raros, mais que muito raros, os capazes de guiar-se por motivos de estética pura. Êsse é um estádio tão requintadamente abstracto, que os profissionais

da crítica (ao número dos quais não pertenço, graças a Deus) muito por excepção o realizam. Há quasi sempre interesses de outra ordem a empanar-lhes a visão. E, tratando-se de uma construção mental, é de prever que o labor obscuro do sub-solo se traduza na perturbação, no aspecto, nas direcções do relêvo aparentemente imóvel, representado pela intellectualização doutrinária.

Em literatura, onde a parte nitidamente intellectual pode ter uma expressão muito mais ampla, êsse interesse predomina, baseando a preferênciada dada a qualquer escritor. A apóstrofe ignara do mais torpe versejador foliculário terá a eu lado um público de patente afinidade espiritual. Por muito que êsse facto irrite o demónio dogmatizante que todos — quem sabe se felizmente? — em nós trazemos, pode franco dizer-se de tal versejador que é o porta-voz de uma classe de inteligências, como Carlyle disse de Dante que êle fôra o *spokesman* da Idade-Média: *And so in this Dante had ten silent centuries in a very strange way found a voice* [On heroes... Lect. III]. E emquanto da parte de autores mediocres, sub mediocres e desclassificáveis, a arte fica submetida a propósitos de bem diversa índole, paralela e concordantemente o seu público, desprovido do sentimento de finalidade artística, prefere, ou antes, não reconhece senão uma forma deturpada de arte: o maneirismo especial da sua preocupação utilitária ou de prejuízo mental. Certo, ainda quando se procura disciplinar a arte, ou melhor, o artista, — e o neo-classicismo crítico é uma forma de êsse esforço — a melhor parte dos que o tentam, com o fim de obstar à anarquização da sensibilidade e da intelligência, afirmando a finalidade social da arte, nem por isso negam que ela tenha um fim em si. E são coisas independentes. Espíritos dos de mais aguda análise, e outros da moral mais rígida, concluem da mesma forma.

Facilmente se encontram, nesta plataforma comum, espí-

ritos sem parentesco visível, como Herculano (*Opusc.*, t. V, 1907, págs. 128 e 129) e Poincaré (*La valeur de la Science*, 1918, pág. 275). Não falo já de teóricos, como Hennequin (*La crit. Scient.*, 1888), que insiste sobre o carácter específico da inactividade na arte e define a obra artística pelo objectivo de despertar uma emoção especial — a emoção estética — cuja particularidade é não se traduzir em actos, ser fim em si. (Págs. 26, 39-40, 207, 209-210).

Tenho por absurdo e vejo que é inútil, balisar a arte por fronteiras procuradas fora do interesse estético; mas reconheço a dificuldade prática de repudiar inteiramente certos pontos de vista, quando se atende à formação de grupos mórbidos de sistema feito, pregoeiros de maximismo estético de onde os ingénuos esperam alguma coisa nova, como outros ingénuos esperam do maximismo social. E por fim, quasi sempre a coisa nova e boa era velha como o velho mundo, e o resto um desastre quasi inédito.

Acentuo:

Não sou neo-clássico ou neo-romântico; em critica não sou senão um espirito independente. Tenho hoje a coragem necessária e suficiente para afirmar a superioridade «estética» (porque a mental é evidentíssima), de certa prosa do P.^e A. Vieira — uma de minhas predilecções — sobre a quasi totalidade (e sou generoso) de prosadores modernos que se reputam «artistas»; mas também tenho perante cegos adoradores do clássico a serena indiferença de afirmar a superioridade de uma ou outra obra moderna sobre certas obras antigas consideradas modelares. Não quero exemplificar e discutir longamente, pois só refiro a circunstância como definidora de attitude.

A opposição de escola a escola, de um a outro cânon estético, pode entusiasmar os adeptos; aos outros, deixa-os frios essa como dialéctica vivida, porque a experiência lhes mostra quanto de illusório esse esforço contém e a fatal de-

cadência que o espera. A escola é pouco mais que o tempo do mestre; depois o que havia real, isto é, a aproximação de certos espíritos, acordes em certas tendências, passa inevitavelmente; e desde que a escola, em vez de ser a expressão de uma tendência comum, por motivos naturais de ordem histórica e psico-social, se transforma em cânon imposto aos epígonos, ela virtualmente desapareceu. Fica um exo-esqueleto quasi vácuo, e dentro, em decomposição parasitária, o elogio-mútuo, o despeito, o ridículo. Já ponho de parte que são raros, em todo tempo, os grandes, ao contrário do que suporia quem se guiasse pelo que dizem uns dos outros, os elementos de grupo. Nesse estado, o mais insignificante devaneio de um confrade será julgado superior à maior obra contemporânea. Em tôda a história literária e na vida literária moderna (seu capítulo ainda não escrito) se encontram pobres diabos prometendo uns aos outros as asas da Fama e a imortalidade. Registre-se no entanto um fenómeno de evolução: modernamente já há quem a prometa a si próprio e venha dizer-nos: «sou grande artista e sei o que valho». Bem sei que já Horácio escreveu:

Exegi monumentum aere perennius;

disse-o porém de uma vez, incrustando êsse legítimo desabafo de orgulho justamente em uma obra de arte; não andou a repeti-lo, como os de agora, pelas esquinas, pelas conversas, pelos cartazes.

Disse Heveltius, observador arguto, embora filósofo de segundo plano: — «O filósofo que conviver com peralvilhos será ridiculizado entre êles; ver-se há caricaturado pelo mais insignificante bobo, cujos enxabidos *quolibets* passarão por ditos excelentes; porque o êxito dos gracejos depende menos da agudeza de espírito do autor que do cuidado em ridiculizar sòmente os vícios desagradáveis à sua sociedade. Os

gracejos, como as obras de partido, logram sempre a admiração da cabala.

Vem isto no *De l'esprit* ⁽¹⁾. E é exacto.

2. — A questão da objectividade, em filosofia tão debatida (e é esse o seu lugar próprio), é um aspecto da controvérsia entre o realismo e o idealismo, criticamente historiada em magistral resumo, por Schopenhauer. Também na crítica literária ela repercutiu sob forma especial e aplicada — de um lado os que pretendem por um método rígido, escrupulosamente seguido, sentenciar com rigor sobre a obra literária, do outro os que sem ver a contradição nos termos da expressão «crítica subjectiva» proclamam com alguma razão, logo destruída com más razões, que esse método é arbitrário, não é nem pode ser seguido, e que a feição especial da simpatia inteligente constitui o fulcro de toda crítica.

Em verdade, após a falência da doutrina de Taine, é lícito pôr de reserva qualquer sistema que pretenda dar-nos um ângulo visual permanente, aplicável a toda obra literária. Não sei se já no meu país, onde em tempos foi possível um lente da Universidade discutir sobre textos a existência de delfins «ao mesmo tempo que em França viam a luz do mundo... o Tratado dos Estudos, de Rolin, as Cartas filosóficas de Voltaire e o Sistema da natureza, de Linneu», [C. Castelo Branco — *Coisas leves e pesadas* — «Folhetim científico» — *in-fine*] pode falar-se da falência de Taine, admiravelmente analisado por Lacombe (*Rev. de Synthèse historique*, t. X, 1905) e a cuja doutrina Hennequin, admirador confesso, nega real valor, embora aceitando-a como método de investigação; e atribui à arte do escritor a verossimilhança da argumentação (*op. cit.*, págs. 95-96 e 121-122).

Na verdade, afirmar o predomínio da qualidade primacial,

(1) Discours II, Chap. VII.

deduzindo de ela a actividade do artista é, quando menos, um círculo vicioso; porque o processo único de determinar essa qualidade, supondo-a determinável, é a análise da obra; fácil é depois deduzir (?) que a obra obedece à qualidade dominante.

A questão do meio é mais ampla. O meio não é um facto; é um conceito-síntese, actualmente de acôrdo com o conjunto da nossa actividade mental. Não objectivemos ingenuamente. Alguém lembrou a propósito da conhecida frase — a função faz o órgão — que a função era apenas... o órgão a funcionar. Eu diria paralelísticamente: o meio não faz o artista, porque o artista não é apenas um produto, mas um elemento (já não digo um factor) do seu meio.

Notou-se que os sociólogos — ingrato nome de obreiros de tarefa até hoje ingrata — se têm apartado das épocas de personalidades eminentes para estudar de preferência as do anonimato, em que só podem surpreender-se as manifestações da colectividade. Ainda em tal caso falta determinar-se há uma criação colectiva, espontânea e semi-consciente ou um fenómeno de propagação rápida e indiferenciada, vista a pronta assimilação simbiótica de uma sociedade restrita e rudimentar. Aponto a dúvida, relembrando que sobre ela, a propósito da origem da lei, rolou a discussão Vico-Grotius. É porém de plena evidência que no fenómeno artístico a verdadeira causa específica é a psicologia do autor. «A individualidade é o princípio essencial da arte», diz Fierens Gevaert (*Essai sur l'art cont.*, 1903, pág. 27), que não deixa de acentuar a solidariedade do artista com a «longa cadeia histórica da etopeia da sua raça» (pág. 17) e com as gerações anteriores e contemporâneas (pág. 18). De aqui uma diferença entre o estudo do folk-lore e o da arte literária, isto é, da literatura tornada objecto de consciente esforço artístico. É este elemento diferenciador o agente

imediatamente na evolução da arte literária. Personalidade e psicologia, tomo-as o mais concretamente possível, quero dizer, como implícitas no próprio facto da existência de uma obra; pois quanto a reconstruir completamente por ela o autor, é esse um trabalho mal seguro que leva, quando generalizado, a própria crítica de restituição a singulares extravagâncias.

Voltando à questão da objectividade:

Observou Poincaré (e com formas diferentes o pensamento foi algumas vezes expresso) que a objectividade consistia na identidade relacional; que não devia procurar-se em outra parte e punha em dúvida que chegássemos a ter ideia clara de qualquer outra. E de certos problemas mostrou que, resolvendo-os, não se recuava a dificuldade, mas se dividia, pondo a um lado o aspecto rigorosamente analisável e a outro o nevoeiro de uma realidade que nem sempre, nem com frequência, se deixa reduzir à elegância analítica. Isto é mais geral do que pode supor-se.

Com efeito — e é este o meu primeiro princípio — em toda crítica de uma obra há dois elementos fundidos no juízo. Um, flutuante, menos consistente, com amplitude de oscilação quer nos indivíduos quer nas épocas, quer nas colectividades históricas, étnicas, ou simplesmente psíquicas; outro, mais rígido, mais acessível ao estudo, e que em parte explica, mas só em parte, a existência do primeiro.

Trata-se pois de separá-los, fazendo incidir sobre o segundo o máximo do trabalho de análise.

O primeiro é o gosto, a síntese obscura traduzida na vaga expressão — «agrada-me» —; o segundo são as proporções, a orientação, a correspondência entre o plano, o intuito, e a obra; a forma, estudada no ponto de vista da língua, da expressão, do estilo, etc. O primeiro é uma daquelas «ideias confusas» teorizadas por Dupréel (*Rev. de Mét. et de Morale*, 1911) e para as quais a sociologia representa, segundo esse autor, o mesmo que a lógica para as

ideias claras; o segundo é uma série de relações analisáveis.

E não é tudo.

A combinação de êstes dois elementos em proporções diversas determina ou representa diferentes atitudes críticas. Assim, em pleno Renascimento, foi sêcamente a regra — neste caso a imitação do antigo — que predominou. A tal ponto se atenuara a independência crítica no tocante ao prazer recebido da obra de arte que a própria emoção revestira, paradoxalmente, um ar convencional.

A tendência heterodoxa nem achava terreno onde desenvolver-se nem pábulo de onde arrancar a seiva. É o que se revela em certa uniformidade de juízo dos contemporâneos sobre monumentais, colossalíssimas apoteoses de insipidez. O autor genial evade-se da cadeia, e isso em parte o caracteriza; mas os outros, os do sentir comum, caracterizam e exemplificam a corrente. Quando, pelo contrário, o primeiro elemento absorve sensibilidade e juízo, e o segundo se anula, a anarquia chega a proporções gigantescas.

Mas se falo em proporcionalizar dois elementos, um, objectivo, analisável, outro incerto, por conter uma resultante da psicologia diferencial, não será isto voltar à incerteza crítica, ao «agrada-me» erigido em sistema?

Não é.

Em primeiro lugar eu postulo apenas a possibilidade de análise, deixando suspenso o rigor ou a aproximação de ela, porque só depois de feita isso pode verificar-se.

Em segundo lugar, procuro adoptar um critério resultante da conjugação do meu conceito e da minha experiência com o objecto que pretendo analisar.

Em terceiro lugar, como antes mostrei, dada a separação entre a face criticável com rigor, e a outra, se a proporção elementica fôr julgada má, basta disjungi-las e a primeira conservará o seu valor integral.

Em quarto lugar, se a análise fôr justamente feita, ainda quando alguém a faça de outra forma, nem por isso ficará invalidada a relação que a minha exprime.

A objectividade consiste pois neste caso em separar quanto pode examinar-se independentemente do gosto pessoal, do objecto especial de preferência. Mas o próprio gosto individual não oscila ao acaso, tratando-se de espíritos modelados por idênticas origens de reacção psíquica. A diferença tem limite de amplitude, como se vê na redução aos tipos extremos do grotesco e do sublime.

E assim, quando grandes diferenças de critério se nos revelam, seria prudente, em vez de registá-las como argumento, *porque um facto nunca é uma prova*, tentar conhecer a formação dos espíritos que nelas se combatem.

Concretizemos a ideia por um exemplo extremo:

Se um barbeiro tiver visto a «Casa de Boneca» e ao ouvir um frêquez culto dizer a outro a sua admiração, declarar que prefere «A Morgadinha de Valflores», é evidente que a qualificação de voto impede contrabalancemos as duas opiniões. «O que importa a um homem, diz W. James, é a sua visão pessoal; entretanto — acrescenta, receoso talvez das conseqüências — nenhuma visão do universo é possível, sem o espírito se familiarizar com os processos intellectuais conducentes a êsse resultado».

O «agrada-me» não é facto-limite. Quando alguns criticos declaram que em última análise é o que fica, enganam-se grosseiramente. Êsse facto é um ponto de partida. Agrada, porquê? No «porquê» bem entendido reside a objectividade. Se pode existir alguém a quem a obra desagrade, a-pesar-do «porquê», êste subsistirá.

Demais, o problema: — porque agrada ou porque despraz — é precisamente o problema nuclear da estética e sobre êle assenta a aspiração normativa.

Mas eu não escrevo um livro de estética, onde o prin-

cípio ou princípios gerais devam discutir-se e estabelecer-se; faço apenas o estudo simples de uma obra determinada.

Não pode ser uma aplicação, porque faltam os princípios estéticos dominadores de toda obra de arte; não pode ser a base de uma larga generalização, porque de uma só obra seria arriscado querer concluir muito neste campo; é portanto a análise das condições estéticas de uma obra examinada na sua plena realidade; é trabalho monográfico, do qual, se fôsse perfeito, eu diria ser o modelo de múltiplos trabalhos necessários a um seguro conhecimento geral.

Por isso o meu segundo princípio é de ordem técnica:

Devem aplicar-se às obras modernas que pretendemos estudar, os processos calmos e minuciosos que se aplicam às obras antigas, pois nada justifica a diferença.

O método é por certo pouco brilhante para os fanáticos da lantejola, mais abundantes no campo da literatura do que em qualquer outro; mas a crítica não tem por fim brilhar de brilho falso. A situação apontada por Lanson, acima referida, é piorada entre nós. Nem história, nem simples registro descritivo se procura fazer. O sistema é outro. Um autor lança um poema, um romance, um livro qualquer. Vem a satelitagem vesga do noticiário e começa a bordar coisas muito adjectivadas para fingir que teve aquelas impressões, que na realidade custaram trabalho insano — e de todo perdido — a rebuscar.

Forma-se nova peça lantejoulada à custa dos reflexos da primeira. Um horror justificativo de bocejo interminável. E há hipóteses muito piores.

*
* *
*

É tempo de entrar no plano de este livro, última parte de sua justificação. Sendo as regras acima expressas, uma genérica e prática, outra estritamente técnica, a directriz

deve ser procurada na própria obra de que se faz o estudo. Apresentarei entretanto um plano mais geral, aplicável em estudos monográficos, pois essa é condição imprescindível da sua utilidade e coordenabilidade em outros de mais largo horizonte.

Tal é o desenvolvimento sistemático do primeiro princípio apresentado, e agora pôsto em esquema:

Crítica	{	Analítica (dos meios estéticos)	{	Interna (idealização)
				Externa (execução)
	{	Sintética (dos valores estéticos)	{	quantitativa (irregularidades da obra)
				qualitativa (apreciação do conjunto)

É fácil verificar no índice a observância do esquema. A parte sintética está reunida no último capítulo. Há que notar ainda a parte preliminar não compreendida no esquema, por se tratar de uma questão accidental, ao passo que o esquema pretende ser genérico. É a parte que intitulei «Doutrina». Guerra Junqueiro apresentou-se desde logo — e é ainda hoje por alguns considerado — renovador em arte e, senão criador, pelo menos estudioso de mérito em coisas de filosofia. O juízo, se o é, não chega a ser um erro; a um admirador inteligente do poeta ouvi eu chamar *filosofeiras* aos esforços do poeta nesse campo. Verdade é que ele também assim se considerava; mas isto seria o menos; porque — exemplifiquemos — do facto de um serralheiro hábil e analfabeto se considerar inventor científico, não nos corre a obrigação de examinar-lhe as manias, em vez de apreciar-lhe a resistência das ferragens. Neste caso, porém, Junqueiro pretendia — e expressamente o declarou⁽¹⁾ — que a sua arte era influen-

(1) ... explanarei as conclusões últimas do meu exame de consciência... como útil comentário da minha obra poética de que elas são verdadeiramente a alma essencial e geradora (*Os Simples*, pág. 124). Sobre a doutrina estética, veremos adiante.

ciada já pela sua filosofia em geral, já pela sua doutrina estética em particular.

Era pois de evidente necessidade preceder a aplicação do meu esquema à sua obra de um exame das fontes onde declara ter bebido. Não há direito de recusar êsse exame de facto. Essa primeira parte da obra é pois a adaptação circunstancial de um plano genérico, ao caso particular de um autor dado.

Vicente de Almeida