



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
Departamento de Letras e Artes  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
DIVERSIDADE CULTURAL



FABRÍCIO DOS SANTOS BRANDÃO

**PUNHADOS DE VERSOS E OUTRAS SCRIPTAE:  
A OBRA POÉTICA DE CARLOS CHIACCHIO**

Feira de Santana, Ba  
2010

FABRÍCIO DOS SANTOS BRANDÃO

**PUNHADOS DE VERSOS E OUTRAS *SCRIPTAE*:  
A OBRA POÉTICA DE CARLOS CHIACCHIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientadora a Professora Dra. Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana-Bahia  
27 de julho de 2010

FABRÍCIO DOS SANTOS BRANDÃO

**PUNHADOS DE VERSOS E OUTRAS *SCRIPTAE*:  
A OBRA POÉTICA DE CARLOS CHIACCHIO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

---

Profa. Dra. Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Aleilton Fonseca (UEFS)  
(Membro)

---

Prof. Dr. Gilberto Nazareno Telles Sobral (UNEB)  
(Membro)

Em 27 de julho de 2010

Feira de Santana  
07/2010

Para as mulheres da minha vida, representadas pela minha mãe, Maria de Lurdes dos Santos Brandão, pela minha irmã, Viviane dos Santos Brandão, pela minha orientadora e amiga Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz e pelas minhas amigas, uma irmã branca, Márcia Cordeiro de Freitas, e Suani de Almeida Vasconcelos, pois sem elas o rumo teria sido outro. A mãe Léo na fé e na determinação.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, e abaixo dele, às forças que regem o universo e me acompanham.

À Universidade Estadual de Feira de Santana, pela oportunidade de ter trilhado outros horizontes.

À Profa. Dra Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, pela compreensão de sempre, pela sinceridade, dedicação e paciência, além de sua competência no exercício da vida civil e profissional. A eterna gratidão é uma forma de agradecimento inenarrável.

À mãe Léo, pela oportunidade que o barro preto e os mistérios das águas de Cachoeira me permitiram ser esse ser que sou.

Ao pessoal da Academia de Letras da Bahia, por ter me oportunizado gentilmente o acesso à documentação de Carlos Chiacchio.

Aos professores da UEFS, pelos ensinamentos ministrados.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação.

## RESUMO

Edição dos poemas do escritor Carlos Chiacchio. Trata-se do primeiro trabalho de edição da obra do escritor, portanto, apresentam-se os textos a partir do método filológico da Crítica Textual e um estudo no qual se apresenta o autor e sua atuação intelectual na Bahia do século XX. O corpus desta edição constitui-se de 10 poemas inéditos. A presente dissertação apresenta de em linhas gerais um dos mais notáveis intelectuais da Bahia do século passado, conhecido por sua atuação como crítico literário nas colunas “Homens e Obras”, do jornal “A Tarde” e “Página de Ala”, do jornal “O Imparcial”. Como poeta, menos conhecido por essa prática, legou-nos textos éditos, inéditos e dispersos de variadas temáticas. No que concerne a poesia, o trabalho chiacchiano se mostrou menos notório em relação à crítica literária e, por isso, se tornou peça de injusto abandono, pois foram muitas as razões que se apresentaram na cena literária da Bahia do início do século XX.

**Palavras-chave:** Literatura, poemas, Crítica Textual, Carlos Chiacchio.

## RESUMEN

Edición de los poemas del escritor Carlos Chiacchio. Se trata del primer trabajo de edición del escritor, por lo tanto, se presentan los textos a partir del método filológico de la Crítica Textual y un estudio en el cual se presenta el autor y su actuación intelectual en la Bahía del siglo XX. El *corpus* de esta edición se constituye de 10 poemas inéditos. La presente disertación presenta de modo simple una de las personas con gran notabilidad en la Bahía del siglo pasado, conocido por su actuación como crítico de la literatura en la sección "Hombre y Obras", del periódico "La Tarde" y "Página de Ala", del periódico "El Imparcial". Como poeta, menos conocido por esa práctica, dejándonos textos editados, inéditos y dispersos de diversas temáticas. En lo que se trata de la poesía, el trabajo chiacchiano se mostró poco notable frente a la crítica literaria y, por eso, fue alijada de modo injusto, pues fueron muchas las razones que se presentaron en el escenario de la Bahía en el comienzo del siglo XX.

Palabras-clave: Literatura, poemas, Crítica textual, Carlos Chiacchio.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

### **a) Abreviaturas gerais**

ALB Academia de Letras da Bahia  
p. página

### **b) Siglas relativas aos textos editados**

Mot Motivo  
Spb Se eu te pudesse beijar  
Vc Verbo e carne  
CDJ Canção de D. Juan  
Pb Primeiro beijo  
Bac Beijo de acaso  
Bi Beijo inefável  
Bf Beijo em flor  
Bc Beijo em caminho  
BA Beijo no ar

## LISTA DE QUADROS E FIGURAS

### SEÇÃO 4

QUADRO 1: Corpus de poemas inéditos de Carlos Chiacchio.....	77
--	----

### SEÇÃO 1

Figura 1- Manuscrito inédito de Bi.....	18
Figura 2- Manuscrito inédito de Mot e Spb.....	83
Figura 3- Manuscrito inédito de Spb.....	85
Figura 4- Manuscrito inédito de Spb e Vc.....	87
Figura 5- Manuscrito inédito de Vc e CDJ.....	89
Figura 6- Manuscrito inédito de CDJ.....	91
Figura 7- Manuscrito inédito de CDJ.....	93
Figura 8- Manuscrito inédito de Pb.....	95
Figura 9- Manuscrito inédito de Pb.....	97
Figura 10- Manuscrito inédito de Pb.....	99
Figura 11- Manuscrito inédito de Bac.....	101
Figura 12- Manuscrito inédito de Bi.....	103
Figura 13- Manuscrito inédito de Bi.....	105
Figura 14- Manuscrito inédito de Bi.....	107
Figura 15- Manuscrito inédito de Bf.....	109
Figura 16- Manuscrito inédito de Bf.....	111
Figura 17- Manuscrito inédito de Bc.....	113

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	12
<b>2 PENSAR A QUESTÃO</b>	14
<b>3 O ITINERÁRIO DE CARLOS CHIACCHIO: O SCRIPTOR DE MUITAS HISTÓRIAS</b>	20
3.1 O PAPEL DE CARLOS CHIACCHIO NO DEBATE DA AGENDA INTELLECTUAL DO SÉCULO XX	33
<b>4 A LITERATURA DE JORNAIS OU O GRANDE MEIO DE DIVULGAÇÃO: UM BREVE OLHAR SOBRE ALGUNS DOS PERIÓDICOS</b>	53
4.1 JORNAL A TARDE	57
4.2 JORNAL O IMPARCIAL	58
4.3 O FUTURISMO E A BAHIA: UMA QUESTÃO POLÊMICA	59
<b>5 A FILOLOGIA E O LUGAR DO MANUSCRITO CHIACCHIANO</b>	73
5.1 DEFINIÇÃO DA ATIVIDADE CRÍTICA	73
5.2 ESTRUTURA DA EDIÇÃO	76
5.3 INFORMAÇÕES ACERCA DE RAPSÓDIA DO PRIMEIRO BEIJO	78
5.4 CRITÉRIOS GERAIS PARA A EDIÇÃO	78
5.5 EDIÇÃO INTERPRETATIVA	79
<b>5.5.1 Inéditos</b>	79
5.5.1.1 Motivo	79
5.5.1.2 Se eu te pudesse beijar	80
5.5.1.3 Verbo e carne	80
5.5.1.4 Canção de D. Juan	80
5.5.1.5 Primeiro beijo	81
5.5.1.6 Beijo de acaso	81
5.5.1.7 Beijo inefável	81
5.5.1.8 Beijo em flor	82

5.5.1.9 Beijo em caminho	82
5.5.1.10 Beijo no ar	82
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	115
<b>REFERÊNCIAS</b>	117

## 1 INTRODUÇÃO

A escolha pela obra do poeta Carlos Chiacchio como objeto de pesquisa para o mestrado na área de Literatura e Diversidade Cultural aconteceu, inicialmente, em razão de ter sido pesquisador na iniciação científica e ter desenvolvido artigos e apresentações de trabalho na área de Crítica Textual. Assim, cada vez mais aumentou o desejo de trazer à tona personagens e histórias que não ganharam voz na história oficial por diversos motivos.

Por isso, tem por essa idiosincrasia grande importância esta pesquisa, primeiro pela realização pessoal, segundo, pela vontade de ver o nome e a obra do poeta Carlos Chiacchio ganhando mais espaço, pelo menos, no âmbito acadêmico, o que está em sintonia com projetos desenvolvidos em universidades brasileiras e estrangeiras que incentivam gradativamente o resgate da cultura e da literatura local.

Assim, espera-se que este trabalho sirva como o diálogo inicial e que possibilite pesquisas futuras com o autor. Cumpre, então, descrever a metodologia adotada nesta dissertação, que teve início com a reunião dos poemas de Carlos Chiacchio.

Esta dissertação, *Punhados de versos e outras scriptae: a obra poética de Carlos Chiacchio*, encontra-se organizada em seções, a saber: Na primeira seção evidencia-se, como o próprio nome sugere “Pensar a questão”, o tratamento que se deve ter com o texto no campo da literatura e da filologia textual; na segunda “O itinerário de Carlos Chiacchio: o scriptor de muitas histórias” discute-se o lugar de Carlos Chiacchio e o papel por ele desempenhado dentro do panorama crítico e literário da Bahia; na terceira seção, aborda-se o trabalho filológico por meio da edição interpretativa e de informações acerca da obra empreendida por Carlos Chiacchio.

Seguindo o objetivo primeiro da Filologia de salvaguardar as obras do esquecimento e da degradação é importante resgatar o patrimônio escrito literário deixado por Carlos Chiacchio a partir de um trabalho de edição. Por outro lado, o valor da sua herança poética está em mostrar a oportunidade que as gerações sucedâneas terão em entender melhor a cultura baiana e também a sua contribuição para formação da cultura nacional, além de, nos multiformes procedimentos de fixação dos textos, subsidiar a moderna Crítica Textual na medida em que novas

perspectivas poderão ser traçadas. Certamente, a ida às fontes, para a natureza desta dissertação, deu sua completa interpretação filológica ao mesmo tempo em que possibilitará aos estudiosos da literatura o contato com aquele que foi considerado o “Cavaleiro de Honra” da Nova Cruzada, apresentando-nos uma outra face pouco conhecida tanto pelos contemporâneos como pelo grande público, a de poeta.

Nesta perspectiva, apresenta-se a relação entre o trabalho crítico da Filologia e da literatura a partir de suas similitudes e diferenças, sobretudo, pelo fato de trabalharem com o texto materializado. No âmbito da Filologia Textual destaca-se a sua árdua tarefa de oferecer o mais isenta quando possível uma edição que contemple o rigor metodológico, assim como, a provável intenção do autor. Por outro lado, no bojo da Crítica Literária evidencia a fruição do texto e seus desdobramentos como: recepção, engajamento e autoria.

E, por fim, as considerações finais em que se apontam as dificuldades relacionadas para a publicação do texto poético por diversos motivos que vão desde as suas convicções teóricas, passando pelas múltiplas atividades que desempenhava, até o trabalho filológico e suas contribuições no que se refere ao texto literário. Esclarece-se, portanto, que em Filologia Textual, cada proposta de edição constitui-se numa hipótese de trabalho que resulta das situações textuais encontradas no processo de tradição e transmissão dos textos. Em cada uma delas, ter-se-ia a possibilidade de resgatar o texto fidedigno, representativo do ânimo autoral, ou seja, aquele que mais se aproxima da última vontade do autor ou de sua intenção final. Aqui, o texto editado será o suporte para o estudo primeiramente do filólogo e em seguidas dos demais pesquisadores que pela questão possam se interessar.

## 2 PENSAR A QUESTÃO

Independente da ciência do texto é preciso compreender a concepção de linguagem para daí esclarecer o funcionamento das palavras e fazer com que nos revele o que se encontra incompleto, oculto, mascarado ou mal-entendido em qualquer leitura que possamos ter diante dos nossos olhos. Sendo assim, estendemos essa postura, em especial, à laboriosa tarefa do filólogo. Porém, convocamos desde já a proposta de Poirier (1987) para um possível percurso de como deve ser assimilada a leitura (interpretação) do objeto literário, independente da convicção teórico-metodológica:

A literatura reclama com maior força possível a minha atenção, porque, mais do que qualquer outra forma de arte ou expressão, ela demonstra o que pode ser realizado, o que pode ser feito com algo partilhado por todos, usado por todos na condução diária da vida, algo que, além disso, de uma forma muito sutil e ainda mensurável, traz dentro de si, do seu vocabulário e sintaxe, as pressuposições regentes dos arranjos sociais, políticos e econômicos de uma sociedade [...] Nada pode nos ensinar tanto sobre o que as palavras realizam para nós, nem sobre como, por nossa vez, poderíamos tentar fazer algo para elas, algo que talvez modifique a ordem das coisas de que elas dependem para seu significado. À literatura resta a distinção de que ela convida o leitor a uma relação dialética com as palavras com uma intensidade que não se permite em nenhum outro lugar. (POIRIER, 1987, p. 133-134)

No comentário apresentado pelo supracitado ensaísta, tem-se uma ideia muito clara, dentro do debate intelectual deste novo milênio, que a leitura é o ato imprescindível, o momento primeiro sem o qual quaisquer atividades, sejam estas históricas, literárias, filológicas, hermenêuticas, dentre outras, serão naturalmente impossíveis.

Assim, dentro desse universo da literatura, que convida o leitor/pesquisador a uma relação dialógica com as palavras, algumas cautelas são indispensáveis, principalmente, por que neste caso, a produção poética de Carlos Chiacchio foi pouco conhecida entre seus contemporâneos, assim como, por sua obra ser inacabada e, por fim, até que ponto é válido trabalhar e trazer à luz uma obra que foi engavetada, por qual razão não pode ser concluída ou que até mesmo não corresponde à estética que ele buscava?

Este impasse muitas das vezes não encontra em uma disciplina em particular uma resposta plausível ou que satisfaça grande parte de uma questão/problema,

exigindo sem dúvida o amalgamento de outras práticas e saberes. Dessa forma, para elucidar o objeto de nossa pesquisa, a obra dispersa chiacchiana, um material muito rico e que nos oferece vários caminhos a seguir, tivemos que tomar uma decisão não muito fácil, mas desafiadora de entrecruzar diferentes ciências do texto sem se deixar perder nos limites de análise de cada uma.

É um fato importante a ser considerado na agenda intelectual do século XXI que: “[...] a filologia deve ampliar as formas de investigação através das teorias recentes, visando atualizar as leituras dos textos literários e não literários e objetivando descobrir novos significados que não foram detectados pelas teorias anteriores”, afirma Santana Neto (1999, p. 139-144), salientando ainda que cabe à filologia apoderar-se de novos objetos em seu campo de atuação, nessa mesma direção propagamos nós.

Mas, antes de qualquer explanação, chamamos à atenção para um comentário de Chartier (1997), numa de suas colocações, de que existem espaços do saber nos quais as disciplinas já não se caracterizam de modo tão forte quanto antes, necessitando, sobretudo, do suporte de outras áreas, numa relação mútua de empréstimos e trocas para quebrarem certas restrições conceituais e estimular direcionamentos inusitados de antigos objetos.

Por esta razão, o terreno que este trabalho percorre se acha em constituição, o que vale ressaltar aqui que tal como a obra e o contexto que renovam e ampliam nossa postura diante da interpretação do texto, o labor com manuscritos, a depender do tratamento dado, poderá nos apresentar caminhos diferentes.

Como bem nos diz Mainqueneau (2006, p.17) que:

Se o autor é bem identificado o filólogo deve mostrar que ele é “representativo” de seu tempo ou de seu grupo, que nele se reconciliam o individual e o coletivo. Os escritores, e mais geralmente os artistas, são tidos por esses indivíduos notáveis que teriam o poder de exprimir os pensamentos e os sentimentos de seus contemporâneos.

É evidente que essa eleição em trazer para essa discussão o que diz o autor acima citado não é uma escolha aleatória; ela tem intenções, as quais se traduzem no fato de buscar compreender o(s) porquê(s) da condição de poeta deste intelectual, Carlos Chiacchio, ainda carecer de um trabalho criterioso. É evidente que

alguns fatores colaboraram para a pouca divulgação de sua poesia, especialmente depois de sua morte, momento em que caiu no mais completo ostracismo.

Alie-se a isto a importância do autor e de sua obra, cuja produção permanece dispersa, pois foi publicada, principalmente em jornais e revistas do início do século passado, o que justifica trazê-los à baila do panorama histórico-literário baiano e brasileiro.

É, no entanto, sua posição diante da arte e do artista em geral e da literatura em particular, assim como a atitude diante da crítica, que nos faz determinar como questão a ser investigada ao longo deste trabalho o resgate da produção poética de Chiacchio como base para explicar essa relação do crítico com o poeta, buscando entender como sua poética dialoga com o crítico de si próprio, o contexto em que sua produção esteve inserida e ainda suas condições de produção.

Isto se deve a uma provocação oriunda da leitura da obra de Dulce Mascarenhas, *Carlos Chiacchio: homens e obras* (1979) em que se observou que a referida autora buscou identificar, a partir dos materiais examinados, elementos que revelam a configuração de sua personalidade literária enquanto crítico. Talvez tanta exigência para estabelecer um método de apreciação para a literatura fizesse com que Chiacchio abafasse a sua ação de poeta, embora tivesse publicado. Do que produziu, observa-se um ser dividido entre o crítico e o poeta, com a supremacia da crítica literária.

Então, pode-se dizer, diante do exposto, o quão é importante resgatar o patrimônio escrito literário deixado por Carlos Chiacchio, sobretudo, a sua herança poética pelo valor inestimável que propiciará às gerações vindouras a oportunidade que terão em entender melhor a cultura baiana e também a sua contribuição para a formação da cultura nacional, além de possibilitar aos estudiosos da literatura e do discurso o contato com aquele que foi considerado o “Cavaleiro de Honra” da Nova Cruzada.<sup>1</sup>

Isto posto, passaremos a falar, a partir de agora, sobre o arsenal documental chiacchiano para enfatizar seu caráter de construção, ou melhor, das campanhas de

---

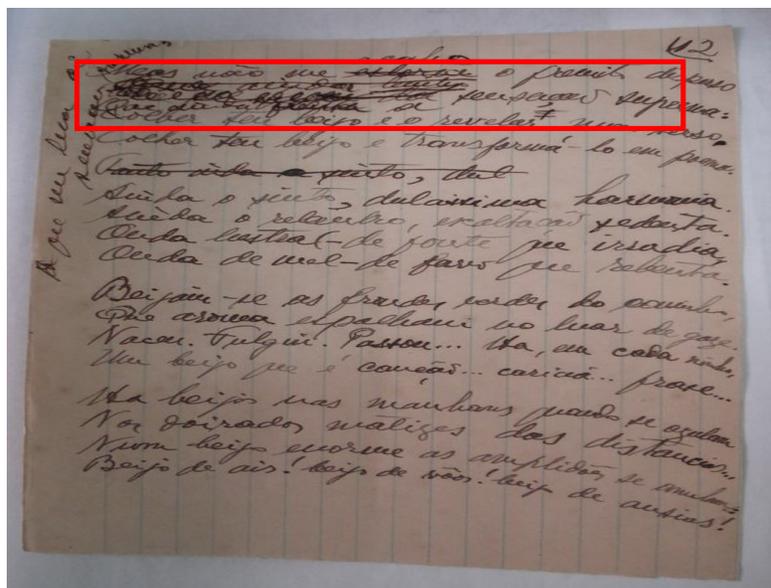
Nos idos do século XX, precisamente em 1901, jovens escritores fundaram na Bahia uma agremiação literária denominada *Nova Cruzada*, cuja atuação se propaga até 1914. O intuito da agremiação era tirar a Bahia da apatia literária. Com isso, os integrantes desse movimento passaram a lutar contra os aspectos conservadores da literatura oficial. É importante salientar que desse grupo saíram nomes de relevo na literatura baiana, como: Arthur de Salles, Pedro Kilkerry e outros. No caso particular de Carlos Chiacchio existiu uma convicção teórica de que não era possível se pensar o futuro sem levar em consideração o passado, por isso, a força da tradição deveria ser sentida no novo.

escritura como um elemento que nos leva a desvendar e a conhecer a forma de elaboração e preparação para a labuta do *scriptor* e até mesmo compreender como se configura a sua produção poética.

A tomada de decisão por parte de um escritor sobre que item lexical deverá aparecer em detrimento de outro entra como marca de um processo de criação que nasce de muito labor e dedicação. Todavia, o modo como se realiza essa estruturação da escritura é o que baliza a pesquisa de geneticistas, filólogos e críticos da literatura e do discurso, pois vamos atrás das marcas, pistas ou caminhos deixados no texto. Mas o que necessita ficar evidente para quem se lança a conhecer esses caminhos é que a organização da escritura é uma trajetória singular no universo da criação textual por parte do *scriptor*, mesmo porque a cada texto o processo se dá diferente do outro.

Tudo isso é o que preenche o sentido de ser de um estudioso do texto, pois ficamos diante da possibilidade que somente os manuscritos podem nos revelar: o laboratório do escritor. Assim, uma visita a este lugar misterioso através das anotações, rasuras, substituições, acréscimos ou às várias campanhas de escritura nos apresentará um indivíduo, como diz Mário Quintana (2005), buscando um estilo que para ele é caracterizado como uma deficiência que permite ao autor só conseguir escrever como pode.

Talvez resida nessa assertiva de Quintana a concretização do próprio embate do escritor em seus escritos (acrécimo, substituições e rasuras) ou ainda a constatação de um processo jamais interrompido, portanto, se não está no campo visual, está no nível mental; como é o caso do escritor em estudo:



**Fig.1:** Manuscrito inédito de Bi.

**Fonte:** Arquivo da ALB (Academia de Letras da Bahia)

Esse tipo de análise do movimento de escrita começou com os pós-estruturalistas. Entre os defensores mais conservadores do estruturalismo, a concepção estática de texto deu lugar a uma outra abordagem do objeto dos estudos literários, como uma dinâmica de processo, ou melhor, a escritura. Acredita-se que o pós-estruturalismo trouxe para a cena da literatura essa noção de texto como um escopo primordial dentro da sua atividade, o que resultou, certamente, num deslocamento conceitual para o que de fato significa a literatura dos escritores.

Essa discussão ganhou fôlego com as proposições apresentadas por Marcel Proust no século XX. Segundo o referido autor, o texto deveria ser estudado como um caráter estético autônomo do seu criador ou do segmento social no qual surgiu, assim, tornou-se de suma importância definir quais as idiossincrasias do texto literário.

Para buscar essas características próprias do texto literário, a crítica, primeiramente, apoiou-se no nível da frase, fazendo emergir neste panorama o que se consagrou chamar de “estilo”, para em seguida ampliar suas análises para o funcionamento da narrativa (tipologias de personagens, tempo, espaço, gêneros estruturados e o próprio foco narrativo), e da estrutura poética (ritmos, imagens e fonemas).

Decorrente desse entendimento se põe uma outra questão, se não a mais importante, talvez a mais central: a partir de que teorias serão tratadas as questões relativas aos manuscritos chiacchianos? De que Filologia e Crítica falaremos? Qualquer possibilidade de resposta a essa indagação só tem sentido se considerar como questionamento principal a discussão sobre que tipo de literatura do escritor, Carlos Chiacchio, estamos buscando apresentar para os leitores.

Destarte, os capítulos que se seguem são uma tentativa de evidenciar como o trabalho criterioso com os manuscritos, por meio da Crítica Textual e da Crítica Literária, darão visibilidade ao labor poético chiacchiano.

### 3 O ITINERÁRIO DE CARLOS CHIACCHIO: O SCRIPTOR DE MUITAS HISTÓRIAS

Agora, um gesto.  
 Uma atitude, agora.  
 Depois uma lembrança.  
 Logo mais, uma gratidão.  
 Por fim, quem sabe? a presença espiritual se  
 afirma  
 pela ação do bem que não morre.  
 Algo que está ainda a continuar o homem.  
 É a sua obra.  
 É o seu pensamento.  
 É a sua grifa de luz encravada em nossos  
 sentidos.  
 Nós vivemos por eles.  
 Eles vivem em nós.  
 ( CHIACCHIO, 1941, p.16)

Como bem diz Chiacchio (1941) “Algo que está ainda a continuar o homem/ É a sua obra/ É o seu pensamento”. Essa visão destaca a relação entre o prazer experimentado na poesia (obra), assim como, sua crítica (pensamento), como marcas que se vinculam a uma dada época. Por isso, cada geração tem que tecer a sua própria crítica.

Provavelmente seja esta postura da atividade crítica que Chiacchio possuía que o tornou um indivíduo capaz de misturar (obra, pensamento e sentidos) como aspectos em que “nós vivemos por eles/ eles vivem em nós” (1941, p.16) e que, de certo modo, flexibilizou o conceito de crítica de então. Chiacchio dizia em atitudes que sua crítica era “crítica de simpatia” e esta, um produto correlato ao fazer poético.

Por esta razão, a fala de Carlos Vogt (1989) que elegi para começar a tecer o(s) meu(s) comentário(s) pode muito bem ser aplicada aos investigadores que adotam o texto como base e caminho metodológico para as suas pesquisas.

Em “Uma brincadeira de esconde-esconde com o passado”, o referido autor formula uma pergunta: “Para que se escrevem memórias?” que ele próprio responde:

Para documentar uma existência que, em si mesma, e por si só é considerada válida e, portanto, digna de ser conhecida por outros, ou para acompanhar o labirinto existencial que o escritor-personagem teve de percorrer nas suas andanças interiores e

exteriores e que, assim, foram marcando seus sentimentos, emoções, pensamentos, palavras e obras. (VOGT, 1989, p.56)

Isso se pode aplicar a Carlos Chiacchio, uma célebre figura de presença marcante na vida cultural da Bahia na primeira metade do século XX, principalmente por sua atuação como crítico literário nas colunas “Homens e Obras”, do jornal *A Tarde* e “Página de Ala”, do jornal *O Imparcial*. Como poeta, menos conhecido por essa prática, legou-nos textos éditos, inéditos e dispersos de variadas temáticas. Desse modo, como crítico ou poeta, Chiacchio marcou seu espaço no cenário da cultura e da literatura baianas de então.

Ao atuar como crítico literário ou poeta Carlos Chiacchio mostrou, através de uma vasta documentação, que é possível construir no seio de uma sociedade uma ação cultural, uma efervescência artística em face de uma ainda província, a Bahia. Assim, por meio da poesia acreditava que impressionar para comover é o próprio lema da arte e o artista possui a capacidade de comover-se e o poder de transmitir essa comoção. Decorrente dessa postura e de sua pouca visibilidade enquanto poeta, surgiu a vontade de compreender o(s) porquê(s) dessa atividade ser tão depreciada, já manifestada por outros investigadores talvez mais apressados e que se preocuparam somente em mostrar o lado do crítico.

Por essa razão, mergulhar na sua trajetória buscando entender onde, como, quando, com quem e, sobretudo, qual(is) vínculo(s) foi(ram) mantido(s) com outras expressões artísticas, certamente, possibilitará mapear aquilo que Padre Vieira referenda como um caráter biográfico ou como o maior retrato de um artista, isto é, aquilo que o próprio escreve.

Assim, Rejane Machado (2000) em *O livro de Oswaldo: retrato de um contista esquecido*, deixa sua mensagem para àqueles que incessantemente tentam viabilizar o reconhecimento público dos valores de seu biografado. Para a referida autora:

Nossa proposta de trabalho é o levantar de um problema filológico que está a merecer esforços de todos os que se dedicam ao estabelecimento de uma bibliografia do pensamento brasileiro: o injusto esquecimento de uma parcela de autores a seu tempo significativos, tal o caso do escritor baiano Dias da Costa, de quem os compêndios e antologias de literatura não mais se ocupam. (MACHADO, 2000, p.17)

Neste mesmo preâmbulo, pode-se destacar o ilustre Carlos Chiacchio que, assim como Dias da Costa, tornou-se peça de injusto abandono. Por isso, é indispensável para a adequada avaliação da produção que Chiacchio deixou proceder ao estudo da sua obra dispersa de acordo com princípios da Crítica Textual e literária, objetivando contribuir para mais um capítulo da História das Letras na Bahia e quem sabe o Brasil.

Carlos Chiacchio nasceu em Minas Gerais, em 4 de junho de 1882 na cidade marginal do rio São Francisco, Januária. Filho de Jacome Chiacchio e Patrícia Chiacchio. Do seu casamento com a Sra. Maria Seixas Chiacchio, não deixou filhos.

Considerado como principal figura do movimento da “Nova Cruzada”, dedicou-se às letras e ao jornalismo, obtendo maior destaque como crítico literário. Foi com a “Nova Cruzada” que o grupo simbolista do qual fazia parte que Chiacchio conseguiu expressivamente se afirmar na vida literária do país.

Destarte, dando seguimento à sua trajetória intelectual, colocou-se como crítico e teórico na revista “Arco & Flexa”, tentando familiarizar-se com as inovações propagadas por dois momentos importantes na história do século XX, as duas grandes guerras mundiais. Mesmo assim, as transformações da época não foram suficientes para que a forte densidade de uma tradição oprimisse consideravelmente o próprio líder do grupo, que trouxe consigo antigos neocruzados como colaboradores: Arthur de Salles, Roberto Correia e Silva Campos.

A “Nova Cruzada” sem dúvida deu um relevo às letras baianas entre 1905 e 1910, evidenciando representantes importantes na poesia como: Arthur de Salles, Roberto Correia, Álvaro Reis, Pedro Kilkerry; no romance, com Xavier Marques, que dividiu a cena e a consagração acadêmica de sua produção e, sobretudo, o folhetinista Carlos Chiacchio, colaborador de suma relevância para os fatos da cultura, da vida literária dentro e fora da Bahia e da difusão das tradições de sua terra.

A obra em si de Carlos Chiacchio redimensiona a limitação do criador diante da crítica, o cruzamento entre ciência e o fazer crítico, assim como o conceito de História da Literatura, afirma Mascarenhas (1979) quando aponta três aspectos (sinceridade, simplicidade e espontaneidade) como fatores responsáveis por uma arte livre de pré-conceitos e preconceitos de escola. Por esse motivo, Carlos Chiacchio lança-se a buscar em seus comentários essa liberdade.

Logo, para o crítico supracitado, “[...] criticar é difícil. É mesmo torturante, incômodo, e, até, em certos casos, inconveniente” (1929, p.20). Propõe desse modo uma crítica calçada no elogio, como bem assevera: “[...] a coragem de louvar é mais profundamente rara que a de agredir.” (1929, p.20). Em linhas gerais tenta justificar uma crítica de simpatia, ressaltando, sobretudo, que no processo de apreciação é muito mais comum o ataque do que o elogio. Talvez resida na exigência de estabelecer um método para o objeto literário a pouca divulgação de sua poesia, ou melhor, ao correlacionar o exercício crítico com o fazer poético, Chiacchio procurou diferenciar entre a poesia do outro e a sua poesia, evitando estabelecer modelos de comparação que impusessem normas ou graus de superioridade, isso nos permite pensar na sua condição de polígrafo.

No pensamento propagado quanto à literatura, Chiacchio adota um conceito que seja capaz de tornar o fazer poético como um anunciador da emoção humana, o que para aquele é a única forma da poesia conseguir legitimidade. Assim, nos diz (1935, p.15): “Eu gosto das inteligências simples e espontâneas. Quando estas virtudes se realizam na poesia, o interesse não é menor. Fácil não é, contudo, distinguir a simplicidade da banalidade”. Nesta perspectiva, para Carlos Chiacchio o papel da crítica deve recair sobre a poesia e não sobre o poeta, já que no seu parecer a simplicidade e a espontaneidade são presenças reconhecidas à arte de um modo geral.

Como salienta Mascarenhas (1979, p.24), referindo-se a Chiacchio, o lema da arte é impressionar para comover, o que em outras palavras: “[...] não é a arte, que se utiliza da comoção, nascendo a obra, mas a comoção, que se serve da arte, para ser expressa”. Sendo assim, o papel da emoção na arte ocupou uma posição de destaque para Carlos Chiacchio.

No que tange à relação ciência e crítica, Chiacchio tentou trazer para a literatura uma atitude científica, buscando desvincular-se de uma atitude dogmática. Com isso, o resultado se deu com a criação de seu próprio esqueleto crítico que fundia literatura e biologia, publicando no jornal *A Tarde* em 23 de maio de 1945:

Mas, se, além de literária, no sentido genérico, pretende a crítica ser científica, isto é, sob leis e regras próprias dos métodos experimentais tem que se aproximar e valer precisamente daquelas ciências com as quais melhor se lhe harmonizam os propósitos especulativos. Ciências da sensibilidade. Ciências do movimento. Ciências da vida. As mesmas que presidem os

fenômenos da criação, irmãos, colaços dos fenômenos da crítica. As mesmas que constituem o cortejo das disciplinas da natureza viva e do homem militante. Se lhe chamam de biologia, a uma dessas ciências. A mais afim, a ciência da criação evolutiva, então a crítica correlata, a crítica complementar, a crítica condicionada, como um reflexo, só se deve chamar de biocrítica.

A biocrítica, auto-denominação de um conceito chiacchiano, funcionou como uma investigação literária que se pautava especialmente na visão da Razão que se vê reduzida a arte. Na verdade, tal método aspirava desenvolver o estudo de uma obra a partir dos sinais estilísticos e da biografia do autor, assim como, das análises em relação ao ambiente em que estava inserido ou que ele relatava.

Em contrapartida, T.S. Eliot, em *A Essência da Poesia* (1972), analisa com muito cuidado que o julgamento enquanto crítica não deve ter por intuito a explicação do poema ou tentar mostrar o que ele quer dizer. Sobre isso, em hipótese alguma a crítica poderá se tornar ciência. É neste aspecto que reside a divergência entre ambos, pois, conforme Eliot (1972), cabe à crítica literária não confundir o entendimento de poesia com o de conhecimento (dados referentes à época de um poeta, às condições de produção, à sociedade em que viveu, à língua de sua época, dentre outros). Logo, deixa clara a não pretensão de uma crítica científica, mesmo porque esta tem como objeto de apreciação algo que não é científico (a poesia).

Desta forma, conclui que o papel da crítica e do crítico é ajudar os leitores a compreenderem e apreciarem o fazer poético como um objeto artístico que não tem seu significado completo sozinho.

Nestes termos, como mentor intelectual, Carlos Chiacchio nos permitiu, através da revista *Arco & Flexa*, mas precisamente, com o artigo intitulado de “Tradicionismo dinâmico”, perceber a proposta de renovação da literatura na Bahia, livre das influências europeias. Sobre esta vertente teórica teceremos comentários ao longo deste trabalho, para que o leitor tenha uma idéia precisa do propósito da crítica chiacchiana.

À guisa de ilustração, do ponto de vista de suas convicções teóricas e estéticas, percebe-se em Carlos Chiacchio a resistência de um indivíduo marcado como ele próprio chamava, por uma tradição que resultou tanto numa postura como numa fortuna crítica na Bahia do século XX. Isso pode ser percebido, em linhas gerais, que mesmo com o surgimento da revista *Arco & Flexa*, que buscou engajar-se na proposta da renovação literária que se propagava no Brasil dos anos 1920, o

experiente crítico literário se manteve um ávido defensor de uma literatura amparada pela conjugação do novo e do velho, de tradição e de dinamismo criador.

Nesta perspectiva, em “Tradicionalismo dinâmico”, Chiacchio propõe a renovação da literatura baiana em oposição à literatura disseminada pelos modernistas do sul, pois acreditava que o fazer literário de então não deveria implicar em posição de ruptura com o passado, mas sim, de uma busca de ressignificação das fontes tradicionais, nacionais com o intuito de trazer à tona as bases históricas e culturais brasileiras, ou melhor, de uma literatura com identidade nacional.

Em contrapartida, as posições propaladas por Mário de Andrade e pela *Revista Antropofágica* sintetizavam o anseio de um grupo literário em que a ordem era inovar desde a linguagem até as formas de expressão convencionais. Por esta razão, Chiacchio se opõe aos modernistas do sul, destacando a importância do *senso de medida* como elemento chave da verdadeira renovação literária assentada no pré-existente sem deixar de se projetar no futuro.

Mesmo diante de uma herança cultural e de uma visão conservadora sobre o objeto literário, Carlos Chiacchio, pelo prestígio que desfrutava junto aos intelectuais da Bahia, dificilmente assumiria uma atitude de ruptura no que tange aos elementos literários padronizados.

Decorre desse entendimento uma outra indagação: que papel cumpre o advento da revista *Arco&Flexa* em termos de literatura baiana de então? Muito embora Chiacchio tenha sido considerado o patrono da revista, o grupo de colaboradores em síntese não representava uma homogeneidade, o que nos faz acreditar que nem todos correspondiam às proposições temáticas chiacchianas. Logo, no grupo, o binômio inovador/conservador poderia ser percebido pelos poetas que faziam parte das tendências parnasianas e simbolistas do final do século XIX, assim como, por aqueles de tendência modernista, como o caso de Eurico Alves.

Diante do novo panorama que se configurava acerca das discussões sobre sociedade, arte, cultura e literatura, Carlos Chiacchio buscou ser mais incisivo na crítica ao Modernismo. Por outro lado, se o intuito da revista *Arco&Flexa* era funcionar como mensário de cultura moderna (artes, crítica, ciências e letras) em algum momento de sua curta duração, Chiacchio deveria deixar evidente a sua tentativa de acertar o passo com as inovações ou ironizar o movimento modernista.

O crítico Chiacchio (1945 *apud* MASCARENHAS, 1979) chegou a imprimir suas considerações em torno do modernismo. O paladino do simbolismo diz ser o:

“Modernismo”, de fato, é o sucedâneo histórico do “simbolismo. Com esta corrente - e não com o “romantismo, o “naturalismo” e o “parnasianismo”- é que melhor se aparenta o movimento libertário da última trintena. O livremetrismo foi um passo ao verso dissoluto. Da paixão da música verbal passou-se à volúpia do ritmo desagrilhoado. “Palavras em liberdade” era o refrão dos manifestos. E, como as palavras, emoções, os pensamentos, as imagens, as idéias, tudo. (25.07.45). (MASCARENHAS, 1979, p.89)

Na verdade, observaremos isso em *Jazz-grotesco*:

### **JAZZ-GROTESCO**

*No desengonço,  
No desconchavo do Jazz  
Oblongo,  
Longo,  
Rabilongo  
Jongo,  
A turba, boquiaberta, se desfaz  
Em ais!...  
Bruhahás...*

*Nervos irresponsáveis.. Turbamulta.  
Em sarabanda, jazzbandada.  
Viola e banjo, bombo, catapulta.  
Regalo, furor!*

*Alucinada  
Música danada  
De possessos, em gargalhada!...*

*Ora surdina, ora clangor!*

*Música chicoteante,  
Coleante,  
De fibras, células, nervos, mordaz!*

*Estrepitante,  
É disparada  
Do jazz:*

Cabeças para traz,  
     Zás!  
         Trás!  
     Catrapus!  
         De cruz.  
 As pernas vão e vêm,  
 Vêm e vão,  
 Em rodilhão!

Fila esse gesto fugaz  
 No espaço,  
 Jazz!  
 A compasso  
 De fuga veloz  
 Atroz!

Também  
 Há:  
 Ralento, lento...

De momento,  
 Bah!

Violento  
 Reviramento  
 De torace, deslocamento:  
 Tronco, braço, perna, Jazz!

Pernilongo,  
     Rabilongo,  
 Longo  
     Jongo,  
 Faz, desfaz,  
 Em ais, espirais,  
 Piruetas de Satanás...  
 Estouro de sacatrás,  
 Trás, Trás!

Estrala, estruge, redemoinha  
 Gente brava  
 Que esparrinha,  
 Jazz! Trás! Zás!

Rúbido, rábido, rútilo,  
 Em temblado, o estrépito  
 Vão, vago, inútil, o  
 Rútilo, rábido, rúbido  
 Jazz!

Jazz!  
 Jazz!  
 Band! Em banda  
 Abandalhada,  
 Música de canibais!

Com punhais  
 Entre dentes.

Lâminas cínicas reluzentes  
 Em molinete,  
 Como pontas de florete!  
 Diabruras de ópio, de estriquinina.  
 Viperina  
 Bailarina,  
 Em ritmos doidos, truncados,  
 Sincopados  
 Rápidos  
 Lépidos  
 Sápidos  
 Trépidos,  
 Jazz!

Trás  
 Zás!  
 Ziiim!  
 Bum!  
 Bam!  
 Bom!  
 Zoom!

F  
 i  
 i  
 i  
 i  
 i  
 m

É importante salientar que o Modernismo brasileiro tem sido considerado um momento de grande experimentação poética, sobretudo no que tange à transgressão da linguagem e a capacidade de reiventá-la. Neste caminho, o poema *Jazz-grotesco* publicado na revista *Arco & Flexa*, n. 1, p. 54-57, 1928, reflete o novo poeitar de Carlos Chiacchio.

Mesmo como bom herdeiro do simbolismo francês e de sua forte defesa ao chamado tradicionalismo dinâmico, Carlos Chiacchio nos mostra que a impregnação de poesia e música no poema supracitado configura como uma linguagem poética de seu trabalho através da musicalidade. Vejamos os versos a seguir:

*No desengonço,  
No desconchavo do Jazz  
Oblongo,  
Longo,  
Rabilongo  
Jongo,  
A turba, boquiaberta, se desfaz  
Em ais!...  
Bruhahás...*

O que se traduz nas palavras de T. S. Eliot, no seu ensaio intitulado *Musicalidade da poesia* (1972, p.48): “Há poemas nos quais nós somos levados pela música e presumimos o sentido, como há poemas nos quais nós prestamos atenção ao significado e somos levados pela música sem percebê-la”.

São as sensações por via da música de Jazz, distribuídas em 71 versos, de sons idênticos e rimas que nos fazem perceber como o poema chiacchiano demonstra em primeira instância a constante inquietação estética em que se encontra o poeta. Como destaca Alves (1978, p.77) em nota de rodapé:

Ironicamente, o autor em que se observa maior contaminação de processos e recursos estilísticos utilizados pelos autores paulistas é o próprio Carlos Chiacchio, que sempre em trabalho mais artesanal do que de inventiva propõe-se a poemas tais como “Evoé” e “Jazz-grotesco”.

Tal observação apresentada por Alves (1978) evidencia o conflito de Chiacchio (simbolismo-modernismo), salientando para o fato de que este poderia, certamente, ultrapassar o engessamento intelectual, ou melhor, o conservadorismo insistente que buscava explicar as raízes brasileiras por meio de teorias do fim do século XIX (fundamentadas nas ciências naturais).

*Jazz-grotesco* marca, sem dúvida, a visão do poeta-crítico que demanda um leitor também crítico, isto significa dizer aquele que se encontra engajado a uma época e a todas e quaisquer modificações.

Observa-se que a experimentação modernista, levando em consideração o poema chiacchiano baseava-se também numa alternativa de atualizar a literatura

não só por meio da magia da linguagem, assim como, pelas temáticas que acompanhavam as mudanças sociais pelas quais as sociedades estavam passando. Segundo Novalis (*apud* FRIEDRICH, 1974, p. 51):

A poesia nasce do impulso da linguagem, a qual obedecendo, por sua vez, à “nota” pré-lingüística indica o caminho, no qual aparecem os conteúdos; os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado.

O que vale aqui ressaltar é a importância da interferência do jazz na poesia, muito embora o enfoque dado por Chiacchio se curve às sensações provocadas através desse estilo musical. A relação que estabelece entre música e literatura, em geral, e jazz e poesia, em particular, corroboram com grandes evoluções e transformações culturais do século XX nos Estados Unidos e em grande parte do mundo ocidental. Nesta perspectiva, se tomarmos um dos componentes que acompanha essas mudanças, observar-se-á a música, e esta é o estilo supracitado. Em suma, o jazz surge a partir dos anos 1920 como novidade no plano musical, transgressor de valores morais e sociais e também como símbolo de uma “subcultura” negroamericana, passando a ser assimilado por um núcleo de brancos, posteriormente objeto associado à poesia.

Deve-se a essa relativização da obra de arte como um fator decorrente das tentativas de desconstruções, sejam estas formais, estéticas ou ideológicas propostas pelo modernismo. Com isso, a arte impõe-se como uma reflexão em si mesma, em que o mais interessante era entender os movimentos, isto é, os envoltos que propiciaram a lógica da sua forma. Alguns versos do poema chiacchiano permitem a constatação dos recursos expressivos que misturam a imagem, a sonoridade e o movimento rítmico do jazz amalgamados à palavra como o próprio sentido da forma poética de então:

*Do jazz:  
Cabeças para traz,  
Zás!  
Trás!  
Catrapus!  
De cruz.  
As pernas vão e vêm,  
Vêm e vão,  
Em rodilhão!*

Essa relação entre poesia e magia da linguagem resgatada pela poesia moderna depois de ter sido suplantada pelo Humanismo e Classicismo, apontava para a inversão da ordem do fazer poético. Objetivava-se, com isso, mostrar que a forma já não era mais o resultado do poema, mas sim, a sua própria origem. Esse desejo de afirmar a identidade estética e de como manipular o objeto literário nessa nova era responderia talvez à seguinte indagação: Qual seria o modo substancial da arte de escrever na modernidade?

É um questionamento, ou melhor, um embate no qual se depararam escritores e críticos ao longo do século XX. Nas palavras de Friedrich (1974, p.52) encontram-se a exatidão dessa nova magia da linguagem poética moderna, muito bem traduzida por Chiacchio em *Jazz-grotesco*, pois:

Elas prenunciam uma lírica que renuncia, cada vez mais, à ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical, a favor das forças sonoras mágicas e que se deixava impor conteúdos proveniente dos impulsos da palavra, conteúdos estes que não teriam sido encontrados mediante a reflexão planejada.

Chiacchio, por sua vez, concretiza seu caminho na linguagem, apropriando-se do espaço do poema como um lugar de jogo à medida que põe suas referências-palavras sobre o papel em branco. Na verdade, ao colocar a fragmentação das palavras como se observa em: *Pernilongo/Rabilongo/longo/Jongo/faz, desfaz/ Em ais, espirais*, o poeta assinala a direção para que, na poesia moderna, os vocábulos não falem mais através das ligações gramaticais, assumam por si próprios as diversas probabilidades significativas.

Acredita-se que se tem um novo conceito de texto poético, uma vez que o poema moderno assume uma tensão dissonante no que tange à forma e ao conteúdo.

Sendo assim, em *Jazz-grotesco* encontra-se um poema povoado de sensações e, especialmente, marcado por um estilo poético que reflete o primeiro momento do modernismo em busca de novas técnicas do verso e da nova temática, priorizando a preocupação do som em relação à ordenação lógica do pensamento, como também uma versificação curta que simboliza um universo de ruído e movimento, isto é, uma verdadeira confusão sonora.

O poema ainda coloca o leitor diante de uma composição de rimas esparsas e de uma relação desusada de palavras, como se nota a seguir:

*Estrala, estruge, redemoinha  
Gente brava  
Que esparrinha,  
Jazz! Trás! Zás!*

*Rúbido, rábido, rútilo,  
Em temblado, o estrépito  
Vão, vago, inútil, o  
Rútilo, rábido, rúbido  
Jazz!  
Jazz!  
Jazz!  
Band! Em banda  
Abandalhada,  
Música de canibais!*

*Com punhais  
Entre dentes.  
(...)*

*Em ritmos doidos, truncados,  
Sincopados  
Rápidos  
Lépidos  
Sápidos  
Trépidos,  
Jazz!*

*Trás  
Zás!  
Ziim!  
Bum!  
Bam!  
Bom!  
Zoom!  
F  
i  
i  
i  
i  
i  
i  
m*

Mesmo com tal propósito, Chiacchio mostrava-se muito conservador em seu julgamento crítico, por esta razão, escolheu-se o poema Jazz-grotesco para ilustrar novos horizontes já presentes no fazer poético chiacchiano. Neste poema, configura-

se todo um labor percebido no modernismo que vai desde o de se trabalhar o verso (enumeração caótica, associações de ideias e a musicalidade) até à temática.

Acredita-se que Carlos Chiacchio, pela posição que ocupou no cenário baiano do século XX, merece um trabalho mais criterioso sobre sua poesia por parte dos estudiosos da literatura no Brasil e em particular na Bahia.

## 2.1 O PAPEL DE CARLOS CHIACCHIO NO DEBATE DA AGENDA INTELECTUAL DO SÉCULO XX

Um pequeno panorama da crítica deve ser falado aqui especialmente, a crítica de natureza literária dentro de nossa cultura e o papel por ela desempenhado no decorrer da sua história, para então, situarmos a posição ocupada pelo crítico em discussão. É um consenso que a crítica tem como seu berço de nascimento a Grécia, com Platão e Aristóteles, tendo sido criada para analisar os poemas e escritos literários por volta do século IV a.C. e não era naquele início caracterizada por esse termo. No entanto, observamos o quão vigoram até hoje as teorias críticas por ambas serem fundamentais e sólidas no exercício da interpretação.

Para Platão (427-347 a.C.) a crítica deveria ser mais teórica, por isso, mais filosófica que prática e em decorrência disso originou uma tendência de observação ou de análise mais estética que literária. Em Aristóteles (384-322 a.C.), seu discípulo e continuador, enxergamos o avesso do pensamento platônico, ou melhor, uma interpretação dita mais literária. Diferente dos dois filósofos, temos em Longino o pensamento estético ainda no século I a.C., valorizando a excitação do leitor ou espectador, ao invés de privilegiar a perfeição e o estilo, o que imprimiu uma outra ótica filosófica para o fato literário.

Essa aceção de Longino nos permite inferir que ao desviar o foco do emissor para o receptor, o filósofo estaria abrindo um rumo que só seria trilhado anos mais tarde quando a literatura decide centrar seu olhar naquele que será fator primordial no estudo do texto, o leitor. Dessa formulação teórica teríamos a antecipação de uma “estética da recepção”. Do outro lado do ocidente, em Roma, as primeiras especulações acerca dos critérios para a análise literária foram principiadas com Quintiliano, Cícero, Dionísio, entre outros.

Ao longo dos anos do medievo, a estética literária submeteu-se à teologia ou à filosofia, pois é ainda nesse contexto que surge um imenso interesse pelos

estudos retóricos e pelas obras especializadas a esse respeito. Mas é no Renascimento e nos séculos subsequentes que eclodem os mais notáveis estudos de teoria e de crítica literária. Cresce o gosto pela tradução das grandes obras de autores latinos e gregos, assim como o acesso ao pensamento disseminado pelos teóricos da Antiguidade.

A efervescência da crítica literária se dá no século XVIII, momento de expansão de novos métodos de avaliação e interpretação no âmbito da teoria e no espaço geográfico porque acabou sendo conduzida para fora dos limites da Inglaterra e da França. Daí em diante muitas foram as formulações teóricas com diferentes nomenclaturas: histórica, moralista, sociológica, didática, psicológica, filológica, marxista e estética. Como nos referimos a Chiacchio, vale lembrar da crítica impressionista, oriunda da França no final do século XIX, com a intenção de registrar as impressões suscitadas no leitor ou crítico pelas obras quer literárias ou artísticas.

Ainda neste mesmo século, com Sainte-Beuve, temos o começo da crítica moderna paralela à crítica de jornal. Para o estudioso supracitado, era possível delinear imagens dos autores consultando a biografia de cada um deles, sem assumir perante ao objeto literário ações valorativas, desprovidas de qualquer norma ou sistema. Posteriormente, por volta da década de vinte do século XX, desponta com a publicação de A. Richards (*Principles of Literary Criticism*) um novo olhar para um velho objeto, a crítica com o nome de *new criticism*.

O termo cunhado pelo inglês J. E. Spingarn era apenas um tecnoleto utilizado para demonstrar a base teórica daquele instante com a convicção de que era dever essencial da crítica e do crítico atuar no papel de juizes de valores, buscando manter-se o mais nulo que pudesse para minimizar as interferências pessoais no que se pretendia analisar. A propagação desse novo olhar alcançou também a T. S. Eliot, que atribui à crítica o ofício de nortear o gosto do leitor e instalou a tradição privilegiada da marcha entre o pretérito e o passado, arrolando valores de seu tempo com outros anteriormente cristalizados.

Depois dessa fase profícua, outras tendências ganharam espaço na discussão literária como, por exemplo, a marxista, representada por Georg Lukács; a existencialista inspirada por Heidegger e repousando nos trabalhos de Sartre e Emil Staiger, cuja tendência perdura até a década de 1950, mas com o

aparecimento do Estruturalismo sob forte influência do formalismo russo tem-se novos entornos no fazer crítico.

Nos anos 1960, com a consolidação das ideias formalistas, assiste-se o prestígio de novos expoentes na literatura como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Michel Foucault. Nesse paradigma de interpretação, tem-se um deslocamento em torno da tarefa do crítico, seu ponto de ação se concentra na estrutura do texto literário por meio de diversas leituras, usando para isso o conhecimento interdisciplinar (antropologia, psicologia e psicanálise).

Talvez seja um dos instantes mais difíceis para se emitir algum parecer sobre a crítica, torna-se perigoso devido às inúmeras opiniões entre os seus precursores. Contudo, de lá até os nossos dias muitas críticas surgiram se sustentando em outras mais antigas, como é o caso do estruturalismo, e concorrendo com outras na nova conjuntura do mundo contemporâneo.

Numa tentativa de revisão convidamos o leitor a conhecer :

Carlos Chiacchio foi, sem favor, a figura de maior presença na vida cultural da Bahia, na primeira metade deste século. Desconhecemos quem, em seu tempo, haja exercido influência equivalente; influência que não decorreu propriamente de sua produção, como homem de letras, não obstante notável, mas do papel que preferiu desempenhar, de criador ou incentivador de manifestações, e de árbitro e testemunha. (CALMON, *apud* MASCARENHAS, 1979, s.p)

De fato, nas palavras do apresentador do livro de Dulce Mascarenhas se tem uma idéia do quão o papel de Chiacchio enquanto mentor intelectual foi importante para se compreender o acalorado debate que se travou acerca das letras e das artes na Bahia da primeira metade do século XX. Tal projeção de Carlos Chiacchio se deve à posição que ocupou, sobretudo, na imprensa por meio da crítica. Se de algum modo sua influência pode ser sentida pelos seus contemporâneos, para nós resta-nos lançar um olhar sobre sua produção, para que daí se possa tecer considerações plausíveis sobre sua fortuna crítica.

Sabe-se que diante daquele contexto inicial do século passado, a humanidade assistiu às mudanças nos diferentes setores sociais que, através das ideologias políticas buscaram colocar ao alcance da prosa, da poesia e das artes em geral o desejo de transformação, especialmente das mudanças sofridas no espaço da cidade.

Neste ideário, a vida intelectual da Bahia de então foi marcada por uma geração de jovens escritores que vinha emergindo com o objetivo de repensar as futuras plataformas literárias. Essa atitude decorre do impacto do Modernismo causado na literatura e na arte baianas, desencadeando do ponto de vista da verdade estética uma arena disputada por novas e velhas formas de expressão.

Nesse sentido, para Calmon (1949), Carlos Chiacchio como crítico significou e significa a grandeza de uma época intelectual passada, particularmente, pelas crenças que motivaram o postulado do “Tradicionismo dinâmico” e que dividiu, de certo modo, os posicionamentos sobre o fazer literário naquele momento.

A questão é que, foram a partir das divergências/ou do possível convívio harmonioso que se testemunha, nos escritos da intelectualidade baiana, o lugar de manifestações sobre a arte moderna na Bahia pautadas em um molde povoado, por um lado, de um prisma helênico estampado com as impressões do tradicionalismo dinâmico de Carlos Chiacchio.

Vejam os a seguir alguns trechos para termos uma dimensão dessa discussão:

Modernizem-nos!

Sem apedrejar ninguém. Nem os gramáticos. Nem os artistas recalcitrantes.

Nem, mesmo, a Sé...

Modernizemo-nos, porém a todo custo.

(CHIACCHIO, 1928)

Antes de outras unidades federativas, já aqui se ansiava pelas remoldações materiais, que se seguiram ao movimento reformista da metrópole. A estética da cidade, tão acentuadamente colonial, logo ao tempo em que se espraiava a vaga modernista no Brasil, começou de receber os puxavantes da evolução, respeitadas as linhas mestras do tradicionalismo, que é o traço típico da mentalidade baiana. Avenidas, parques, palácios, jardins... (CHIACCHIO, 1928)

Nas assertivas supracitadas, evidenciam-se o binômio entre tradição e modernização, o que certamente coloca de um lado os defensores de experimentações literárias em uma Salvador que ainda se mantinha afastada, ou melhor, indiferente ao processo de modernização no campo das artes em geral.

Essa transição no plano artístico e intelectual delimitou o território teórico de alguns partidários de então, como: Eurico Alves, Jorge Amado, Carlos Chiacchio e o

próprio João Amaro Pinheiro Viegas. Na verdade, a tradição está intimamente vinculada ao passado colonial, à língua do colonizador e suas expressões de arte/arquitetura.

O ato de modernizar deveria ser concebido como forma de renovação que possibilitasse uma ligação do pretérito com as novidades do presente em que na busca de valorização das raízes nacionais, não se perdesse o paradigma da herança européia. Enfim, estaria imbutido nessa compreensão por parte de Chiacchio a marca de futurismo que se objetivava transplantar para a literatura, seria esta a sua relação com o modernismo.

Por isso, através de *Arco&Flexa*, Chiacchio (1928, p.3) diz:

Não há povos sem tradição. O próprio sentido de viver é uma tradição. Se viver é continuar, é permanecer é transmitir. A vida nacional de cada povo na vida universal de cada época. Quanto a nós, não sei como desconhecer uma tradição, uma vida, uma continuidade. Belas, ou feias, boas ou más, tristes, ou alegres, as origens da nossa tradição, resultante somático de três raças unidas no momento em que cresciam para o desejo da mortalidade, não há que repudia-las em nome de outras probabilidades de beleza, que podem existir, como existem, para outros povos, mas, para nós, não tem préstimo porque contrárias às leis do nosso desenvolvimento na história.

Percebe-se, então, que a resistência às inovações da cultura, nas suas diferentes formas, fizeram parte da proposta chiacchiana, radicalmente misoneísta. Isso remonta ao comportamento das elites do passado e essa visão é herdada em sua teoria por conservação de prestígio a únicos, gerando rejeição às ideias novas.

Nesta direção, ao falar sobre a obra crítica de Chiacchio, Mascarenhas (1979, p.19) diz que “[...]ora foi exaltada em termos veementes, ora constituiu objeto de injusto desdém”. Esse destaque mostrado pela ensaísta é de suma importância porque evidencia que todas e quaisquer tentativas de resgate do autor e sua obra deveriam ser compreendidas pelos entornos da polêmica entre o desdém e a exaltação em que esteve envolvido.

Salienta-se que o empreendimento intelectual que Chiacchio tentou implantar no bojo da Bahia do início do século XX foi marcado por um contexto sobrecarregado de eventos tanto em território nacional, como internacional (as duas grandes guerras). Tudo isso sintetiza uma outra afirmativa de Mascarenhas (1979) ao se referir à contribuição da obra chiacchiana de mais de trinta anos:

Chiacchio foi testemunha de sérias transformações no panorama intelectual brasileiro, e testemunha original, do ângulo de uma província, a Bahia, onde se desdobrou sua multiforme ação cultural. Importa então estudar-se Chiacchio para compreender-se melhor a cultura baiana e a sua contribuição para a cultura brasileira. (MASCARENHAS, 1979, p. 19)

Por tais razões, posiciona-se sobre o seu objeto de análise, dando seu parecer sobre o autor que estuda no intuito de alertar os futuros leitores/pesquisadores que se encontrarem diante de situações similares ou iguais a dela. Assim, assevera:

[...] como a história não se faz apenas com grandes personagens, também a literatura não se faz só com grandes escritores, a crítica com grandes críticos. Observa-se quão importante é a atividade daqueles obreiros mais modestos que ordinariamente preparam o terreno dos grandes. Daí, a escolha de Chiacchio, intelectual de província, como objeto de um estudo que, por simples e breve, não se quer inútil em relação a um panorama como o da cultura brasileira. (MASCARENHAS, 1979, p. 19)

Nestes termos, a pesquisadora ratifica o valor de se estabelecer a crítica e o crítico num cenário literário em que os estudos se curvam ao conhecimento dos grandes, o que não permite conhecer nem a vertente teórica de um dado escritor, nem os seus principais feitos.

Tem-se agora nas palavras de Mascarenhas (1979) o grande embate dos pesquisadores do texto, quer seja filólogo, crítico literário, historiador e outros de trazer à baila a representatividade do escritor sem se preocupar com os rótulos e modismos de época, mas sim, do seu posicionamento diante dos fatos e acontecimentos de então.

Talvez pela dificuldade metodológica diante do material de um escritor não-canônico ou das dificuldades de interpretação que as fontes documentais nos oferecem, o pesquisador deverá buscar caminhos confiáveis para seus questionamentos. Uma incursão na obra de Mascarenhas (1979) nos permite compreender quais vias foram utilizadas para que uma das faces de Chiacchio se tornasse conhecida pelo grande público.

A primeira proposição para a supracitada autora é que “Chiacchio ainda é, portanto, um nome a ser divulgado” (MASCARENHAS, 1979, p.19). Nesse projeto,

ocupou-se apenas do crítico literário, mas destaca a existência de outros labores do intelectual. Logo, apresenta sua centralidade no *corpus* de “Homens e Obras”, uma série de mais de novecentos rodapés semanais que aparecem no jornal baiano *A Tarde*, entre 1928 e 1946.

A pesquisadora ressalta que pela natureza do material por ser editado de forma dispersa e quando muito raro reunido, o perfil do ensaísta se apresenta fragmentado. Mesmo assim, nota-se que em “Modernistas & Ultramodernistas”, Carlos Chiacchio buscou reunir seus primeiros oito textos no formato de livro, o que permite a partir dessa produção, compreender o cuidado chiacchiano em tecer seus comentários sobre os rumos do modernismo no Brasil.

Para Mascarenhas (1979), “Modernistas & Ultramodernistas” é um caso singular dentro do trabalho intelectual de Chiacchio, já que os demais documentos não se configuram do mesmo modo. Por isso, evidencia o quão é difícil o estabelecimento de um método e os riscos decorrentes dele quando tentamos dar notícia de um escritor não-canônico.

Percebe-se a preocupação da autora em relação ao estudo das fontes ao assumir:

Em verdade, estes nossos pareceres sobre Carlos Chiacchio e “Homens e Obras” resultam de notas de leitura tomadas com a finalidade de orientar o possível leitor [...]. Nesta exposição, assumimos conscientemente tal risco, apresentando um panorama geral do pensamento e da obra do incansável polígrafo, através da leitura dos seus rodapés de *A Tarde*. (MASCARENHAS, 1979, p. 20)

Nesta perspectiva, tomar o texto, instrumento da filologia, como documento social e histórico, é analisá-lo como ‘testemunho’, aquilo que é evidenciado, fixado materialmente e colocado de maneira que se possa usar para fins de estudo. Logo, a questão que é colocada com os dispersos chiacchianos, permite afirmar que é muito difícil emitir qualquer parecer sobre obras (documentos) que não se configuram em sua totalidade, porque poderíamos cair não na superficialidade do poeta Chiacchio, mas sim, em uma distorção metodológica.

Por isso, tal situação aponta para uma necessidade de se reunir esses textos e editá-los criticamente de acordo com os princípios teórico-metodológicos da Crítica Textual. Por outro lado, do ponto de vista literário, devemos levar em consideração a fortuna crítica de Carlos Chiacchio e o seu canal de veiculação, isto é, o jornal, para

que se possa compreender o papel desse tipo de suporte na sociedade em que ele viveu.

Assim, pode-se concluir do trabalho enquanto crítico literário e da expressividade que assumiu com tal atividade na Bahia do século XX que os elos entre texto e veículo de difusão deverão ocupar lugar especial na apreciação de um texto crítico. Isso se deve às particularidades do veículo – revistas literárias, jornais, revistas científicas ou de divulgação e o contexto cultural e literário em que ocorre a produção do texto.

O labor desempenhado por Chiacchio em “Homens & Obras”, a partir da crítica geral, reflete uma aliança entre literatura e imprensa desde a segunda metade do século XIX, momento profícuo dessa intimidade até mesmo porque eram inúmeras as dificuldades para publicar as obras, salvaguardando a necessidade do escritor em utilizar os periódicos tanto como meio para sobreviver como para divulgação de suas impressões sobre a sociedade e a cultura.

Na verdade, esse é um fator louvável para a época, por representar o jornal um mecanismo de democratização da cultura num contexto de baixíssimo índice de escolarização da população brasileira.

Tal importância está relacionada à possibilidade de revolução e maior divulgação do pensamento que o jornal significou, tanto em relação à obra folhetinesca, como na consolidação do trabalho dos literatos. Machado de Assis (1994, p. 943-948), sem reserva, atesta:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzidas todos os dias, levando em si a frescura de idéias e o fogo das convicções [...] o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana [...] O jornal abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: Trabalha! Vive pela ideia e cumpre a lei da criação!” Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando um talento comprava uma refeição por um soneto?

Sem dúvida repousa nas palavras machadianas o cerne do exercício chiacchiano, que buscou na imprensa uma redenção, maior liberdade de expressão do pensamento, além da possibilidade de alavancar social e economicamente na

sociedade baiana de então. Por meio da atuação no jornal *A Tarde e o Imparcial*, Chiacchio apontou o papel reformador da Imprensa, especialmente pelo caráter mobilizador do jornal na propagação de ideias pelos diferentes níveis sociais, assim como, pelo importante meio provocador de transformações nos comportamentos sociais ditados pelo vigente capitalismo.

Paradoxalmente, as mudanças advindas do sistema capitalista atingem positivamente apenas a vida material ao passo que traduz o retrocesso na liberdade de imprensa. Em tempo, o texto, elemento de difusão dos acontecimentos e fatos da cultura, sofreu pouquíssimas modificações no que tange ao século XIX, pois mantinha as características retóricas à medida que o conteúdo, muitas das vezes, era pouco significativo.

Mesmo assim, aqueles que oportunamente foram agraciados com um espaço nos periódicos lançaram tendências ou reforçaram estilos, como o caso do autor em questão. É justamente, no jornal, que Chiacchio descortina numa ainda província os eventos da cultura e da arte em geral.

Sabemos que as dificuldades para a publicação permaneceram em todo o país, mas a situação não conseguiu se sobrepor à magnitude da produção de alguns literatos, sobretudo, quando estes viveram de letras num lugar iletrado como o Brasil, ou ainda mais particular, a Bahia.

O novo panorama instalado pelo capitalismo na literatura diminuiu as contribuições de caráter literário nos jornais, porque o interesse por esse tipo de abordagem passou a ser limitado, forçando os literatos a lançarem-se a outros espaços como: notícias de cunho mais geral, redação de reportagens e entrevistas. Desde então, as revistas ilustradas tornaram-se o meio acolhedor dos trabalhos de literatura como a *Arco & Flexa*, na Bahia, com isso, dividiram-se os papéis de atuação, ficando o jornal com as notícias de esporte e de outras naturezas.

Isto não significa dizer que houve abandono total da literatura por parte dos jornais, ocorre neles a criação de seções de crítica literária denominadas de rodapé, posteriormente dando origem aos suplementos literários. Os rodapés criados na França do século XIX foram utilizados para a publicação de textos de entretenimento, dentre eles, receitas de beleza e de culinária, charadas, piadas, narrativas e crítica literária. Na Bahia, a crítica literária propriamente dita desenvolveu-se com as produções de Carlos Chiacchio, Xavier Marques, Eugenio

Gomes, Almachio Diniz e Damasceno Vieira. Os jornais assumem grandiosa importância para a literatura no período, não só pela publicação de obras, como também pela notoriedade que conferia aos autores.

Na primeira década dos novecentos, os jornais noticiam efetiva participação de Carlos Chiacchio em acontecimentos na cidade de Salvador, dando os primeiros indícios da prática que o tornaria um dos expoentes mais expressivos da crítica baiana. Dentre os canais de difusão da obra chiacchiana, destaca-se o jornal *A Tarde*, que ainda circula nos dias atuais na Bahia, cuja criação esteve ligada ao projeto de modernizar a imprensa baiana e dar-lhe um tom político e independente.

Então, Chiacchio tentou imprimir um modelo de crítica embasada no tradicionalismo dinâmico, buscando entrelaçar a temática local e as prováveis mudanças na forma e na linguagem com a retomada de paradigmas da tradição. Para isso, processou-se um diálogo entre Chiacchio e seu grupo com as ideias do crítico espanhol Gabriel Alomar.

Assim como Chiacchio, Hector Olea (1993), ao abordar sobre o futurismo catalão, destaca a centralidade de Gabriel Alomar em relação a Marinetti, no que se refere ao uso e divulgação do termo, assinalando o caráter mais social e político, que particularmente literário, do crítico espanhol. Esse cuidado ou preocupação é notado nos textos chiacchianos, pois, em forte defesa do Tradicionismo Dinâmico, relembra o espanhol como mentor do termo “futurismo”.

Com isso fica claro que esta não é uma discussão que se encerra na busca da prioridade que se deu a Alomar e se negou a Marinetti, mas sim, observar o quão de influência aquele movimento vanguardista, seja de um ou de outro, tenha tido em solo baiano. Cabe aqui ressaltar como as vertentes da crítica co-existiram naquele contexto, para daí compreendermos o intuito chiacchiano.

Um fato curioso e que preocupou Machado de Assis no século XIX foi a imensa subjetividade da crítica feita em jornais. Para o autor, um dos pioneiros do movimento de renovação da crítica, as tendências em voga deveriam dar conta de uma crítica que para ter utilidade necessitasse ser verdadeira, além de ser coerente em seus julgamentos e imparcial, ou ainda ser tolerante e, sobretudo, para reacender as vontades, permitindo os estímulos, enquanto guia dos estreantes.

Essa antecipação feita por Machado de Assis evidenciou que o papel da crítica literária não é tarefa fácil, pois é imprescindível o conhecimento da ciência

literária para alicerçar sua ótica e até mesmo a sinceridade no ato de expor. Dentre os críticos cristalizados no âmbito nacional nos entresséculos XIX e XX, destacam-se Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo e Nestor Vitor. Os três primeiros são considerados como os ávidos representantes da crítica nacionalista, de feição romântica, centrada no propósito de estabelecer o critério de nacionalidade como aspecto primordial na avaliação das obras literárias.

Com proposta diferenciada, como sublinha Antonio Candido (1976), surge nos idos do século XX José Veríssimo, ao propor a centralidade na valorização de critérios de ordem mais estética e menos historicista. Mas se seguem nomes de grande relevo no panorama literário e cultural do Brasil da primeira metade do referido século, como Andrade Muricy, Alceu Amoroso Lima (o conhecido Tristão de Ataíde), Ronald de Carvalho e outros. No seio da Bahia, os mais comentados nomes da crítica literária naquele início de século XX são Carlos Chiacchio, Eugenio Gomes e Xavier Marques.

A crítica consagrada de então não se afeitou muito com os ideários do Simbolismo, exceto Araripe Júnior. Os defensores do período, em boa parte naturalistas, não consideraram de bom teor a recuperação de marcas românticas, mesmo porque já haviam sido combatidas. O movimento e seus seguidores passaram a ser vistos como anacrônicos e ultrapassados, sofrendo ataques de toda ordem e rótulos de sonhadores, insanos, desorganizados e, em particular, falsificadores de sensações.

Em seus estudos na obra *História da literatura brasileira* (1980), Sílvio Romero aponta entre os cultores do Simbolismo apenas dois autores, Cruz e Souza, como um simbolista autêntico, com elevado espírito de eleição, e Bernardino Lopes, a quem considerava primordialmente parnasiano, porque a sua dimensão simbolista ele julgou como marcada de religiosidade.

Para outro crítico, José Veríssimo (1977), o Simbolismo representava um movimento de difícil definição pela forma em que as origens e influências que recebera fossem tão heterogêneas e desencontradas. Mesmo assim, não dispensa comentário acerca de Alphonsus de Guimarães, salientando suas características de um poeta católico, místico, produtor de bons versos sem excepcionalidade, mas que se permanecesse como simbolista seria um estro jogado fora.

Refere-se a Cruz e Souza como aquele que, em alguns de seus sonetos, só apresentava uma aglomeração de palavras e sua repetição, mesmo assim, foi um espírito de extrema sensibilidade, de uma poesia extravagante e de raríssima distinção. Diante dessas adjetivações fala ainda que foi um negro generoso, sensível, porém tinha dificuldade de expressão, também não possuía nenhuma convicção teórica de sua arte.

Estes são apenas alguns dos críticos que mencionaram sobre o panorama simbolista em terras brasileiras, efetivamente, encontramos aqueles que mergulharam com mais atenção essa tendência, podemos destacar Nestor Vitor e Gonzaga Duque. Ambos são comentados por Massaud Moisés (1973) como bem engajados ao espírito da nova escola, com uma crítica de marca impressionista e estetizante. O primeiro, intitulado como crítico oficial do Simbolismo, representa o injusto abandono a que foram relegados os simbolistas de forma geral.

Nestor Vitor representou a face do crítico impressionista que buscou, antes de tudo na exigência, unir exaltação e simpatia sem se perder, ou melhor, tentando ser imparcial e crítico em seus comentários. Por isso, Massaud Moisés (1973) evidencia que o seu exercício crítico foi um misto entre objetividade e subjetividade, como maneira de reinventar o objeto de análise para daí, então, melhor criticá-lo.

Uma outra figura que merece destaque é Gonzaga Duque, pela versatilidade com que tratava as questões literárias, uma vez que sua principal tarefa concentrava-se na crítica de arte. Isso não o impossibilitou de mostrar sua sensibilidade literária em seus ensaios e artigos acerca das artes plásticas, ao contrário, reforçou um estilo artístico refinado, o que o coloca como assevera Massaud Moisés (1973), entre os críticos simbolistas.

Em sua obra *Impressões de um amador* (2001), Gonzaga Duque expõe essa sua faceta de crítico criterioso quando advoga em defesa do escultor Almeida Reis, que havia sido severamente julgado pela imprensa, após sua exposição na Academia em 1878. Sem nenhuma reserva, o crítico recorre a uma outra obra do escultor com o objetivo de exaltar as qualidades do artista. Com a palavra, diz (DUQUE-ESTRADA, 2001, p.47): “Hão de existir poucos artistas que criaram com tanta facilidade: aquele todo esfarrapado, magro, diluído pela lepra dos bordéis, depauperado pelas noitadas do vagabundismo”.

Anos após a vigência do Simbolismo no Brasil e reavaliando a fortuna crítica existente sobre tal tendência, Afrânio Coutinho (1969) aponta para a total falta de atenção e para a desvalorização com que foi recepcionada a estética no seu momento de inserção nas letras nacionais. Talvez a rejeição, como bem assinala, tenha decorrido da própria dificuldade em conceituar o Simbolismo, devido aos diversos propósitos, elementos e princípios que reuniu.

Conforme o supracitado autor, encontra-se em Araripe Junior a sua maior afinidade conceitual, pois ambos concordam que o Simbolismo, em termos de movimento, funcionou como importante fator de transformação da prosa, trazendo à baila para o romance nacional toda a poesia que fora afastada pelo ideário do Realismo, estampando formas e combinações que falassem a impressão do real, sem necessariamente ser o real, mesclando sonho e realidade, ideal e real.

Por estar afastado no tempo pode inferir como foram marcados os ícones do Simbolismo nas diversas partes do Brasil, sobretudo, aqueles mais locais, provinciais, por isso, Coutinho (1969) faz referência à “Nova Cruzada”, na Bahia, a “Padaria Espiritual”, movimento responsável pela fundação do Simbolismo no Ceará e paralelo ao grupo da Folha Popular, do Rio de Janeiro.

Passadas as considerações gerais sobre a estética simbolista e sua repercussão em diferentes pontos do território brasileiro concentremo-nos na cena literária baiana, pois neste espaço está o perfil agenciador de Carlos Chiacchio na arte baiana das primeiras décadas dos noventa. As letras baianas foram marcadas por acaloradas discussões, por divergentes militantes de grupos que procuravam ecos no cenário sociocultural e literário da época.

Nestes termos, teremos em Almachio Diniz e Damasceno Vieira uma das oposições intragrupais daquele contexto. A rivalidade devia-se ao fato de pertencer o segundo ao grupo do poeta que usava o pseudônimo de Dr. Egas Moniz Barreto de Aragão (Pethion de Vilar). De acordo com relatos consta que aquele proferiu críticas mordazes a Almachio Diniz quando dos seus primeiros passos por volta de 1901 no universo das letras, ficando desde aquele instante seu inimigo declarado e isso era tão forte que Diniz (1908) não tolerava a posição política que gozavam os Monizes na vida pública da Bahia.

Almachio Diniz nutriu a uma outra desavença, desta vez com o crítico paraense José Veríssimo, na verdade, tal fato gerou um grande desafeto devido à

candidatura do primeiro a uma das cadeiras na Academia Brasileira de Letras na vaga deixada por Euclides da Cunha e por ter sido derrotado por seu conterrâneo, Afrânio Peixoto. Segundo Diniz (1908), a postura assumida por Veríssimo, o seu incentivador ao posto de acadêmico, foi de extrema traição, a partir disso os ânimos ficaram alterados e na cena da crítica o que se notavam eram os ataques.

Em uma de suas farpas ao crítico, Diniz (1908) chega a nomeá-lo de “tapuia paraense”, ficando evidente essa posição na depreciação feita ao livro *Homens e cousas do estrangeiro*, no qual qualifica-o como dignitário da má crítica brasileira, além disso, pobre de espírito, e que seu labor ou reconhecimento se fez pela insensatez utilizada nos julgamentos injustos às obras e aos autores.

Diante do exposto, entende-se que muitos foram os empenhos e verdades estéticas criadas para explicar o fazer literário, por esta razão, os diferentes métodos empregados pela crítica no decorrer dos anos nos levaram aqui a recorrer à classificação postulada por Wilson Martins (1983), quando inspirado em Saint-Beuve, descreve as metodologias da crítica em: humanística, histórica, sociológica, gramatical, estética e, por fim, a impressionista. Na sua concepção, os métodos, embora apresentem as suas idiossincrasias, não se excluem, ao contrário, se completam ou complementam de acordo com a convicção teórica do crítico, da natureza da obra e até do momento histórico que se pretende abarcar. Essa é a grandiosidade da abordagem de Wilson Martins (1983) porque nos esclarece que não há métodos universais, o que existe de fato é um método ou métodos diferentes para cada problema literário.

Essas várias tentativas de elucidar a crítica, o crítico e a literatura traçaram um panorama geral que vai desde o tratamento de linhagem histórica à impressionista. O trato histórico foi a primeira concepção a se desenvolver no Brasil. Esse tipo de abordagem vê a literatura como um problema de história, sua preocupação descritiva e documental negligenciou a complementação da interpretação estética, o que não permitiu que tal crítica ganhasse o *status* de crítica como uma criação estética.

A imprensa do século XX estendeu o espaço para a chamada “crítica de rodapé”. O gênero era chamado assim, negativamente, por aqueles que vieram *a posteriori* a destroná-lo. No entanto, era praticado pelos denominados homens de letras, como Carlos Chiacchio, colaborador assíduo do Jornal *A Tarde*. Situado entre

o noticiário e a crônica, o rodapé era assinado por intelectuais, que, a exemplo de Chiacchio, primava pela erudição e eloquência com o objetivo de convencer os leitores, em um dizer subjetivo e personalista. Ele atuava em um cenário extremamente próspero para a discussão das letras brasileiras, pois naquele contexto surgia o modernismo.

Esse tipo de crítica muito rejeitada anos após, sobretudo pela falta de respaldo de teorias, porque ainda não havia nem teóricos da disciplina e nem faculdades de Letras, acabou oscilando entre o ensaístico e o professoral, num tom geralmente bastante digressivo. A crítica impressionista pautou-se em fatores subjetivos, numa visão mais particular do crítico, à vista disso, tais critérios estavam vinculados às leituras, ao gosto pessoal e, mormente, ao conhecimento enciclopédico que ele detinha.

Em suma, a obra deveria funcionar como mecanismo provocador do estado de espírito do crítico, ou melhor, causar-lhe alguma impressão. Para Coutinho (1975, p.154), Anatole France, um dos maiores cultuadores da crítica impressionista, definiu o crítico por excelência como “[...]aquele que relata as aventuras de sua alma por entre as obras primas”. Notamos, portanto, que os critérios norteadores eram o gosto do crítico e a sensibilidade.

O impressionismo crítico no contexto do Brasil era tão antigo quanto método histórico, mas só ganhou a visibilidade necessária a partir da estética simbolista na literatura. Geralmente sua prática, confundida com um simplório diletantismo ou subjetividade, fora apontada por Coutinho (1975) e Figueiredo (1920) como pontos imprescindíveis na crítica, uma vez que uma obra não pode ser analisada meramente pela objetividade, pois se trata de um produto estético e, enquanto tal, não merece ser vista como se fosse um produto de lógica. Em virtude disso, a subjetividade tornou-se a principal característica do Impressionismo.

Mesmo assim, os autores citados anteriormente acreditam que o impressionismo não pode ser visto como método porque permite plena liberdade no agir, como também não se delineia como crítica completa, porque essencialmente falta-lhe o juízo crítico comum a todo método enquanto ponto de chegada. Em linhas gerais, a impressão deve estar sempre apoiada no nível cultural do crítico e na investigação dos fatos estéticos, mostrando o quão esse método é estritamente dependente dos valores pessoais de quem o pratica.

Para Afrânio Coutinho (1975), essa propagação do impressionismo no bojo da literatura e das artes no período simbolista ocorreu pela falta de conhecimento universitário de letras (como se sabe, os literatos da época com formação superior eram na maior parte bacharéis em Direito). Dentre outros fatores, pode-se sinalizar: a impossível dedicação exclusiva, por parte da maioria dos escritores, que dependiam da atuação de outros afazeres para garantirem o sustento, e da própria dinâmica acelerada na produção de textos para atender às demandas dos periódicos.

Metade da crítica realizada naquele início do século XX e publicada em periódicos assumiu um tom prioritariamente informativo. A crítica de rodapé, tão central no momento, conviveu com o trânsito entre o *review* e a crônica, uma espécie de crítica-noticiário realizada de modo eloquente. Por meio dela o público inteirava-se sobre novos fatos e novas publicações. Mas, um dado que chama a atenção de Mascarenhas (1979) é que se ocupava de uma crítica em geral sem muita consistência e de natureza variada.

Conforme a autora, os críticos jornalistas, para além do seu autodidatismo, desempenharam uma elevadíssima função enquanto formadores de opinião. No plano editorial, os mais prestigiados tiveram a oportunidade tanto de lançarem carreiras como de retirarem da cena escritores. Contudo, Mascarenhas (1979) chega a afirmar que falta à maioria dos críticos daquele instante a forma crítica no seu mais alto grau; a organização de critérios estéticos que guiem a análise de uma obra. Em contrapartida, analisa Ivia Alves (2007) que esse comportamento de uma crítica curta e de linguagem acessível objetivava alcançar um número maior de leitores, até mesmo pelo interesse dos periódicos em evitar discursos extensos que desagradassem ao público.

Foram nesses embates ou no convívio pacífico que encontramos nos textos dos críticos uma visão impressionista desenvolvida sem método específico e concentrada em impressões pessoais no universo da literatura e da arte e, por conta de tal procedimento, salienta Mascarenhas (1979) que o labor do crítico incorre em um problema chamado de “contaminação”, entendido como influência direta do leitor na obra criticada. É o que se observa, por exemplo, nos textos de críticos como Carlos Chiacchio, uma crítica com ênfase na simpatia, especialmente de tratamento laudatório que naturalmente pende para a prosa poética.

Nessa perspectiva, percebe-se que a crítica encomiástica é um traço muito comum entre as abordagens daquele contexto. Em trabalho publicado na *Revista do Grêmio Literário*, o neocruzado Dr. Manuel Joaquim de Sousa Brito (1904, p.426) retrata seu julgamento feito aos versos de Hostiário de Francisco Mangabeira, da seguinte forma:

Eis o que é o Hostiário. Eis o que é o primeiro livro de versos publicado pelo Sr. Francisco Mangabeira.

- Mas não terá um senão? Não terá defeito? Perguntará o leitor.

Deve tel-os, responderei, e talvez muito, mas não serei eu quem vá procurar jaça que possa ter uma ou outra das pedras preciosas de tão custoso cofre de jóias.

**Deixo para quem quiser a ingloria e odiosa tarefa.** (grifos meus)

Nessa passagem há um intertexto com o fazer crítico chiacchiano, porque este acreditava também que a arte de louvar é uma tarefa mais difícil do que a arte do ataque. Assim como Bento Murila, pseudônimo de Manuel Joaquim de Sousa Brito, deixava “[...]para quem quiser a ingloria e odiosa tarefa”, o que não cabe dizer que dentro de sua atividade como crítico Chiacchio não tenha realizado severos ataques como fizera a Mário de Andrade.

A crítica de então, caracterizada como crítica de rodapé, significou a fase ou as tentativas de conciliação da crítica propriamente entendida com o exercício de *review*. Esse desejo expresso de amalgamar duas perspectivas recebeu interferência direta do método herdado da tradição francesa a partir das ideias de Saint-Beuve. Contudo, aliado à gradual expansão do mercado editorial, aos atos de improvisação e do próprio amadorismo com que muitas das vezes se conduziram os fatos do cotidiano, da cultura e outros, a crítica de rodapé teve o seu papel reduzido apenas aos comentários informativos de obras publicadas.

Não podemos descartar, através disso, que entre os critérios daquele momento as opiniões se divergiram. Coutinho, em *Caminhos do pensamento crítico* (1980), fala que Medeiros e Albuquerque, crítico impressionista, advoga ser o impressionismo por excelência o caminho crítico mais apropriado desde que o crítico estabeleça um norte em suas considerações, evitando ambiguidades ou

contradições em seu dizer e que, por fim, dê atenção à imparcialidade para que não leve em consideração apenas as influências pessoais na apreciação de uma obra.

O crítico, ao estampar as suas impressões sobre as obras analisadas, deve esclarecê-las para o leitor na tentativa de dar conhecimento de seus critérios, para que o seu interlocutor possa decidir ou não pela leitura. Seguindo esses preceitos não há nenhum problema nem com a crítica e nem com o crítico.

De outra forma, Coutinho (1975), um dos pioneiros da crítica acadêmica no país não considera com exatidão como crítica de rodapé aquela idealizada nos entresséculos XIX e XX no Brasil. Para ele, o trabalho que se fazia estava mais voltado para crônica, registro ou *review*, por não possuir claramente critérios norteadores, nenhum parâmetro de valores para a interpretação, isso simplificou demasiadamente esse tipo de crítica aos moldes do “gostei” e do “não gostei”, o que lhe parecia mais uma mera especulação.

Destarte, empreende uma forte campanha contrária à crítica de rodapé, trazendo à tona uma contraproposta conhecida como *new criticism*, isto devido à concepção de que a crítica publicada ordenadamente nos jornais, em rodapés ou mensalmente em colunas, com poucas exceções, nem mesmo pode ser tratada como impressionismo crítico. Coutinho (1975) afirma ser essa forma de julgamento uma recriação por meio da obra literária, uma espécie de literatura feita da literatura e não um discurso ou mera opinião à revelia ou acerca das obras.

Anos após, mais precisamente por volta dos anos 1930, com a renovação advinda do movimento modernista, a crítica assume novos horizontes, passando a centralizar-se no uso de critérios estéticos nas colocações das obras literárias. Esse movimento de renovação no Brasil batizou-se com o nome de *nova crítica*. Na década seguinte com as já estabelecidas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, a crítica começa a assistir novos rumos, intensificando a crise da crítica de jornais, não especializada, escrita pelos homens de letras. Aos poucos, os críticos de rodapé amadores vão perdendo espaço para os especialistas.

Mesmo diante da força aglutinadora da crítica universitária que se instalava encontra-se em Antonio Cândido uma das vozes que reavalia, de maneira mais segura, o valor destituído com o passar do tempo ao impressionismo, sobretudo, pelas inúmeras distorções cometidas pela crítica acadêmica a respeito da sua seriedade e validade enquanto prática interpretativa. Em defesa do impressionismo,

o supracitado autor, no texto “Crítica Impressionista”, artigo publicado em jornal, reforça as convicções expressas por Chiacchio sobre o assunto, dando-nos uma amostra das benfeitorias que a visão pessoal de um crítico permitiria à teoria crítica:

Para escândalo de muitos, digamos que a crítica nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente - o malfadado “impressionismo”- é crítica por excelência e pode ser considerada, como queria um dos mais altos e repudiados mestres, a aventura do espírito entre os livros. Se for eficaz, estará assegurada a ligação entre a obra e o leitor, a literatura e a vida cotidiana,- sem prejuízo do trabalho de investigação simbólica, atualmente preferidas pelo investigador da literatura, prestes a envergar de novo a toga do retórico. Inversamente, se ela não existir, perder-se-á este ligamento vivo, e os críticos serão especialistas, no sentido que a palavra assumiu na ciência e na técnica. Ora isto poderia ser riqueza de um lado, mas, de outro, empobrecimento essencial. (CÂNDIDO, 1976, p.59)

Se para muitos, na arena da teoria, a crítica impressionista foi uma espécie de leviandade ou superficialismo como desejaram falar muitos dos eruditos à procura de um método pela ideia da melhor teoria da crítica, para Cândido (1976), o crítico de rodapé oscilava entre um misto de eruditismo e intuição. De acordo com esse autor, faltou a seus opositores um melhor entendimento para a crítica impressionista, pois grande parte das reflexões e descobertas de suma importância para a formação e consagração da crítica moderna partem dessa crítica. Prosseguindo na sua análise menciona:

De tais impressionistas se faz a crítica moderna, dando não raro pistas ao erudito, ao historiador, ao esteta da literatura, e deles recebendo a retribuição em pesquisa e explicação. Por que suprimilos?... O século XIX, se não criou, desenvolveu e deu forma nobre ao jornalismo crítico. (CÂNDIDO, 1976, p.60)

Há, do que foi exposto por Cândido (1976), em muitos dos textos de Carlos Chiacchio. Em “Carmem de Assis” por exemplo, artigo publicado na coluna do jornal *A Tarde* em 25 de outubro de 1932, o autor refere-se a uma necessidade de trazer os recursos da Crítica Impressionista do século XIX para analisar a obra. Conforme ele, para tecer comentários sobre qualquer objeto artístico era preciso um certo afastamento do olhar objetivo e analítico do crítico, para então poder revelar as

impressões do gosto. Tal indispensabilidade está marcada pelo próprio Chiacchio (1932, p. 8) no que texto a seguir:

Ao escritor de impressões artísticas, que não um profissional de arte, só lhe cabe o lado estético das exposições de qualquer gênero. Se para escrever sobre as emoções duma página de arte especializada, fosse mais do que, propriamente, arte escrita, bem servida estaria a crítica de todas as partes do mundo. Aplicando o mesmo conceito ao gênero literário teria o crítico, para escrever sobre “os Luziadas”, de ser, nada menos, que outro Camões. Ora, não se exija da crítica mais do que ela não deve dar. (CHIACCHIO, 1932, p. 8)

Fazendo os seus rodapés de crítica para o jornal na Bahia das primeiras décadas do século XX, Chiacchio baseava seus julgamentos sobre os textos recém-publicados com apoio preliminar de sua erudição, mas juntando-os logo em seguida às suas impressões, cuja pertinência abertamente defendeu, levando em consideração a escassez do tempo próprio daqueles que se ocupavam com conteúdos de teor diversificado, como a crítica em periódico.

#### 4 A LITERATURA DE JORNAIS OU O GRANDE MEIO DE DIVULGAÇÃO: UM BREVE OLHAR SOBRE ALGUNS DOS PERIÓDICOS

Em *A descoberta do mundo* (1992), um livro de crônicas de Clarice Lispector percebemos como sua literatura ficou mais pessoal e atendida com os leitores, sinalizando para a antiga simbiose entre literatura e jornalismo. Para ela:

[...] basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme [...]. E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal falo apenas com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. (LISPECTOR, 1992, p. 112)

Esta é uma reflexão bastante plausível sobre o tema, porque analisa a convergência entre o texto jornalístico e o texto de livro. Uma das marcas da história da literatura é a busca de uma proto-história, uma origem, um marco, sobretudo, quando se refere à historiografia. Nos tempos atuais, além dessa indagação, outra de maior representatividade emerge nas discussões dos historiadores, trata-se das fontes que falam dessa história que, desde algum tempo saíram do celeiro da própria história e dos livros consagrados de literatura e passaram a ser buriladas em fontes primárias (jornais e fundos arquivísticos).

É o caso do trabalho de doutorado de Adeíto Manoel Pinho (2008), no qual propõe, como ele próprio diz, desenvolver no âmbito disciplinar da história da literatura uma pesquisa sobre a contribuição do jornal *O Imparcial*, fundamentando-se em um sistema literário às margens da historiografia oficial. A laboriosa tarefa desempenhada por ele reflete o quão deverá ser realizado para que a literatura supra a dívida com o jornalismo, em especial, a dos entresséculos XIX e XX.

Como aponta o próprio Pinho (2008), o levantamento desse tipo de fonte descortina as preciosidades documentais existentes nos arquivos que, além de revelar parte considerável da literatura baiana de então, apresenta-nos de muitas maneiras, tanto o mundo da leitura e das condições materiais que propiciaram e tornaram possível a circulação dos textos, bem como a representação dos leitores

que deles se apoderaram, dando-lhes outras interpretações. Por isso, configura-se como fonte e suporte imprescindíveis para a história da literatura baiana.

Sabemos que tal propósito já se apresentara como preocupação de outros pesquisadores, como Sílvio Romero (1954). Essa vontade por marcos historiográficos sobre a estreita relação entre literatura e jornal foi assinalada desde o final do século XIX, chamando a atenção para a importância de se debruçar sobre essa correlação.

Sem reservas, Romero (1954, p. 1717) declara ser no Brasil “[...] mais ainda do que noutros países, onde a literatura conduz ao jornalismo e este à política que, no regime parlamentar e até no simplesmente representativo, exige que seus adeptos sejam oradores.” Nessa mesma direção caminha Sodré (1960), em meados do século passado quando sublinhou a dependência da literatura em relação à imprensa não apenas na Corte, como também nas Províncias, entre elas podemos inserir a Bahia.

No contexto baiano não faltaram críticos e historiadores que ressaltassem o valor do jornal para o universo literário. Os periódicos daquela primeira metade do século XX, guiado pela voz de um dos mestres das mais expressivas manifestações culturais e artísticas do estado, ditavam a “estética brasileira”. Para Chiacchio (1928), esta percepção só ganharia notabilidade a partir do instinto da brasilidade ou nacionalidade aliado, é claro, a uma ótica tradicionalista dinâmica em torno das “belezas inéditas”, do Brasil, sem, no entanto, manchá-la com o local.

Em síntese, esse comportamento não diferenciava muito de outros que pré-existiram na região sudeste, como o caso ilustrativo do projeto de “redescoberta do Brasil” incentivado pelos Andrades. O elemento divergente aí está voltado mais para o modo de conceber o Modernismo e de sua aplicação em solo baiano. Salienta-se aqui esse fato por ter sido ele veiculado na imprensa através da coluna de *A Tarde* “Homens e Obras”.

Isto significa que, destacar a relevância do jornalismo para a literatura baiana não é uma novidade nos estudos literários baianos, basta observar algumas das pesquisas como a de Pinho (2008), mas não estaria nesse caso o louvor de qualquer investigação que tome os jornais como fonte de pesquisa. Para o referido estudioso, todo o critério metodológico pode incorrer em algumas contradições se o leitor/pesquisador não levar em consideração a natureza desse tipo de material que

se caracteriza por ser uma obra dispersa no tempo e no espaço, exigindo muito cuidado nos julgamentos acerca do *corpus* escolhido.

Esse ponto, muito bem sublinhado por Pinho (2008), inclui o mérito de todo trabalho em que se propõe estudar o jornal como fonte primária de pesquisa. Algumas pistas subliminarmente são deixadas na sua tese para que se possa compreender o legado e o perfil de um dado periódico no período que ele tenta abarcar, entre os quais apontamos: Quem é que escreve? Qual é sua filiação teórica? Qual (is) a (s) formação (ões) discursiva (s) do periódico em análise?

Para além disso, o historiador Gemy Cândido (1983) diz que o elo entre o escritor e o jornal não se justificava como uma atuação somente cultural, mas ideológica, porque indicava traços de dependência e de íntimo valor estético, tirando a autoridade dos autores e, primordialmente, suas produções.

Conforme o Gemy Cândido (1983, p.15) isso decorria das:

[...] múltiplas atividades a que se entregavam os nossos escritores, com passagem obrigatória pelo jornalismo, caminho seguro e certo de êxito pessoal, não deixavam lugar para o exercício literário livre e autônomo. Por isso tais escritores, se assim os podemos chamar, excursionaram pela poesia, pela oratória, pelo teatro, pela história, pela filosofia, pela jurisprudência, pelo folclore, sem personalizar-se.

A questão é que, sem um interesse em analisar em que medida essa ligação de dependência influenciava na produção final de um objeto literário, certamente não teremos como saber ou avaliar qual a centralidade e a validade do jornal dentro dos estudos sobre história da literatura.

No que tange à conexão entre os jornais, os folhetins e a formação do pensamento crítico sobre a literatura no Brasil, pode-se elencar alguns dos expoentes dentro da tradição de estudiosos, a saber: Brito Broca, José Ramos Tinhorão, Antonio Cândido (com breves anotações na sua obra *Formação da literatura brasileira*). Talvez, o trabalho que melhor justifique inicialmente a dívida da literatura em território brasileiro para com os jornais seja o de Marlyse Meyer (1998) e no âmbito da Bahia, até onde se conhece, o de Adeíto Manoel Pinho (2008).

Em linhas gerais, os estudos realizados sobre imprensa e literatura estiveram por muito tempo atrelados a uma atividade classificatória, seu objetivo detinha-se no processo de distribuição das obras e dos autores no macrocampo da literatura (gêneros, períodos, escolas, tradições e movimentos), com isso, virou fato comum

na cena literária e até em livros sobre história da literatura classificações do tipo: autores que escreveram para determinado jornal, quais gêneros; se escreveram utilizando pseudônimo; quais os textos que posteriormente se tornaram livro.

Assim, inúmeros foram os modos de agrupamento, desde aqueles que revelavam a posição ideológica de quem escrevia, se para um jornal liberal ou conservador, até aqueles em que os livros foram publicados em folhetins e os que não. Nessa perspectiva, o jornal significava para o historiador da literatura um arquivo, um espaço onde ele apenas buscava documentos, sem considerá-los materialmente e imaterialmente como bens culturais e determinantes na significação do texto. Conclui-se, portanto, que o jornal nesta visão só importava o já mencionado e o já dado.

Em contrapartida, quando se trata o jornal como fonte primária numa pesquisa de cunho verdadeiramente histórico não se descarta a materialidade do texto, que são seus suportes e veículos, considerando com Adeíto Pinho (2008, p. 233-234) o fato fundamental de que:

Se compreensivamente narrados, tornam-se palpáveis para a racionalização das individualidades criativas, os autores e seus produtos, os livros, os folhetos, os dramas, os escritos etc. Tal narrativa não se permite a facilidade de sua identificação, porque também não lhe é oferecida a facilidade do acesso. Por isso, reivindica, à medida que se permite à abertura do seu ser (sua obviedade), o estabelecimento da crise daqueles mesmos potenciados (tradição vazia) que historicamente lhe encobre a atuação. Imantada por índices teóricos e personalidades engajadas, por mais que pareça antiquada a abordagem, é por indicadores semelhantes e associados que a literatura de jornal autoriza sua narração.

Reforçando essa passagem, Chartier (1997, p. 68) diz ser substancial “[...] as formas que fazem com que os textos sejam lidos”, por implicar nas diferentes relações que públicos diversificados estabelecem com a mesma obra. Ainda assevera (1997, p.68):

[...] uma história da literatura é então uma história das diferentes modalidades de apropriação dos textos. Ela deve considerar que o “mundo do texto”, usando as palavras de Ricoeur, é um mundo de objetos e de performances cujos dispositivos e regras possibilitam e restringem a produção do sentido.

Em outras palavras, o jornal é um volume publicado para difundir os eventos decisórios da vida cotidiana e da organização social, nas mais diversificadas esferas, sejam estas: econômicas, da educação, da arte, da saúde, da política e tantas outras. Metodologicamente, cabe ao trabalho jornalístico expor desde o inusitado ao passível de sugestões e críticas, por esse motivo, as notícias são colocadas no papel de modo a equacionar um fato grave e chocante ao mais sensível e comovente.

Nestes termos, a disposição do jornal se dá pela capacidade de desempenhar duas facetas que, assim como o conto, apresenta um panorama visível e explícito e outro, mascarado e difícil de ser notado no decorrer da sua produção. Como se sabe, a função visível está associada aos fins lucrativos que funcionam como forma de circulação e existência própria do jornal. Por outro lado, talvez o maior sustentáculo resida na forma pouco visível, ou seja, no modo como as ideias que defende são ditas e propagadas em suas colunas.

Como não é o foco do presente trabalho, lançar-se-ão aqui breves considerações acerca de dois meios de divulgação da vida literária e cultural da Bahia do início do século XX e quais foram os principais colaboradores da atividade jornalística daquele contexto.

#### 4.1 JORNAL A TARDE

O jornal *A Tarde* era dirigido pelo seu proprietário, o jornalista Ernesto Simões Filho, inicialmente um vespertino, situado a princípio na Rua do Corpo Santo, n.15, em Salvador. Desde o seu surgimento, o jornal tinha a pretensão de funcionar como o meio de difusão mais inovador, tanto pela forma de abordagem dos temas, como pelo investimento em equipamentos para alcançar a maior qualidade na propaganda.

Como explica Mônica Celestino (2010), o periódico vespertino foi o pioneiro em Salvador a adotar o linotipo, abandonando a técnica do prelo à mão, o que significou indiscutivelmente um avanço tanto por oferecer mais qualidade ao produto como rapidez no processo de produção.

A importância que desempenhou no seio da imprensa baiana de então levou Carvalho Filho (*apud* TAVARES, 2001) a destacar que o seu aparecimento marca a estreia da imprensa moderna naquela localidade. O teor político, dentre os temas que apetece, foi sempre o alvo principal de *A Tarde*. Embora se declarasse imparcial, o jornal, conforme Aurélio Vellame, nunca se isentou de participar das discussões travadas e das divergências que interessassem o harmonioso convívio comum da sociedade.

Numa descrição física do jornal, pode-se salientar que o caderno diário publicado de segunda a sábado possuía em seu começo apenas quatro páginas ilustrativas, com dimensões de 621 mm x 440 mm. Portanto, a coluna social geralmente aparece na segunda página com o título de *Mundanas sociaes*, a qual propagava os acontecimentos sociais (aniversariantes do dia, casamentos, festas, notícias sobre viajantes, falecimentos do dia anterior).

No caso da crônica social, tem-se a recorrência à assinatura feita por pseudônimo K, prática muito usual no período. Essa postura dos autores publicarem seus textos com nomes de fantasias acontece por inúmeros motivos, podendo-se elencar alguns como: publicação de textos de particularidade diversa do seu habitual, poetas que se debruçam à crítica literária; outros mesmo ocupando elevado relevo no espaço literário preferem o anonimato.

Porém, outros se apropriam de vários pseudônimos, como o caso de Machado de Assis que assinou suas crônicas como: Lélío, João das Regras, Policarpo, Malvolio, Dr. Semana, e há aqueles que por coincidência ou por modo proposital utilizam o mesmo pseudônimo. Às vezes, uma coluna assinada por um determinado pseudônimo podia ser escrita a várias mãos.

#### 4.2 JORNAL O IMPARCIAL

O periódico funcionou como uma folha matutina que circulou na cidade de Salvador entre os anos de 1918 a 1947, sua redação situou-se na Avenida Sete de Setembro, número 39. Com o jornalista Lemos Brito, diretor pioneiro e, redator-chefe, deu destaque a esse tipo de veículo informativo na Bahia de então.

No seu manifesto inaugural, deixou clara qual a vontade de expressão desse meio de comunicação (O IMPARCIAL, 1918, p.1): “leal, resoluto, enérgico e

independente, sem peias de partido”, enfim, como o próprio cabeçalho “imparcial”. Para isso, procurou atender às necessidades das classes conservadoras numa época marcada por dificuldades impressionantes.

Inicialmente, o jornal iria fazer ecoar a voz dessas classes, tratando de assuntos relacionados à sua realidade, como: a indústria, o comércio, a lavoura e demais temas que estivessem ligados à Bahia. Para o exercício crítico, o jornal procurou proclamar por elementos de ordem, patriotismo e justiça. Cabe aqui dizer no que compete ao universo literário que o debruçamento sobre o jornal em questão permite uma grande reflexão sobre literatura e vida intelectual da Bahia, sobretudo, por implicar em práticas num período de acomodação da República e no surgimento do Estado Novo.

É, justamente, nesse momento que o Modernismo ganha os contornos dos movimentos carioca e paulista de 1922, contrariando os literatos baianos que, naquele contexto, começam a avaliar e a conduzir a sua própria noção modernista. Somente na década de 1930 acontecem os movimentos mais notórios para a efervescência da literatura de jornal, tanto pelas dimensões políticas quanto pela propagação dos vínculos literários indispensáveis para a concretização do sistema literário baiano.

#### 4.3 O FUTURISMO E A BAHIA: UMA QUESTÃO POLÊMICA

Carlos Chiacchio pensa a arte moderna e o futurismo baseando-se na preservação das tradições. Em uma aferição intitulada “Que é futurismo?”, o crítico baiano aborda a ótica alomariana acerca do movimento futurista e diferencia as considerações criadas em torno do termo, apresentando neste ensaio qual o propósito do projeto modernista de Alomar, sublinhando que traz em sua essência um alicerce sustentado pela convicção na superioridade de alguns, para a prática de atividades ordenadoras e criadoras do mundo, como fora também vista por Weber.

Isso para Carlos Chiacchio funciona como ponto chave para o pleno exercício de sua permanente discussão positivista e elitista sobre língua e povo, evidenciada, entre outros fatores, mediante seu pensar em relação ao sertanejo. Para o crítico, o anseio de um povo mais evoluído nos novos tempos, a partir do futurismo, origina-se

de uma percepção “[...] que é privilégio dos eleitos, não dos assimiladores, mas dos iniciadores, não de chefes e sectários, mas de emancipados, com a mirada espontânea dos estados porvindouros”.

Se levada em consideração essa proposição aos futuristas, entende que estes são frutos de um prestígio de instrução e de lugar social especial, pois são, conforme ele, seleção de almas incontaminadas da educação viciosa e falha. Contudo, isso reflete que para se edificar uma sociedade moderna de acordo com tais valores, necessariamente ter-se-ia que passar pela maneira de padronização dessa sociedade.

Efetivamente só seria possível alcançar esse êxito, conforme Tristão de Athayde, Oliveira Viana, Chiacchio, Alomar, se a sociedade pudesse ser controlada pelos seres dotados de carismas (os eleitos), capazes de guiar a população, solucionar problemas da nação e regular as instituições. Dentre os críticos, Athayde coloca-se frente a essa percepção quando faz uma crítica moral (2000, p.125):“Numa pátria em que a barbárie se revela, tem algum sentido natural e profundo a existência de poetas e romancistas, quando lhe falta a estrutura essencial da ordem política e a ordem moral se desnorteia acoitada pelos ventos de todos os quadrantes?”.

Ao tratar sobre a tradição e a obra literária, retomando ao texto “Que é futurismo?”, Chiacchio (1928) coloca com muita eloquência o sentido integrador que objetiva para a arte moderna ao que ele batiza romantismo histórico. Se desse modo fosse, a sua aplicabilidade desvirtuaria a linhagem que se entende quanto ao Modernismo, porque não formaria uma proposta de reformulação desejada pelo modelo modernista.

À guisa de ilustração temos um Modernismo calcado na ideia de permanência das estruturas, o que a própria tese de Alomar referendada por Oléa (1993, p.25) asseverava ser “[...] a revolução futura feita com todos para instruir um novo conceito sobre propriedade, mais do que para modificar o exterior das políticas e das Repúblicas”. Daí gerou-se uma indagação se de fato era possível existir uma revolução sem se transformar as bases sociais e políticas? Na verdade, este é o grande problema para que se entenda este tipo de argumentação.

Héctor Oléa (1993) chama à atenção para o fato de que a vertente catalã alijou a antitradição muito difundida entre o grupo italiano. Nos textos do crítico Alomar, nota-se justamente a preocupação com a tradição como ponto de cultura

potentíssimo, como uma força motora de criação social. Vale ressaltar que o projeto do futurismo sugeriu reformas, rogadas pela simpatia dos eleitos ou pela tradição católica.

Em o *Futurismo catalão antes do futurismo* (1993), Héctor Oléa recorre a Gabriel Alomar para esclarecer que isto só poderia acontecer com os eleitos que não teriam, neste ínterim, nascidos com a dádiva, mas instruídos para ocupar esta função, podendo até ser extraídos da multidão. Este recorte alomariano não nega as formas de eleição de um grupo que deve agir como membro para refinar a formação das seleções, fazendo com que sejam retiradas de todo o povo e segundo as habilidades e competências inatas de cada sujeito.

Explicando o paralelo entre o fazer literário e a tradição, T.S. Eliot (1972) aponta o sentido histórico, orientado no equilíbrio entre o velho e o novo, na ordem cuja abordagem é reiterada por Alomar, ao passo em que menciona a tradição como uma representação muito ampla e não herdada e que, assim sendo uma vontade de alguém, a única forma de conquistá-la é simples, o esforço.

Talvez tenha sido esse esforço o marco do exercício crítico de Chiacchio, ou seja, o suporte para essa nova ligação interpretativa de renovação da literatura brasileira desde os anos 1920, cujo comportamento desencadou na publicação de “Homens & Obras” e obteve, no final da década de 1920, com o aperfeiçoamento, o Tradicionismo Dinâmico. Essa nuance é retratada por Mascarenhas (1979) ao analisar o plano teórico de autor a quem Chiacchio recebe interferência direta, Gabriel Alomar, conseqüentemente a pesquisadora mapeia qual (is) foi(ram) a(s) contribuição(ões) principal (is) do crítico baiano:

O tradicionismo dinâmico, proposto pelo autor baiano, é um composto de novo e de velho, de tradição e de dinamismo criador. Em sua base, está a tensão entre o estático e o dinâmico, que é valorizado com essência da verdadeira renovação, assentada no pré-existente, embora projetada para o futuro. O termo dinâmico, além de ser frequentemente usado por Alomar, encontra-se, logo no primeiro capítulo de seu livro *La formación de si mismo*, numa relação com seu simétrico *estático* que Alomar considera secundário, diante de seu valor dinâmico, afirmado textualmente. (MASCARENHAS, 1979, p. 60)

A concepção aqui colocada explica em outras palavras que o arsenal teórico de Alomar enfatiza o passado na contemplação da literatura, isso será percorrido

também por Chiacchio. À vista disso, o crítico baiano diz não aceitar nenhum esboço literário que afaste totalmente ou invista contra a diacronia, até mesmo porque toda novidade carece de afirmação, por isso, não dá crédito ao programa do Modernismo brasileiro da Semana de 1922. Nesta celeuma surgem os primeiros textos de “Homens & Obras” como resposta aos modernistas mais radicais, especialmente a Mário de Andrade.

Em suma, constitui-se o tradicionalismo dinâmico como lugar de superioridade de alguns e a grandiosa massa sendo comandada, como explica Darío ser incapaz de julgar teorias de aristos ao se dirigir ao propósito alomariano. Para ele, nem no futurismo de Marinetti nem no futurismo catalão as benfeitorias ou os grandes feitos da sociedade futurista deixariam de ficar sob o controle de uma elite de intelectuais. Reconhecer quem era a elite atuante do movimento futurista justifica em parte qual a tomada de partido dos vanguardistas para as “aristias”, mesmo porque o parentesco com outros futurismos está relacionado ao fato de boa parte dos poetas serem provenientes da burguesia.

Um olhar mais criterioso acerca desse aspecto na Bahia nos revela que Chiacchio não se enquadra nesse protótipo, a começar por não ser um homem vinculado à burguesia, pela própria dificuldade em constituir isto em Salvador naquele período, mas ligado ao capital comercial cidadão. Em outros termos, podemos dizer que era inclinado aos valores das oligarquias, mas repudiava a natureza amoral do capitalismo, porque primava pela moral, ordem e a integração como fatores que poderiam ser associados aos preceitos humanistas.

Por este caminho, pode-se compreender a contradição existente entre os vanguardistas, como aponta Héctor Oléa (1993) ao mencionar o trânsito entre uma missiva que se diz ora democratizante, ora em direção aos valores aristocratas. A partir dessa informação, compreender-se-ão quais os meios que se apropriaram os intelectuais tradicionais no eixo do Nordeste na tentativa de trazer mecanismos de representação que escondessem ou camuflassem a crise econômica de parte da oligarquia.

Se este não foi o motivo central, provavelmente as ideias de Alomar funcionaram para a difusão desse propósito, basta observar nessa passagem em que Oléa traduz a essência alomariana (1993, p.21):

O futurismo não é um sistema ocasional ou uma escola de momento, própria de decadências ou transições, não: é toda uma seleção humana que vai se renovando através dos séculos as próprias crenças e os próprios ideais, infundando sobre o mundo num apostolado eterno.

Essa nuance se encontra fortemente marcada na crítica de Tristão de Athayde e com menor rigor, mas sem perder de vista o teor moralizante, no pensamento de Chiacchio. Este escritor trouxe uma comitiva de jovens intelectuais baianos interessados na repaginação artística, sem o desprezo, conforme pregava a teoria tradicionalista dinâmica, do melhor das fontes nacionais, da tradição. O grupo que se concentrou, portanto, em volta do crítico aqui estudado, tentou sintonizar-se àquelas noções de equilíbrio e renovação, como: Eugênio Gomes, Pinto de Aguiar, José Queiroz Júnior.

Lulu Parola, pseudônimo de Aloysio de Carvalho Filho foi depois de Chiacchio talvez aquele que mais se destacou dentre os que travaram uma discussão acerca do Futurismo e da arte moderna. Em carta dirigida a Joaquim Inojosa, posiciona-se sobre a necessidade de renovação artística tão clamada pelos modernistas do sul, salientando seu receio aos extremismos. Assim declara:

Confesso-lhe que, de minha parte, ainda não ponho restrição à celebrada renovação e, principalmente, pela forma de todo inábil por que vem sendo propagada. A literatura, ao meu desvalioso opinar, tem que envolver. É fatal. Nunca, porém, para o grau em que a colocam alguns dos chamados futuristas, exagerados e desconhecidos por tal maneira, que, longe de atraírem prosélitos, somente conseguem afugentá-los. (CARVALHO FILHO, 20/10/1924)

A que futurismo se refere o autor que seja estranho aos próprios futuristas? Aquele do livremetrismo, das palavras em liberdade ou de outros modos de expressão vinculados à importação europeia? Ou aquele baseado nas fontes nacionais? No Brasil, observa-se que o penúltimo aspecto aliou-se às questões de ordem nacional, até mesmo porque as propostas foram enriquecidas e reavaliadas e nunca tomadas com o seu tom original, por isso, estiveram desvinculadas da sensação de estranheza que o elemento importador estamparia para a corrente estética aqui transplantada. E, embora instalando-se, certamente encontraria outras condições determinadas pelos fatores culturais, políticos e sociais, ou então não teria êxito.

Prova disto, tem-se em São Paulo, através das propostas nacionalizantes de Oswald de Andrade, presentes na poesia de exportação, cujos temas abordados perpassam desde o retorno à tradição com intuito de tirá-la da sacralização ao primitivismo (a partir desse elemento elabora um olhar puramente crítico da sociedade brasileira). À vontade de ilustração, temos a passagem poética (ANDRADE, 1972, p.36):

### **Prosperidade**

O café é o ouro silencioso  
 De que a geada orvalhada  
 Arma torrefações ao sol  
 Passarinhos assoviam de calor  
 Eis-nos chegados à grande terra  
 Dos cruzados agrícolas  
 Que no tempo de Fernão Dias  
 E da escravidão  
 Plantaram fazendas como sementes  
 E fizeram filhos nas senhoras e nas escravas  
 Eis-nos diante dos campos atávicos  
 Cheios de galos e de reses  
 Com porteiras e trilhos  
 Usinas e igrejas  
 Caçadas e frigoríficos  
 Eleições tribunais e colônias

Nota-se em Oswald de Andrade a sátira extraída sutilmente das relações dos elementos passados e presentes como uma crítica à ambiência geográfica, histórica e social. Essa confluência espaço-temporal é levada à condição de país que ora se transforma, ora se interpenetra nos campos que reaparecem advindos de ascendentes remotos. Desse modo, pode-se dividir o poema em três instantes: o primeiro estende-se até o quarto verso; o segundo do quinto ao décimo verso e o restante encerra o poema.

No primeiro instante há uma descrição sincrônica do espaço: as plantações de café, o sol quente, a paisagem em permanente movimento, vivaz (o orvalho reluzindo o café-ouro, armam-se torrefações ao sol, passarinhos assoviam de calor). Já no segundo, tem-se o anúncio dos cruzados em terras brasileiras na figura dos novos bandeirantes a procura do ouro plantado, logo, surge a evocação do tempo passado, dos antigos cruzados, mas especificamente, os portugueses na condição de senhores das fazendas de engenho. Tece uma crítica a estes quando pontua o

fato de terem plantado fazendas como sementes, mas criado filhos nas senhoras e nas escravas.

No último momento, trabalha o passado e o presente, quando apresenta as raízes coloniais, dando as sementes da burguesia nascente. Mesmo diante do progresso, os sinais retrógrados são observados por meio das usinas nascentes, igrejas sólidas e porteiras.

Para Chiacchio, a tradição entra como elemento central por representar os sinais daquele tempo de uma Bahia decadente economicamente, mas que objetiva manter-se viva do seu passado glorioso em uma literatura de progresso, porém marcada pelos feitos helênicos, dando indícios de uma sociedade que ansiava moderna, fosse através de Avenidas, Igreja da Sé, pela presença de bondes ou marinetes ou ainda pelo espaço dos negros e seus ritmos, sem deixar de lado os preceitos de uma elite branca eleita para gerir os rumos desse tempo.

A crença de Chiacchio (1928) nesse apostolado era tão intensa que não se cansava de enfatizar o seu posicionamento sobre as ideias que lhe conduziram nessa teorização. Com a palavra discorria ser “[...] o futurismo de Alomar... um largo ensaio filosófico. O futurismo de Marinetti, um simples programa de circo de Cavalheiros”.

Se esse trecho é sugestivo da atitude estética de Chiacchio, que lugar teria o seu pensamento tradicionalista dinâmico dentro da agenda intelectual daquele período? Qualquer tentativa de resposta só terá validade se encontrar um lugar para o crítico diante do novo panorama que se constituía no Brasil ao redor das discussões sobre arte, literatura e sociedade.

Na tese já citada de Adeílato Pinho (2008, p. 52), ele aborda que:

Não há uma necessidade de transformar Chiacchio num herói da narrativa historiográfica, mas de destacar a sua experiência, transformando-a num conjunto de idéias que podem ser atravessadas e apontar um caminho para o aparecimento da literatura de jornal. Nesse sentido, não haveria uma polarização da figura do crítico, outros autores podem aparecer providenciando o mesmo caminho. Sofrer o risco da contingência e estar submetido ao intransigente movimento da atuação—performance, encenação, leitura ou crítica — faz com que a produção do polígrafo assuma a feição de acervo que o filósofo alemão Martin Heidegger categoriza de rastro para a cura.

Os rastros para a cura estão no modo como se lê Chiacchio, na sua contribuição tanto para a literatura local como para a literatura de jornal, visualizá-lo

imerso num tempo conturbado, de agitação política e de desencontros econômicos é a razão para se reavaliar, discutir o seu lugar de crítico e ser social. E, por todos esses motivos, não poderia ser diferente para um homem de seu tempo buscar os sinais que garantissem a ordem para se suspender o caos.

Então, o polígrafo une e propaga o tradicionalismo dinâmico como um viés teórico que aborda os confrontos como via para se chegar a um sentido conciliador. Paradoxalmente, assevera que o âmago da verdadeira renovação literária está no duplo do estático com o dinâmico. Isto pode ser visto no seu trabalho, na fusão de uma literatura acomodada no pré-existente, embora projetada no futuro, no entanto, deixando evidente a vontade de buscar as origens da formação brasileira a partir do elemento autóctone, como fator indispensável para a revisão e inovação da literatura.

A busca pela linha mais nítida de apreciação do autor nos leva ao ideal alomariano, mostrando como as nuances do crítico se desenvolviam ao modo do modernismo hispano-americano, cuja ênfase de atuação estava no nacionalismo:

O modernismo nos centros espano-americanos, notadamente na Argentina e Uruguai, se modelou segundo essa volta seletiva às tradições localistas, como é evidente pelas organizações literárias de grupos, Martin Fierro, de plena atividade de moços empenhados no reatamento dessa corrente estética atual aos primeiros redentores de literatura autônoma. Há, portanto um tradicionalismo na fisionomia do pensamento sul-americano. (CHIACCHIO, 1951, p. 21)

O pensamento de Carlos Chiacchio sobre o Modernismo e seu impacto para a arte baiana revelavam o real intuito de trazer mudanças, de modernizar, oferecendo àquela sociedade valores de acordo com sua realidade, porque a vida social moderna, sobretudo da Bahia, possuía uma elite mercantil decadente, em contrapartida, emergia um número considerável de produtores. A dinâmica social ditava um individualismo, sem preceitos morais coletivos e isso chocava com o ideário de Chiacchio.

A base para essa renovação é trazida à tona por Chiacchio (*apud* MASCARENHAS, 1979, p.59):

A inteligência baiana não é uma diversificação da inteligência brasileira. Antes, é a que mais caracteriza a nossa inteligência total. As resistências que se costumam eriçar contra as inovações de toda a ordem, se de um lado podem ser argüidas de pasmeira,

retrogradação, emperramento de outro devem ser considerados como índices de conservantismo necessária à unidade perene da família nacional, aqui nutrida dos hábitos e tendências, que se renovam, mas se não extinguem, gerados, radicados, implantados, no seu longo e profundo sulco da história.

A preocupação de Chiacchio está na construção do pensamento moderno alicerçado em valores institucionais, na ordem social e para tanto recorre a Gabriel Alomar e justifica seu desdém a Marinetti. Segundo ele há uma contraposição entre os futuristas, o primeiro representa o espírito da construção, o lado positivo desse ideal porque prima pelo pensamento ordenador. Já o outro era descartado de seus direcionamentos, por ter em si o caráter da dissolução, mesmo assim, afirma ter Marinetti derivado o seu futurismo de Alomar.

Portanto, o antigo componente da “Nova Cruzada” assumia em sua tarefa crítica a função do chamado “novo credo”. O novo credo resume-se em ironizar ou apoiar o futurismo:

[...] isso de fundar escolas com zabumbas se tornou um inocente brinquedo de soltar bolas no ar... Chega-se ao bazar, compra-se uma, quebra-se, joga-se fora, compra-se outra e a bola gira, rebola, a rolar com os rótulos a cores de espavento: é o pau-brasil, é o verde-marelismo, é a anta, é o carão, é o curupira, é o carrapato, é o jabuti, é o diabo. O movimento degradingolou num espetáculo sobremaneira cômico aos olhos do país. Pantomina. Palhaçada. Patuléia. (CHIACCHIO, 1928, p.15)

Imerso nesse tempo de agitação, Carlos Chiacchio militava por uma discussão teórica sobre futurismo que acarretou num antagonismo entre o poeta do futuro e o vate passadista. De todas as divergências decorrentes dessa problemática sobre o que é ser moderno, modernista ou entre a tradição e o tradicionalismo, geraram-se noções equivocadas quanto ao Modernismo e o seu lugar de expressão na historiografia da literatura brasileira.

Costumeiramente se consagrou a compreensão errônea de que coube ao movimento modernista a implantação e suplantação forçosa das interferências e das permanências do academicismo e do passado. Veremos, portanto, nas correspondências de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira que essas observações não traduzem a concepção de modernismo tal qual se tentou propagar, isto porque para eles a tradição assumiu grande importância na configuração do

Modernismo na literatura brasileira, pois não foi excluída como parece para instalar a denominada modernidade cultural.

Essa é uma inquietação dos missivistas, porque os leva à indagação do que representa substancialmente ser moderno/modernista. Numa tentativa mais sólida de caracterizar esses predicados, Mário de Andrade (1958, p. 20), em carta endereçada a Bandeira, expõe algumas ideias a esse respeito:

Agora antes de comentar outras partes do teu comentário deixa eu te falar sobre o modernismo e descendência de simbolismo. Teve aqui quem me dissesse mais ou menos: “Então você confessou que o Manuel não é moderno?” Isso é burrada, mas como aí te podem dizer a mesma coisa, vai este comentário. És moderno, és bem moderno. O que eu faço e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele ...” Tens aí uma censura do Z1... que quer fazer da gente alunos dele e outra pra nós todos, “modernistas”, que andamos (passado) nos preocupando com novidades de França, Itália, Alemanha. Principalmente pra mim que quase me perdi. Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista. Não é isso mesmo? (29 de dezembro de 1924)

Mário de Andrade estabelece uma plausível distinção ao referendar o “moderno” como aquele poeta que produz por instinto próprio, não rejeitando as mudanças do seu tempo e nem se preocupando em fazer literatura conforme os ideários de uma dada vertente literária. Por outro lado, de maneira bem dicotomizada está o “modernista”, aquele que engajado com um estilo específico, produziria uma literatura sintonizada com as tendências de uma escola, à qual estilisticamente estaria ligado por diversos motivos, a saber: pelas novidades oriundas de outras concepções literárias como as da França e Alemanha.

O que fica notório nessa declaração de Mário de Andrade é sua posição diante da realidade literária em que estava associado, portanto, conclui ser moderno como Bandeira e não mais modernista. Os motivos de tal exposição de Mário de

Andrade são justificados na carta-resposta de Manuel Bandeira, quando se posiciona sobre o assunto:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbauld-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada. Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente. (BANDEIRA, 1925 *apud* ANDRADE, 1958, p.27)

Essa passagem é bastante reveladora, porque coloca diante do fato de se estar falando de um poeta considerado hoje por produzir uma literatura moderna, porém parece que tal percepção saltou aos olhos de Bandeira, primeiro pela confessada postura parnasiano-simbolista, depois pela circunstância de ignorar a classificação crítico-estilística realizada ao seu livro *Carnaval*.

As observações até então apresentadas são fundamentais para o entendimento do propósito sobre as razões futuristas dentro do panorama crítico do Modernismo no Brasil, primeiro por esclarecer quais os vínculos no sul determinaram um olhar sobre a relação passado e presente e como, do outro lado, o norte se comportou perante esta questão.

Pode-se dizer que as correspondências trocadas pelos supracitados escritores colocam de maneira mais central as divergências existentes entre os grupos que circulavam a estética moderna. Em outra carta a Mário de Andrade, Bandeira revela o ainda resquício parnasiano que perdurava naquele período:

Mando-lhe também a notícia do almoço oferecido em Petrópolis ao Príncipe. O que disse não foi bem aquilo. Nem foi speech, mas conversa. Lembrei que o Ronald, o R.

Couto e o Guilherme votaram nele.

-O Guilherme?

-Sim, o Guilherme. Está lá o nome dele na lista.

-Não sei como me escapou.

- E tem mais. O M. de A. que é tido pelo mais louco, o mais absurdo, o mais extravagante, M. de A. o traga-passadistas, também teria votado no sr. se tivesse sido convidado.

-O Mário de Andrade? Pois eu pensava que esse moço tinha prevenção contra mim.

-Não tem prevenção nenhuma. Todos esses rapazes, impropriamente chamados futuristas, são muito caluniados. Não é verdade que eles odeiem o passado. O que eles odeiam é o passadismo, coisa muito diferente. (BANDEIRA, 1925, *apud* ANDRADE, 1958, p. 30)

Uma vez tratando sobre tradição, vale ressaltar a função que desempenhou Chiacchio com sua teoria, sobretudo, pelo caráter conservador que atribuiu ao Modernismo. Para o crítico, as influências tradicionais devem ser valorizadas em qualquer missiva literária, especialmente no que tange à metrificação e à forma como um todo. De modo semelhante aprecia Silveira (1932, p.127) a nova conjuntura que cobriu as letras no Brasil nas primeiras décadas do século XX, por meio de um comentário dirigido aos novos poetas:

Em primeiro lugar, meninos, vocês precisam convencer-se de uma coisa: é que, se as velhas normas do verso caíram, a Lei do verso persiste. Se os ritmos antigos foram abandonados, foi para que surgissem novos ritmos. Não foi facilitar a entrada a vocês. (SILVEIRA 1932, p.127)

Para Alves (1978, p. 23):

Inicialmente, o “tradicionalismo dinâmico” foi uma posição radical de características fortemente bairristas (localista), embora vá sendo modificada, tomando certo aprofundamento, devido a aberturas para poder abranger as diversas modalidades de tradições locais de cada região.

A brasilidade de nossas letras interessou tanto a Carlos Chiacchio, a Tasso da Silveira, a Nestor Vitor numa busca fervorosa de sua paixão pelo Simbolismo. Para isso, particularmente, Chiacchio procurou casar com o movimento de renovação literária as glórias que encheram o passado, suscitando a elaboração e defesa do conceito de Tradicionismo Dinâmico.

Esse conceito, portanto, não implica em posição de rompimento com o passado, mas numa repaginação das fontes tradicionais sempre pautada na busca das raízes históricas e culturais brasileiras, de um fazer literário com identidade, por isso, atesta o estudo de Dulce Mascarenhas (1979) ser o ideário chiacchiano uma

aliança do passado e do presente para a divulgação de um fato cultural bem ao modo das recriações que vinham acontecendo em várias partes do mundo e do Brasil.

Chiacchio revela a sua ótica contrária à presença da linguagem das camadas populares nas artes, por crer que as concepções artísticas deveriam se adequar ao sentido clássico, ou melhor, dizer do povo somente quando esse povo pensa coisa que valha ser dita. Isto só poderia ser admitido como valiosa contribuição a favor da erudição, da conservação de uma aspiração civilizatória, com a junção conciliatória da cidade e do interior como elementos básicos para pensar em mudar a arte. A compreensão dessa abordagem é indispensável para situar o que é ser moderno para o guia cultural do Modernismo na Bahia.

Como aborda Nestor Vítor (1969), logo veio a designação de tradicionalistas dinâmicos aplicada aos poetas modernos legatários da estética simbolista:

Enquanto isso, já estão chamando de tradicionalistas dinâmicos a esses outros que do simbolismo se originam. Chamam-nos assim sem intenção pejorativa, pois o epíteto vem lá de fora, lá do norte, lembrando por gente nova simpática a esse movimento, porque só nele encontra estímulo para acreditar que a barbárie não nos ameaça de fato a sério. (VÍTOR, 1969, p. 26)

Toda a teorização é descortinada na revista *Arco&Flexa*, que reuniu os jovens poetas da Bahia preocupados com o movimento de reestruturação literária que se difundia no país e cujo marco inicial foi a Semana de 1922. É necessário descrever que quando surgiu a revista, a literatura vigente na Bahia era parnasiana, centrada em moldes bastante conservadores, de valores literários ainda predominantemente àqueles do final do século XIX. Alves (1978) menciona a frieza e os protestos com que foi recepcionada o periódico, apesar de negativa repercussão, estava distante de incorporar um sentido revolucionário.

Carlos Chiacchio, o patrono da revista e autor do artigo manifesto do primeiro número, "Tradicionalismo dinâmico", era o experto crítico literário que já havia participado da revista simbolista *Nova Cruzada* e também responsável pela crítica de rodapé no jornal *A Tarde*, iniciada em janeiro de 1928 e que perdurou até 04 de setembro de 1946. Notadamente, pelo prestígio que detinha junto aos intelectuais baianos e pela herança cultural, o crítico fora impedido de assumir uma tarefa de ruptura acerca dos preceitos literários convencionais.

O seu artigo manifesto é assaz revelador do quão será determinante para a linha de atuação ideológica da revista, embora seja um dos poucos textos teóricos que se encontre publicado por *Arco&Flexa*. Logo, nesse trabalho, tece severas críticas às posições de Mário de Andrade e da *Revista Antropofágica*, considerada pelo crítico como violentas e extremistas e propõe o senso da medida. Ao decorrer da discussão enfatiza muitos aspectos condenáveis aos olhos de sua convicção estética, como: as pesquisas experimentais no campo da estilística (condena neste aspecto as influências estrangeiras que fazem com que a literatura perca sua marca regional/nacional), ao tipo de linguagem inovadora proposta pelos modernistas do sul.

O espaço da revista serviu como início de sua teoria, sua continuidade se dá por meio de rodapés publicados no jornal *A Tarde*, dando relevo cada vez mais à tendência da temática regionalista concentrada na Bahia, por acreditar ser esta o “berço do Brasil”, assim como, na conciliação do homem com os costumes locais. Nesse mesmo grupo de *Arco&Flexa* observamos a falta de homogeneidade entre os colaboradores pelo simples fato de nem todos corresponderem ao postulado temático de Chiacchio. Do grupo faziam parte poetas de propósitos claramente modernistas, como Eurico Alves, até aqueles de gostos parnasianos e simbolistas do final do século XIX, como Pethion de Vilar, Arthur de Salles, Pedro Kilkerry, Arnaldo Damasceno Vieira, Francisco Mangabeira, o próprio Carlos Chiacchio, Roberto Correia e Álvaro Reis.

## 5 A FILOLOGIA E O LUGAR DO MANUSCRITO CHIACCHIANO

### 5.1 DEFINIÇÃO DA ATIVIDADE CRÍTICA

O exercício constante de críticos literários e filólogos visto sob uma ótica de aproximação de funções pode ser considerado como labor afim. Isto se justifica quando se percebe que compete ao editor crítico de um texto trazer à tona a sua genuinidade e autenticidade e ao crítico literário a tentativa de buscar, mesmo que às vezes apareça uma determinada carga de subjetividade, o que se consolidou chamar de “verdade literária”, para daí, esmiuçar o texto. Destarte, assemelha-se o trabalho dos dois companheiros com o do garimpeiro que, à procura de pedras preciosas, escava até às zonas mais abissais, já que o seu anseio é encontrar um tesouro, nesse caso, dos editores críticos, o texto.

Se por um lado cabe à Crítica Textual a preocupação de trazer à luz o texto na mais genuína forma, do outro, cabe à Crítica Literária o debruçar sobre o conteúdo. Embora tenham objetivos distintos, essas duas ciências convergem e se encontram no mesmo objeto de estudo: o texto, pois, apesar de suas singularidades, apresentam-se com uma mesma finalidade quando tem em comum a vontade de explicitar as obras.

Como na atividade do garimpeiro, a pedra tornar-se-á uma bela jóia ou outro artefato, nas mãos dos críticos o texto se manifestará nas mais diversificadas formas e nos mais indecifráveis mistérios. Essa prática de reinventar ou dar formas ao que se chega até nós não é apenas desejo do homem moderno, mas sim do homem desde a mais tenra existência, nunca esteve conformado em acolher enigmas sem decifrações, ou pelo menos sem alternativas temporárias.

Ao contrário, dificilmente está realizado com o que lhe foge aos olhos, com o que está perceptível, quer sempre, por essas razões, procurar algo que não se encontra satisfatoriamente explicado. Este mesmo indivíduo e, especialmente, o crítico, nega-se a aceitar como queria o homem da caverna de Platão, apenas as sombras como verdadeiras. Estas não lhe são suficientes, talvez queira sim ver além delas ou até sobre elas, melhor dizendo, queira enxergar mais.

Devido a este inconformismo e à história enviesada que nos lançamos a escavar os fundos arquivísticos e para nossa surpresa nos deparamos lá no fundo do baú com Carlos Chiacchio e o seu espólio. Contudo, o editor de textos deve também buscar familiarizar-se com a produção, circulação e recepção dos textos a

partir dos quais entenderá, nas palavras doutrinárias de Machado de Assis (1977, p. 152), os caminhos que trilhará até se chegar se não a última, ao menos à intenção textual de um autor: “Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.”

Reside nessa assertiva machadiana uma das tarefas da filologia, ou melhor, a preservação tanto material como imaterial de épocas pretéritas e recentes através da laboriosa atividade de edição. Assim, entende-se que desde a perspectiva científica até a investigação literária o rigor metodológico postulado nesse campo propicia a conservação, restauração e apresentação editorial dos textos.

Nessa perspectiva, o termo filologia está sendo empregado nesta dissertação na acepção de Castro (1992, p.124): “[...] ciência que estuda a gênese e a escrita de textos, a sua difusão e transformação dos textos no decurso da sua transmissão, as características materiais e o modo de conservação dos suportes textuais, o modo de editar os textos com respeito máximo pela intenção do autor”.

Isto porque fazer edição, sobretudo quando se trata de textos deixados inéditos pelo autor, sejam aqueles completos, inacabados ou rascunhos, exige do editor um comportamento que leve em consideração o modo de como proceder no que se refere aos documentos deixados o que, no entanto, representa árduo ofício porque diversas são as situações (responsabilidade editorial, a ética e o próprio conhecimento dos processos de criação), pois cada texto é singular e abarca certas particularidades.

Se uma obra se constitui como inacabada ou que não foi publicada ainda em vida por um autor, são razões que põem o editor diante de um problema de ordem ética, ou ainda, perante a viabilidade ou não de trazer à tona um material que foi engavetado pelo escritor e sobre o qual desconhecemos o motivo que o levou a alijar-se de tais documentos. Na verdade, deve-se perguntar ao pesquisador sobre o alcance ético dessa escolha em evidenciar um arsenal textual que foi abandonado ou que não pode ser concluído, enfim, pode não corresponder à verdade estética que ele procurava.

Por isso, pode até acontecer a situação de que a genuína e última vontade do autor tenha sido a de não dar notícia do texto, questão aqui apontada e que evidencia um delicado problema no que se refere à edição póstuma de um manuscrito.

Nesses termos, a decisão sobre qualquer forma de edição deverá ser objeto de longa reflexão até mesmo porque se pretende, ao fixar um texto, não só permitir o contato com uma atividade rigorosa, mas dar-lhe circulação. Anterior a esse último propósito depara-se o editor com procedimentos necessários e designadores de um tipo de edição a que se destina evidenciar em sua pesquisa. Com isso, cabe refletir sobre as consequências dessas escolhas.

Editar enquanto ciência do texto é construir um objeto de estudo que, por sua vez, poderá tornar-se objeto de análise não mais do filólogo e que precisa por essa idiosincrasia de um cuidadoso planejamento, de uma metodologia definida e de uma execução coerente, ficando evidente que não compete à Crítica Textual somente a tarefa de restauração da obra literária, mas sim, trazê-la à baila a um público, seja leitor comum ou especializado, concentrando-se especialmente na história do próprio texto, para daí, comentá-lo a partir de vários prismas: literário, linguístico, dentre outros.

Sabemos o quão é difícil asseverar sobre as peculiaridades que envolvem o processo de criação de uma obra, mas mesmo assim, buscamos dar a melhor interpretação possível aos textos poéticos legados por Carlos Chiacchio à medida que nos posicionamos sobre o material como um local em que o ato criativo pode ser observado por via de um outro ato, o da leitura, porque repousa na interpretação, seja crítica ou diplomático-interpretativa, de um processo que será construído, a edição.

Através do trabalho propedêutico da filologia textual entende-se melhor Carlos Chiacchio, não pelo que publicou, mas enquanto poeta que se deu ao trabalho de construção textual, como se delineou dentro de uma vertente estética, como representou a literatura e seu próprio engajamento no panorama cultural da Bahia e do Brasil na época em que esteve incluído.

Em se tratando de uma obra inédita de autor morto, a forma criteriosa de editar fez-se muito relevante, já que seu autor não teve como realizar modificações, portanto, disponibilizá-las por meio de uma edição interpretativa, certamente, propiciará à sociedade o contato com mais uma obra do escritor, reconhecendo e valorizando o seu papel, preservando a memória artística e cultural baiana à proporção que alarga o olhar do método filológico na edição de textos, possibilitando inclusive a realização de outras investigações.

Aceitar tudo isso significa ter bastante claro o lugar do filólogo, o seu estatuto de crítico e de não mero preparador de texto como bem lembra Picchio (1973) e que tem nas palavras machadianas o objetivo principal de todos e quaisquer labores da crítica textual, ou melhor, o estabelecimento do método.

Assim, Machado de Assis (1977, p. 22) diz:

Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e choca.

Considerando o disposto, optamos por designar a edição de interpretativa pelos diversos motivos descritos, como: por todo os textos serem de único testemunho e isso, de certo modo, já determina esse tipo de edição.

A adoção do termo para o tipo editorial que aqui se elege é fruto da interpretação possível a partir dos dados disponíveis, assim como, do conjunto de saberes que se detém até o presente momento. Esclarece-se, portanto, que em filologia textual, cada proposta de edição constitui-se numa hipótese de trabalho que resulta das situações textuais encontradas no processo de tradição e transmissão dos textos. Em cada uma delas, ter-se-ia a possibilidade de resgatar o texto fidedigno, representativo do ânimo autoral, ou seja, aquele que mais se aproxima da última vontade do autor ou de sua intenção final.

Dessa forma, entende-se uma edição por hipotética pela possibilidade de ser melhorada, tanto pela ampliação das competências leitoras do editor, como pelas alterações dos dados (para que isso aconteça basta que num outro fundo arquivístico se encontrem mais testemunhos de um texto editado), certamente, provocará uma nova interpretação, e como consequência, uma nova edição. Todas essas advertências não são para isentar a proposta de análise nesta dissertação de nenhuma lacuna possível, seu intuito é oferecer ao leitor qual o percurso escolhido diante dos dados encontrados por parte do pesquisador.

## 5.2 ESTRUTURA DA EDIÇÃO

Esta edição encontra-se estruturada da seguinte forma: inicialmente, dispõem-se de informações acerca da possível obra empreendida por Chiacchio (Rapsódia do primeiro beijo), em seguida, a apresentação dos poemas inéditos. Sendo assim, decidiu-se ultrapassar os passos de classificação estemática e seleção do texto de base, por se referir a testemunho único, e apresentar apenas a descrição física de cada testemunho antes da edição pelo fato de se respeitar a intenção do autor em ordenar os poemas em um mesmo fólio. Isto porque não haveria sentido no cumprimento de todas as etapas que geralmente a edição exige. É o que justifica Laufer (1980, p. 7): “Se essa realização só se dá em um exemplar este será necessariamente tomado como texto de base: não há possibilidade de escolha.”

O *corpus* documental compreende dez poemas e estes são apresentados em ordem cronológica, respeitando a própria indicação do autor. Portanto Biasi (2000) informa que quando os manuscritos de uma obra foram preservados, sem grandes lacunas, é permitido restituir os caminhos trilhados pelo escritor desde a sua concepção de mundo até ao manuscrito considerado definitivo por este.

Observe-se o quadro:

Poemas
1. Motivo
2. Se eu te pudesse beijar
3. Verbo e carne
4. Canção de D. Juan
5. Primeiro beijo
6. Beijo de acaso
7. Beijo inefável
8. Beijo em flor
9. Beijo em caminho
10. Beijo no ar

**Quadro 1:** *Corpus* de poemas inéditos de Carlos Chiacchio

### 5.3 INFORMAÇÕES ACERCA DE RAPSÓDIA DO PRIMEIRO BEIJO

O conjunto poético de Carlos Chiacchio nos remete interdiscursivamente à rapsódia, canto de cunho épico e geralmente cantado em verso, que se caracterizou por ser uma narrativa que reunia vários temas inspirados no popular. Durante a Idade Média, os rapsodos corriam as cidades cantando versos embalados por músicas. Esta figura denominada também de Aedo, ou melhor, de cantor popular, era um homem do povo cantando textos épicos ao peregrinar de cidade em cidade, ao passo que cantava a história de seu povo.

Para os gregos da Antiguidade Clássica, o mito era uma narrativa verdadeira, pois eles delegavam a figura do poeta-rapsodo (o narrador) toda a credibilidade discursiva. Com isso, o poeta era um dos eleitos pelos deuses que lhe confidenciavam os feitos passados e lhes possibilitavam que enxergassem a gênese dos seres e das coisas. Destarte, assim fazia os deuses para que o poeta pudesse passar para os humanos os acontecimentos verdadeiros. *Rapsódia do primeiro beijo* é uma forma de descrever ou de reafirmar o lugar do romantismo para um crítico-poeta simbolista.

Diante destas definições, a obra chiacchiana que não veio à tona teria em seus versos temas ligados aos tradicionais arquétipos do povo, como o namoro à antiga retratado por Thales de Azevedo (1986), descortinando as cenas do beijo por meio de motivos, possibilidades, figuras galanteadoras, dentre outras.

### 5.4 CRITÉRIOS GERAIS PARA A EDIÇÃO

A especificidade da postura do editor perante as particularidades do *corpus* definido passa a ser abordado a seguir. Com relação aos inéditos, respeitou-se a vontade do autor, em particular, pela peculiaridade do documento funcionar como testemunho único, procedeu-se à edição interpretativa, realizando os seguintes aspectos: transcrição, correção de erros óbvios, atualização ortográfica e registro, quando preciso, de notas explicativas.

Quanto ao texto editado, decidiu-se que o título de cada poema apresentar-se-á em caixa alta e negrito, fazendo-se a menção devida no aparato segundo a forma em que apareça o título em cada testemunho. Para cada poema os versos serão numerados de cinco em cinco. Quanto à atualização, será feita de acordo com

as normas vigentes, desde que não firmamos princípios fônicos da língua portuguesa falada naquele momento. A descrição física dos testemunhos virá antes da edição dos textos pelas particularidades em que foram ordenados os poemas. As abreviaturas serão desenvolvidas. Apenas será mencionada na descrição do primeiro manuscrito a falta de data e assinatura, uma vez que os demais seguem o mesmo parâmetro. Para descrever as alterações realizadas pelo autor foram utilizados, no aparato, os símbolos que se seguem:

- < > segmento autógrafo riscado, apagado
- < > /\ substituição por sobreposição, na relação <substituído> /substituto\
- < > [ ↑ ] substituição por riscado e acrescentamento na entrelinha superior
- < > [ ↓ ] substituição por riscado e acrescentamento na entrelinha inferior
- [ ↑ ] acrescentamento na entrelinha superior
- [ ↓ ] acrescentamento na entrelinha inferior

## 5.5 EDIÇÃO INTERPRETATIVA

### 5.5.1 Inéditos

#### 5.5.1.1 Motivo

O poema apresenta-se sem data e assinatura.

#### Descrição física do testemunho

##### **Mot**

Manuscrito em papel almaço, com 5 linhas. Título centralizado, enumerado, sublinhado. Papel medindo 295 mm X 211 mm, amarelado. O texto acha-se escrito em tinta preta. Mancha escrita 156 mm X 59 mm. Encontra-se acompanhado pelo título do que seria o seu possível livro de poesia “Rapsódia do Primeiro Beijo”, n 1, com indicação à margem direita superior da sequência textual, com do ‘primeiro beijo’ escrito na entrelinha superior.

#### 5.5.1.2 Se eu te pudesse beijar

Descrição física do testemunho

##### **Spb**

Manuscrito em papel almaço, totalizando, de acordo com a disposição dos três fólhos, 34 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211, amarelado. Mancha escrita no primeiro fólho é de 129 mm X 178 mm. No segundo é de 237 mm X 153 mm e no subsequente de 60 mm X 137 mm.

#### 5.5.1.3 Verbo e carne

Descrição física do testemunho

##### **Vc**

Manuscrito em papel almaço, totalizando de acordo com a disposição dos dois fólhos 17 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211, amarelado. Mancha escrita no primeiro fólho é de 110 mm X 180 mm. No segundo é de 86 mm X 160 mm.

#### 5.5.1.4 Canção de D. Juan

Descrição física do testemunho

##### **CDJ**

Manuscrito em papel almaço, totalizando de acordo com a disposição dos três fólhos 48 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211, amarelado. Mancha escrita no primeiro fólho é de 105 mm X 165 mm. No segundo é de 196 mm X 150 mm e no subsequente de 198 mm X 151 mm.

#### 5.5.1.5 Primeiro beijo

Descrição física do testemunho

##### **Pb**

Manuscrito em papel almaço, totalizando de acordo com a disposição dos três fólhos 49 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211, amarelado. Mancha escrita no primeiro fólho é de 194 mm X 147 mm. No segundo é de 186 mm X 152 mm e no subseqüente de 215 mm X 170 mm.

#### 5.5.1.6 Beijo de acaso

Descrição física do testemunho

##### **Bac**

Manuscrito em papel almaço, totalizando, de acordo com a disposição do único fólho, 13 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211mm, amarelado. Mancha escrita é de 184 mm X 155 mm.

#### 5.5.1.7 Beijo inefável

Descrição física do testemunho

##### **Bi**

Manuscrito em papel almaço, totalizand,o de acordo com a disposição dos três fólhos, 42 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211mm, amarelado. Mancha escrita no primeiro fólho é de 212 mm X 170 mm. No segundo é de 190 mm X 170 mm e no subseqüente de 155 mm X 170 mm.

#### 5.5.1.8 Beijo em flor

Descrição física do testemunho

### **Bf**

Manuscrito em papel almaço, totalizando, de acordo com a disposição dos dois fólios 26 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211, amarelado. Mancha escrita no primeiro fólio é de 133 mm X 133 mm. No segundo é de 188 mm X 147mm.

#### 5.5.1.9 Beijo em caminho

Descrição física do testemunho

### **Bc**

Manuscrito em papel almaço, totalizando, de acordo com a disposição do único fólio, 11 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211mm, amarelado. Mancha escrita é de 190 mm X 150 mm.

#### 5.5.1.10 Beijo no ar

Descrição física do testemunho

### **Ba**

Manuscrito em papel almaço, totalizando, de acordo com a disposição do único fólio, 15 linhas. Título centralizado. Papel medindo 295 mm X 211mm, amarelado. Mancha escrita é de 26 mm X 160 mm.

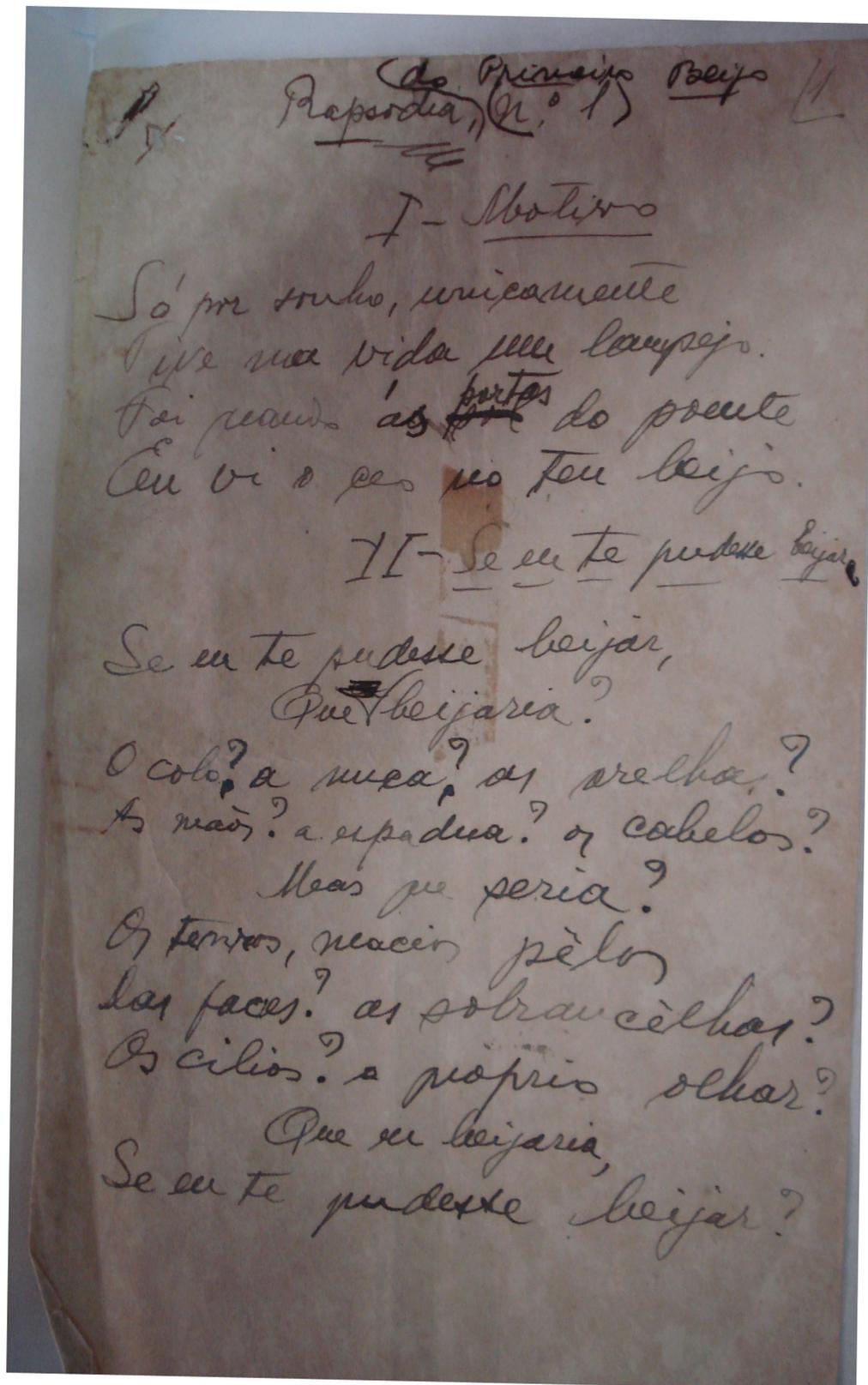


Fig.2: Fac-Simile do Manuscrito Mot e Spb

Texto crítico com aparato

**Mot**

1

**I- MOTIVO**

Mot I- Motivo

Só por sonho, unicamente  
Tive na vida um lampejo  
Foi quando às portas do poente  
Eu vi o céu no teu beijo

Mot <o sob>/ ↑às portas\  
Mot ceo

**Spb**

**II- SE EU TE PUDESSE BEIJAR**

Spb II- Se eu te pudesse beijar

Se eu te pudesse beijar,  
Que beijaria?  
O colo? A nuca? As orelhas?  
As mãos? a espádua? os cabelos?  
5 Mas que seria?  
Os tenros, macios pelos  
das faces? as sobrancelhas?  
Os cílios? o próprio olhar?  
Que eu beijaria,  
10 Se eu te pudesse beijar

Spb <eu>

Spb *espadua*

Spb *pêlos*

Spb *cílios* Spb *proprio*

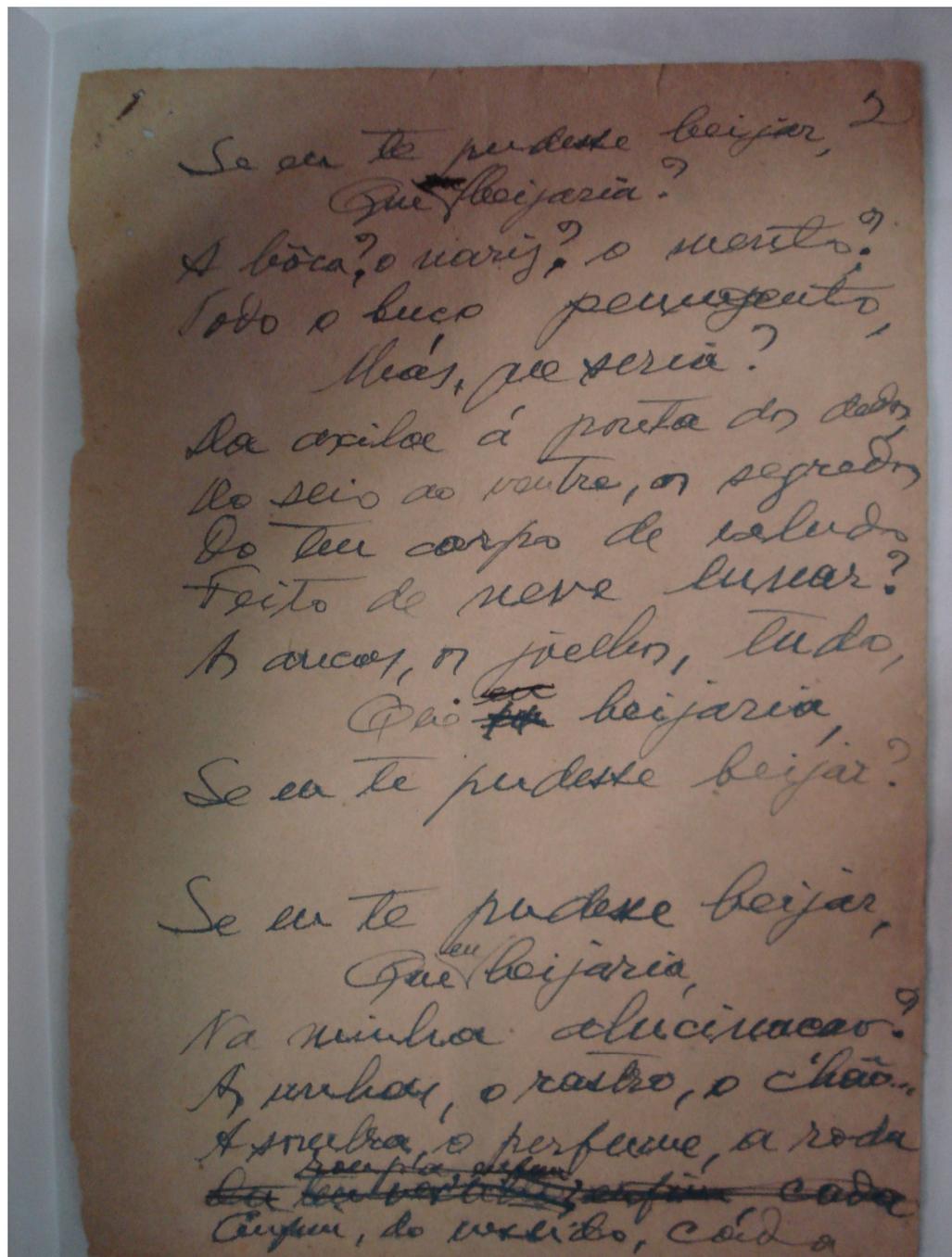


Fig.3: Fac-Simile do Manuscrito Spb

## 2

	Se eu te pudesse beijar	
	Que beijaria?	Spb <eu>
	A boca? o nariz? o mento?	Spb <i>bôca</i>
	Todo o buço penugento,	
15	Mas, que seria?	
	Da axila à ponta dos dedos	Spb <i>á</i>
	Do seio ao ventre, os segredos	
	Do teu corpo de veludo	
	Feito neve lunar?	
20	As ancas, os joelhos, tudo,	
	Que beijaria,	Spb <eu> Spb <eu>
	Se eu te pudesse beijar?	
	Se eu te pudesse beijar,	
	Que eu beijaria,	Spb [ ↑ <i>eu</i> ]
	Na minha alucinação?	
25	As unhas, o rastro, o chão...	
	A sombra, o perfume, a roda	
	Enfim, do vestido, cada	Spb roupa, enfim, cada

13

Adaruo teu? Não e não!  
 Nada!  
 Apenas te beijaria  
 Nada  
 Absolutamente toda  
 Se eu te pudesse beijar!

III - Verbo e carne

Meinha boca a morrer em tua boca.  
 E o coração a piluciar parado.  
 Quero que teubas por sutil cuidado  
 Chorar o verbo que se foi embora.

E o meu sangue a correr de tua <sup>veia</sup>  
 E o destino a rolar em teu <sup>seio</sup>  
 Quero que o subo do meu corpo <sup>unha</sup>  
 Todo alegria do teu corpo em flôr.

Fig.4: Fac-Simile do Manuscrito Spb e Vc

3

Adorno teu? Não e não!  
Nada!  
30 Apenas te beijaria  
Toda,  
Absolutamente toda  
Se eu te pudesse beijar!

**Vc****III- VERBO E CARNE**Vc Verbo e Carne

Minha boca a morrer em tua boca.  
E o coração a silenciar parado.  
Quero que tenhas por sutil cuidado  
Chorar o verbo que se foi embora.

*V bôca ; bôca*

E o meu sangue a carreira em tuas veias  
E o destino a rolar em teu amor.  
Quero que o sonho do meu corpo irrompa  
Todo alegria do teu corpo em flor.

(4)

E minha carne vibrará na tua carne  
 O prito morre do infinito que se doio.  
 E xerei teu! Minha xerei! Seremos um!  
 Um todo, unanime, comum  
 Do nosso primeiro beijo,  
 O grande beijo  
 Único  
 O eterno  
 Da Libertação!

IV - Cancas de D. Juan

Sueto embalar-me o espírito pedicante  
 Das cancas de D. Juan. A noite embala.  
 Meas, fôje de mim, creio de serpente.  
 Meu cocto é lava. Meu amor é Terra.

Não peiras nunca o legubre desejo  
 Contigo, a rir. O corpo, nubo e leve,  
 Na ansia do amor, na paixão do meu beijo,  
 Talvez te punja a candidez de neve.

**Fig. 5:** Fac-Simile do Manuscrito Vc e CDJ

4

E minha carne vibrará na tua carne  
 O grito enorme dos instintos que se dão  
 E serei teu! Minhas serás! Seremos um!  
 Um todo, unânime, comum *Vc unanime*  
 Do nosso primeiro beijo,  
 O grande beijo  
 Único *Vc unico*  
 Eterno  
 Da libertação!

**CDJ****IV- CANÇÃO DE D (ON) JUAN**CDJ- IV CANÇÃO de D. JUAN

- Sinto embalar-me o espírito fremente  
 Das canções de *Don Juan*. A noite enleva. *CDJ D. Juan*  
 Mas, foge de mim, como de serpente.  
 Meu canto é lama. Meu amor é treva.
- 5 Não queiras nunca o lúgubre desejo *CDJ lugubre*  
 Contigo, a sós. O corpo, níveo e leve,  
 Na ânsia do amor, na raiva do meu beijo, *CDJ ansia*  
 Talvez te punja a candidez de neve.

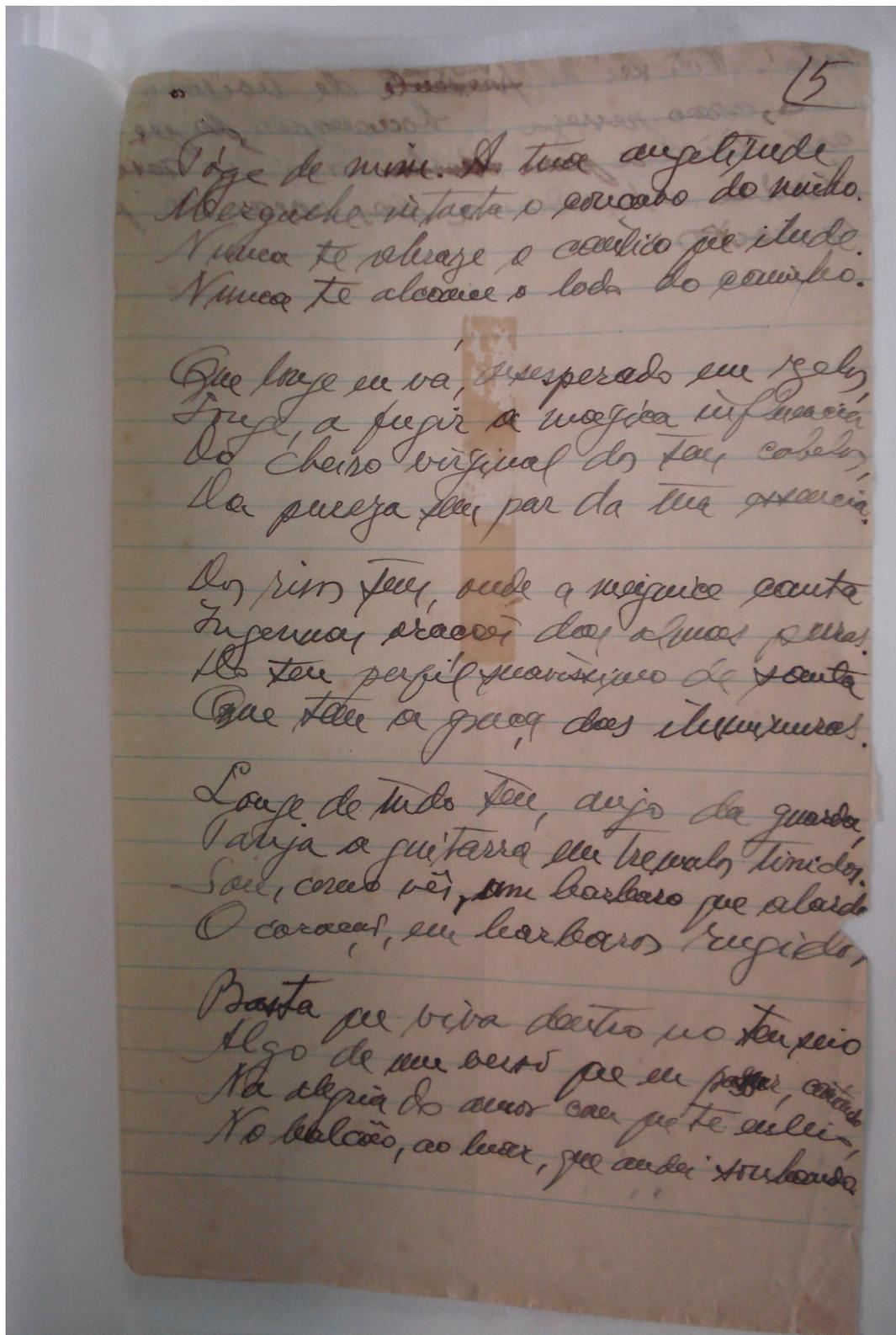


Fig.6: Fac-Simile do Manuscrito CDJ

## 5

- Foge de mim. A tua angelitude  
 10 Mergulha intacta o côncavo do ninho. CDJ *concavo*  
 Nunca te abraze o cântico que ilude. CDJ *abraze; cantico*  
 Nunca te alcance o lado do caminho.
- Que longe eu vá, desesperado em zelos,  
 Longe, a fugir a mágica influencia CDJ *magica; influencia*  
 15 Do cheiro virginal dos teus cabelos,  
 Da pureza sem par da tua essência CDJ *essencia*
- Dos risos teus, onde a meiguice canta  
 Ingênuas orações das almas puras.  
 Do teu perfil suavíssimo de santa  
 20 Que tem a graça das iluminuras. CDJ *suavissimo*
- Longe de tudo teu, anjo da guarda,  
 Tanja a guitarra em trêmulos tinidos. CDJ *trêmulos*  
 Sou, como vês, um bárbaro que alarda CDJ *barbaro*  
 O coração, em bárbaros rugidos CDJ *barbaro*
- 25 Basta que viva dentro no teu seio  
 Algo de um verso que eu passar, cantando  
 Na alegria do amor com que te enleio,  
 No balcão, ao luar, que andei sonhando.

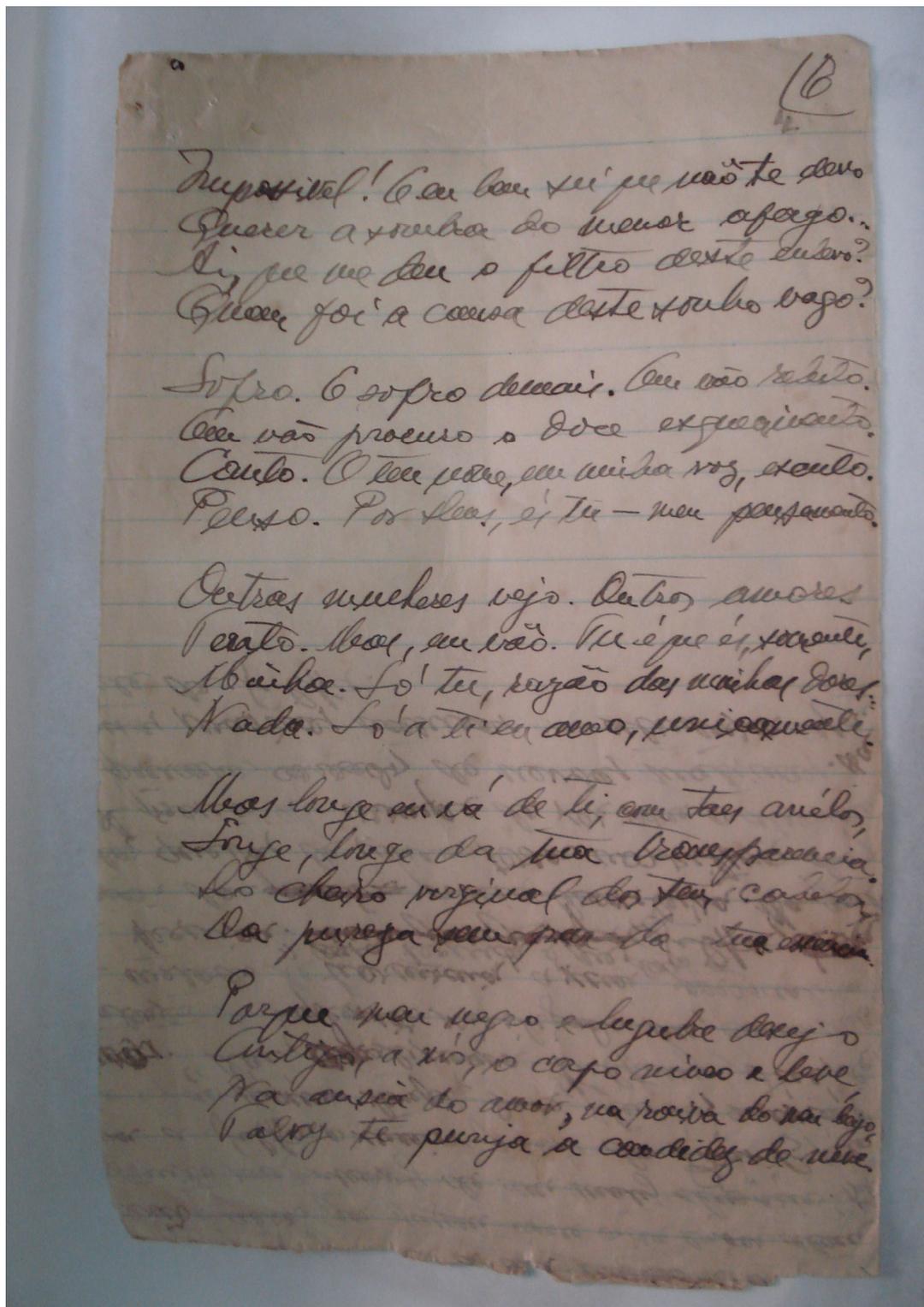


Fig.7: Fac-Simile do Manuscrito CDJ

## 6

- 30 Impossível! E eu bem sei que não te devo  
 Querer a sombra do menor afago...  
 Ai, que meu deu o filtro deste enlevo?  
 Quem foi a causa deste sonho vago? CDJ *impossível*
- Sofro. E sofro demais. Em vão reluto.  
 Em vão procuro o doce esquecimento.
- 35 Canto. O teu nome, em minha voz, escuto.  
 Penso. Por Deus, és tu- meu pensamento.
- Outras mulheres vejo. Outros amores  
 Tento. Mas, em vão. Tu é que és,  
 somente,  
 Minha. Só tu, razão das minhas dores...
- 40 Nada. Só a ti eu amo, unicamente.
- Mas longe eu vá de ti, com tais anelos,  
 Longe, longe da tua transparência.  
 Do cheiro virginal dos teus cabelos,  
 Da pureza sem par de tua essência. CDJ *taes ; anélos*  
 CDJ *transparencia*  
 CDJ *essência*
- 45 Porque seu negro e lúgubre desejo  
 Contigo, a sós, o corpo nívoo e leve  
 Na ânsia do amor, na raiva do meu beijo  
 Talvez te punja a candidez de neve. CDJ *lugubre*  
 CDJ *nívoo*  
 CDJ *ansia*

V - Primeiro Beijo (7)

- Como foi? por que foi? Não sei. Mas, de repente,  
 Inconscientemente,  
 Os vossos lábios instigados se buscaram,  
 E as vossas bocas, trepidas, se juntaram.  
 Num cooço tope  
 Oletizante e lígure  
 Súbito, espontâneo, instigativo e doce.

Fosse lá' como fosse,  
 Não sei como vacou naquele desejo,  
 Não sei porque surgiu daquele instante  
 A suave sugestão do primeiro beijo:  
 - Foi' sei por um beijão, o primeiro beijo.

- Como foi? por que foi? Um beijo trepidante  
 E feliz apesar de dado sem destino.  
 E tão bívaz aquele beijo esvoacante  
 E tão eterno aquele beijo repentino.

Fig.8: Fac-Simile do Manuscrito Pb

PB

7

## V- PRIMEIRO BEIJO

Pb V- Primeiro Beijo

- Como foi? por que foi? Não sei. Mas de repente,  
Inconscientemente,  
Os nossos lábios instintivos se buscaram  
E as nossas bocas trêmulas se juntaram
- 5 Num como toque  
Eletrizante choque  
Súbito, espontâneo, intempestivo e doce.
- Fosse lá como fosse,  
Não sei com nasceu naquele ensejo,
- 10 Não sei porque surgiu daquele instante  
A suave sugestão do íntimo desejo:  
- Só sei que nos beijamos o primeiro beijo.
- Como foi? por que foi? Um beijo trepidante  
E tão feliz apesar de dado sem destino.
- 15 E tão vivaz aquele beijo esvoaçante  
E tão eterno aquele beijo repentino.

Pb [↓ *de repente*]  
Pb *Inconscientemente*  
Pb *labios*  
Pb *tremulas*

Pb *súbito; espontaneo*

Pb *naceu*

Pb *intimo*

18

(Passava, por teu seio, displicente  
O braço. Estremeciste. Aproximei  
Meu rosto do teu rosto. O mais não sei...  
E as lábios nos uniu, de repente)

— Como foi? porque foi? Aquela beijo...  
Eu não te quis beijar. Mas beijo te fiz tanto.  
Eu não te quis beijar. Mas beijo eu fiz mal.

Estrecho mal se existe  
Num beijo, presunto divino,  
Livido flando sobre o teu lábio.

Por que, no entanto,  
Estremeciste, o talbe peregrino,  
Como folha beijada pelo vento

Por que, no entanto,  
Estremeciste de momento  
Livido o talbe peregrino  
Como folha beijada pelo vento,  
Quase a cair, quase a rolar?

Fig.9: Fac-Simile do Manuscrito Pb

## 8

- (Passava, por teu ombro, displicente  
 O braço. Estremeceste. Aproximei  
 Meu rosto do teu rosto. O mais não sei...  
 20 E os lábios nos unimos de repente) *Pb labios*
- Como foi? porque foi? Aquele beijo...  
 Eu não te quis beijar. Meu beijo te fez triste.  
 Eu não te quis beijar. Teu beijo me fez mal.  
 25 Estranho mal que existe  
 Num beijo, frêmito divino,  
 Divino fluido sobrenatural. *Pb fremito*
- Porque, no entanto  
 Estremeceste de momento,  
 Fugindo o talhe peregrino  
 30 Como folha beijada pelo vento,  
 Quase a cair, quase a rolar?



- Medo? Volúpia? Espanto?  
Pudor? porque tremias?  
Eu não te quis beijar!...
- 35 Eu não te quis beijar!...
- Nem me beijar querias!...  
Não era o meu intento!  
Nem era o teu desejo!  
Longe de nós o pensamento!
- 40 Não tínhamos a intenção!  
Então?
- Como foi? porque foi aquele beijo?
- Aquele beijo...
- 45 Beijo instintivo! rápido!imperfecto!  
Beijo sem norma, ineficaz, sem jeito!  
Beijo sem causa, eventual, abrupto!
- Beijo que sabe o gosto de um desgosto:  
Pois vi o pranto sombrear-te o rosto!  
Pois vi a neve se cobrir de luto!
- PB *volupia*
- PB *tinhamos*
- PB *rapido*  
PB *<alma>/↑norma\*
- PB *gôsto*

VI - Beijo de adeus (10)

Tu não me beijaste, não!  
 Não me beijaste, nunca! Eu sei...  
 Não é mister me dizer:  
 Pais de pessoas te dizer:

Não!

Nunca!

Sabe-o, meu coração,  
 Tu não me beijaste, não!

Nunca!

Eu sei...

Eu nunca vou te contar:  
 Foi o meu beijo que beijou teu beijo  
 Como dois beijos que se encontram no ar...

Fig.11: Fac-Simile do Manuscrito Ba

**Ba**

10

**VI- BEIJO DE ACASO**Ba VI- Beijo de Acaso

Tu não me beijaste, não!  
 Não me beijaste, nunca! Eu sei...  
 Nem é mister que me digas:  
 Pois eu mesmo te direi:

5 Não!

Ba *Naô*

Nunca!

Sabe-o, meu coração,  
 Tu não me beijaste, não!

Nunca

10 Eu sei...

Eu mesmo vou te contar:  
 Foi o meu beijo que beijou teu beijo  
 Como dois beijos que se encontram no ar...

VII - Beijo Inesfavel III

Beijo de amor, apenas um instante...  
 O olhar, fechando o olhar, desaparece...  
 O beijo é noite pelo seu destaque,  
 O beijo é sol por uma nuvem agreste.

Beijo que sabe a fitra que decanta  
 Deede imagino me encontrar contigo.  
 Tanta é a magia, a unção é tanta  
 Que quito o beijo um verso me te digo.

Serei feliz se acaso o que soubera  
 Não seja um sonho o que de saber era:  
 Um beijo é nuvem que se faz em lava.  
 Um beijo é pluma que ilumina a vida.

Beija-me o beijo, mas acende o pranto.  
 Turva-te o brilho a neva que flutua.  
 Com beijo o teu pulso, virgineo e santo.  
 Formando em doras o esplendor da vida.  
 Varmando

Fig.12: Fac-Simile do Manuscrito Bi

Bi

11

## VII- BEIJO INEFÁVEL

VI- Beijo Inefavel

Beijo de amor, apenas um instante...  
 O olhar fechando o olhar, desaparece...  
 O beijo é noite pelo céu distante,  
 O beijo é sol que num minuto aquece.

Bi *ceo*

- 5 Beijo que sabe o filtro que decanta  
 Onde imagino me encontrar contigo.  
 Tanta é a magia, a emoção é tanta  
 Que sinto o beijo um verso que te digo.

- 10 Serei feliz se acaso o que sonhava  
 Não seja um sonho o que de sonhos era:  
 Um beijo é nuvem que se faz em lava.  
 Um beijo é flama que ilumina a esfera.

- 15 Beija-me o beijo, mas esconde o pranto.  
 Turva-lhe o brilho a névoa que flutua.  
 Eu beijo o teu pudor virgíneo e santo,  
 Tornando em rosas o esplendor da lua.

Bi *nevoa; flutúa*Bi<*Tornado*>[↓*Tornando*]

Colher teu beijo e o revelar num verso.  
 Colher teu beijo e transformá-lo em poema.  
~~Tanto vida e quieto, dul~~  
 Suada e quieto, dulcíssima harmonia.  
 Suada e rebelde, exaltação sedenta.  
 Onda lustral - de fonte que irradia,  
 Onda de mel - de favo que rebenta.  
 Beijam-se as fraldas, verdes do couro,  
 Que arde o espalhavi no luar de gaze.  
 Naceu. Fulguri. Pastou... Ma, em cada nido,  
 Um beijo que é canção... carícia... frase...  
 Ma beijos nas manhas pardo se orgulha  
 Nos doirados matizes das distâncias...  
 Num beijo evorve as amplitudes se orgulha...  
 Beijos de ar! beijos de vôo! beijos de aúfias!

Fig.13: Fac-Simile do Manuscrito Bi

Colher teu beijo e o revelar num verso.  
Colher teu beijo e transformá-lo em poema.

20 Ainda o sinto, dulcíssima harmonia. Bi <*tanto vida o sinto, dul*> Bi  
Ainda o relembro, exaltação sedenta. dulcissima  
Onda lustral- de fonte irradia,  
Onda de mel- de favo que rebenta.

Beijam-se as frendes verde do caminho,  
Que aroma espalham no luar de goze  
25 Nasceu. Fugiu. Passou... Há, em cada Bi *naceu ; fulgiu* Bi ha  
ninho, Bi *caricia*  
Um beijo que é canção...carícia...frase...

Há beijos nas manhãs quando se azulam Bi *manhans*  
Nos dourados matizes das distâncias. Bi *doirados* Bi *distancias*  
Num beijo enorme as amplitões se anulam:  
30 Beijo de ais! beijos de vãos! beijo de Bi *ansias*  
ânsias!

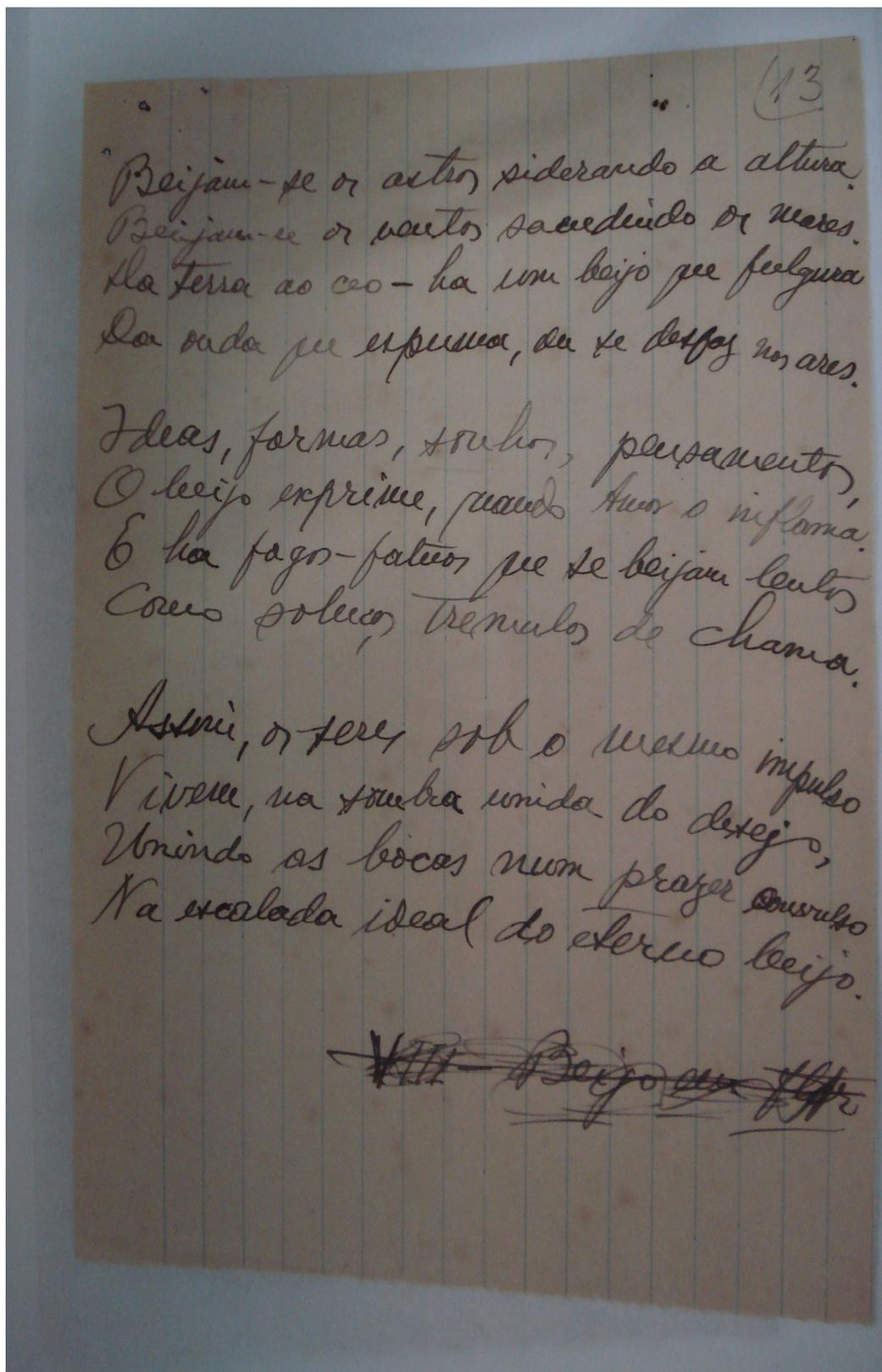


Fig.14: Fac-Simile do Manuscrito Bi

Beijam-se os astros siderando a altura.  
 Beijam-se os ventos sacudindo os mares.  
 Da terra ao céu- há um beijo que fulgura.  
 Da onda que exprima, ou se desfaz nos  
 ares.

*Bi ceo Bi ha*

*Bi ideas*

35 Idéias, formas, sonhos, pensamentos  
 O beijo exprime, quando Amor o inflama.  
 E há fogos- fatos que se beijam lentos  
 Como soluços trêmulos de chama.

*Bi fatuos*

*Bi tremulos*

40 Assim, os seres sob o mesmo impulso  
 Vivem, na sombra unida do desejo,  
 Unindo as bocas num prazer convulso  
 Na escalada ideal do eterno beijo.

VIII — Beijo em flor

Dize, por Deus, não tens desejo  
De repetir

Aquele instante, a quele suspiro  
Da flor de um beijo  
Dado a fugir?

Dize, por Deus, porque milagre  
Não se ferrou

No ar a pluma se não deflagre  
É a flor consagrada  
Que lá ficou?

Fig.15: Fac-Simile do Manuscrito Bf

**Bf****VIII- BEIJO EM FLOR**Bf VIII- Beijo em flor

Dize, por Deus, não tens desejo  
De repetir  
Aquele instante, aquele ensejo  
Da flor de um beijo  
5 Dado a fugir?

Dize, por Deus, porque milagre  
Não se formou  
No ar a flama que não deflagre  
E a flor consagre  
10 Que lá- ficou?

(15)

O ar é peso, a luz é santa,  
 Vaeu, <sup>leijar?</sup> ~~volar~~?

Talvez nos vingue a flor, se tanta  
 É a luz que canta  
 Flareado no ar...

Dize, por Deus, beijos divinos,  
 Tarde te vi!

Fico a indagar, velho menino,  
 Por que destino  
 Te conheci!

Dize, por Deus, não tens acato  
 Desejo igual  
 De ver se a flor vingou no vaso  
 A luz do acato  
 Sentimental?

Fig.16: Fac-Simile do Manuscrito Bf

15

- O ar é puro, a luz é santa,  
Vamos beijar?  
Talvez, nos vingue a flor, se tanta  
É a luz que canta  
15 Florindo no ar...  
  
Dize, por Deus, beijo divino,  
Tarde te vi.  
Fico a indagar, velho menino,  
Te conheci
- 20 Dize, por Deus, não tem acaso  
Desejo igual  
De ver se a flor vingou no vaso  
A' luz do acaso  
Sentimental?  
Bf <voltar>/↑beijaΛ  
Bf vêr



**Ba**

17

**X- BEIJO NO AR**Ba X- Beijo no ar

Um beijo encontra, um dia, em sai ca-  
minho

Outro beijo cansado de esperar.

5        Naquele instante,  
          Em seu caminho  
          Nasce uma flor  
          Como de um beijo  
          Ou flama errante  
          A pairar...

Ba &lt;amor&gt; [↑ flor]

10      O'amiga  
          Ouviste? um beijo em caminho  
          Suave como um rumor  
          De uma flama, ou de uma flor  
          Há de passar...

Ba ha

15      Nem parece

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Crítica Textual resgata e restitui o texto, fixando a sua forma mais genuína possível por meio do criterioso trabalho de edição. O estabelecimento crítico de um texto é uma tarefa árdua e, de certo modo, “íngrata”, porque sempre põe o editor diante da certeza de que não conseguirá abarcar a totalidade de testemunhos por várias razões: pela má conservação material, pela possibilidade de depois de terminadas as etapas para se chegar a *constitutio textus* encontrar um outro testemunho que, certamente, dará uma nova interpretação.

Mesmo assim, a edição, quando bem definida e esclarecida, ainda será a fonte mais confiável para todos e quaisquer pesquisadores, especialistas ou não. A edição dos poemas de Carlos Chiacchio significa o (re)nascimento de mais uma das faces pouco conhecida, tanto pelos contemporâneos como pelas gerações sucedâneas. Isso rememora o nascimento da ciência filológica, que aparece atrelada ao amor à poesia, curvada na restauração e explicação de textos antigos.

Por esse motivo que este trabalho tornou-se uma realidade, mesmo porque editar parte das obras de um autor que não está incluído no cânone é um exercício muito difícil, porém, necessário. Sabe-se, como já foi apresentado, que nenhuma edição é definitiva por diversas razões também ditas. O presente trabalho significa em linhas gerais uma primeira tentativa de edição dos poemas de Carlos Chiacchio.

Caracteriza-se, portanto, a presente dissertação como mais uma possibilidade de se visualizar a literatura difundida no Brasil em períodos pretéritos. Como se sabe, o movimento simbolista, diferente do que se costumou divulgar, foi bastante profícuo e extenso, ultrapassando em muito as fronteiras do espaço propagador da cultura no país, o Rio de Janeiro. No que tange à Bahia e demais localidades do norte e nordeste do território brasileiro, a sua produção ficou em boa parte restrita à circulação por via dos periódicos entre grupos locais, não conseguindo assim o critério de divulgação na memória nacional usada pela maioria dos críticos.

Talvez a rejeição de boa parte da crítica estivesse relacionada a pouca simpatia que nutria ao movimento, sobretudo, porque os críticos, expressivamente em sua maioria naturalistas combatiam com fervor os traços românticos que a estética simbolista tentava recuperar. Consequentemente, tem-se com isso o pouco ou quase nenhum prestígio com que é mencionado o Simbolismo na conjuntura da

história da nossa literatura brasileira e o decorrente esquecimento de seus cultores do panorama literário.

Assim, pode-se observar o importante trabalho empreendido pelo viés da Crítica Textual quando se trata dos diferentes comportamentos exigidos pela natureza do material encontrado, que nesse caso, por ser monotestemunhal suscitou vários questionamentos acerca da postura teórico-metodológica que se deveria adotar para a edição.

Nesses termos, indagou-se sobre as decisões editoriais dos inéditos deixados por Chiacchio, considerando os problemas de toda a ordem, desde as questões éticas até os procedimentos diante do material coletado. Como se trata de manuscrito único e sabendo que a Crítica Textual Moderna é um processo permanente de construção, considerou-se o autógrafo em toda a sua dimensão, para se compreender o escritor, a escrita e os processos de construção do texto.

No âmbito literário, nota-se que o subjetivismo, que segundo Chiacchio é indispensável à atividade crítica e à investigação intelectual é o elemento cerne que vem através dos tempos acompanhando a história desse labor. É, portanto, o ponto de ligação entre a atividade da crítica ao mundo real (lugar onde se encontra o leitor), o concreto que envolve nesse ritual de análise dois elementos (quem escreve e quem lê) em um forma particular de leitura que denominamos de crítica.

Ao terminar essa etapa da pesquisa, espera-se ter podido evidenciar o quão falta para se estudar a vasta produção de Carlos Chiacchio, especialmente, para trabalhos futuros com sua poesia para, então, compreender melhor com se configurou o crítico e o poeta na Bahia do século passado.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Ívia. **Arco & Flexa**: contribuição para o estudo do modernismo. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

ANDRADE, Mário. **Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira**. Prefácio, introdução e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1958.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A reforma pelo jornal. O Espelho, 23 de out. 1859. In: \_\_\_\_\_ **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3.

\_\_\_\_\_. Memórias póstumas de Brás Cubas. 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1977.

AZEVEDO, Thales. **As regras do namoro à antiga**. São Paulo: Ática, 1986.

BIASI, Piere Marc de . **La genétique des textes**. Paris: Nathan, 2000.

CAFEZEIRO, Edvaldo. Gênese e processo da edição crítica. In: **Estudos universitários de língua e literatura**: homenagem ao Prof. Leodegário A. Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 149-154.

CALMON, Pedro. **História da literatura baiana**. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1949. Publicação comemorativa do IV centenário da cidade.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CÂNDIDO, Gemy. **História da literatura paraibana**. João Pessoa: A União, 1983.

CARVALHO, Rosa Borges. **Poemas do mar de Arthur de Salles**; Edição crítico-genética e estudo. Salvador: UFBA/ PPGLL, 2001. 796 f. II. Tese de Doutorado em Letras, orient. por Nilton Vasco da Gama.

CARVALHO, Rosa Borges Santos. A filologia e seu objeto de estudo: diferentes perspectivas de estudo. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, ano 9, n.26, p.44-50, maio-ago. 2003.

CARVALHO, Rosa Borges Santos. **Poemas do mar de Arthur de Salles**: tentativa de edição crítica. 1995. 225 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CASTRO, Ivo. O retorno à filologia. In: PEREIRA, Cilene da Cunha; PEREIRA, Paulo Roberto Dias (Org.). **Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários** "in memoriam" Celso Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 511-520.

CASTRO, Ivo. Enquanto os escritores escrevem... (Situação da crítica textual moderna). Conferência Plenária, IX Congresso da ALFAL, Campinas, Mimeo, 1992, 65 p.

CELESTINO, Mônica. **O jornalista Cosme de Farias e a imprensa como instrumento de mobilização em Salvador**. Disponível em <[www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd4/imprensa/m\\_celestino.doc](http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd4/imprensa/m_celestino.doc)> Acesso em: 20 fev. 2010.

CHARTIER, Roger. Crítica textual e história cultural. O texto e a voz, séculos XVI – XVII. **Revista Semestral da Associação de Leitura do Brasil**, Campinas, SP, n.30, p. 67 –75, dez. 1997.

CHIACCHIO, Carlos. Tradicionismo dinâmico. In:\_\_\_\_\_ **Modernistas & ultramodernistas**. Salvador: Progresso, 1951.

CHIACCHIO, Carlos. Homens & obras. **A Tarde**, Salvador, 31 dez. 1941.

CHIACCHIO, Carlos. Homens & obras: processos críticos. **A Tarde**, Salvador, 20 ago.1929.

CHIACCHIO, Carlos. Jazz-Grotesco. **Revista Arco & Flexa**, Salvador: Nova Gráfica, n.1, p.4,1928.

CHIACCHIO, Carlos. A reação subjetivista brasileira: a mentalidade baiana. **A Tarde**. Salvador, 13 mar. 1928.

CHIACCHIO, Carlos. Gabriel Alomar, o criador do verdadeiro futurismo. **A Tarde**, 14 fev. 1928.

CHIACCHIO, Carlos. Estética Brasileira. **A Tarde**, 7 fev. 1928.

CHIACCHIO, Carlos. Novos Rumos. **O Imparcial**, Salvador, 1928.

COUTINHO, Afrânio. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói:UFF, 1986.v. 4 e 6.

COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: PALLAS/INL.MEC, 1980.v.2.

COUTINHO, Afrânio. **Da crítica e da nova crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e críticos**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

CUNHA, Celso. O ofício de filólogo. In:\_\_\_\_\_ **Sob a pele das palavras**: dispersos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras, 2004. p.341-359.

DINIZ, Almachio. **Moral e crítica**. Porto: Magalhães e Moniz, 1912.

DINIZ, Almachio. **A cultura literária da Bahia contemporânea**. Salvador: Typographia Bahiana, 1911.

DUARTE, Rosinês de Jesus. **No mar neológico de Arthur de Salles navegam os regionalismos do Recôncavo Baiano**. Dissertação de mestrado. PPGLL/UFBA, Orient. Célia Marques Telles. Salvador, 2007. 120 f.: il+ anexos.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **Impressões de um amador**: textos esparsos de crítica (1882-1909). Seleção de Julio Castañon e Vera Lins. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

ELIOT, T. S. **A Essência da poesia**: estudos e ensaios. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FRIEDRICH, Hugo. **A Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

HOUAISS, Antônio. **A Nova ortografia da língua portuguesa**. São Paulo: Ática, 1991.

LAUFER, Roger. **Introdução à textologia**: verificação, estabelecimento, edição de texto. Tradução de Leda Tenório da Mata. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

MACHADO, Rejane. **O livro de Oswald**: retrato de um contista esquecido. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique; CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso**. 2. ed. Campinas-SP: Pontes/UNICAMP, 1993.

MARTINS, Wilson. **A Crítica literária no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1.

MASCARENHAS, Dulce. **Carlos Chiacchio**: "homens & obras". Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

MEYER, Marlyse. **As mil faces de um herói-canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

MOISÉS, Massaud. **O simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1973.

MURILA, Bento. Hostiário; versos de Francisco Mangabeira. **Revista Grêmio Literário**, Salvador, n. 3, p. 462, fev. 1901.

OLEA, Héctor. **O futurismo catalão antes do futurismo**: Gabriel Alomar. São Paulo: EDUSP/ Editora Giordano, 1993.

PASSOS, Alexandre. **Letras bahianas**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1941.

PICCHIO, Luciana. **A lição do texto**. Filologia e literatura, Idade Média. Lisboa: 70, 1979.

PINHO, Adeíto Manoel. **Uma história da literatura de jornal**: o Imparcial da Bahia. 2008. 3 v. 404 f. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Letras, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

POIRIER, Richard **The Renewal of Literature**: Emersonian Reflections (New York: Random House, 1987);

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. 5 v.

SANTANA NETO, João Antônio de. **Novos rumos da Filologia no Brasil**. A cor das Letras, n. 3, p.139-140, Feira de Santana, 1999. p. 144.

SILVEIRA, Tasso da. **Definição do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Forja, 1932.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. **Fundamentos da crítica textual**: história, metodologia, exercícios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: EDUNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.

TELLES, Célia Marques. A Crítica textual no Brasil: um esboço historiográfico. **Estudos Lingüísticos e Literários**, Salvador, n. 21/22, p. 39-58, 1998.

TELLES, Célia Marques.. Que textos são oferecidos aos estudantes? **Revista do Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste – GELNE**, João Pessoa, ano 5, n. 1 e 2, p. 21-28, 2003.

VELLAME, Aurélio. Obras de Simões Filho, A Tarde espelhou 90 anos do século XX. A Tarde, Salvador, 15 out. 2002. Caderno Especial, p.5

VERÍSSIMO, José. **Estudos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1977.

VIANA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**: populações rurais do centro-sul. 7. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987 v. I e II.

VÍTOR, Nestor. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. v. 2

VOGT, Carlos. A. Uma brincadeira de esconde-esconde com o passado. In: \_\_\_\_\_ **Crítica Ligeira**. Campinas, SP: Pontes, 1989.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Tradução de Regis Barbosa e Karen Barbosa. Brasília- DF: UnB, 1999. vol. 2.