

Aspectos da crítica brasileira: leituras da obra de André Gide

Laura Teixeira Miller
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Salvo poucas exceções, um crítico quando quer escrever um artigo sobre mim, não procura me compreender ou me explicar, mas sim como tomar partido e manter sua posição contra mim.

André Gide

A crítica literária no Brasil não tem uma tradição e um passado tão marcantes quanto o europeu. Ela sofreu ao longo de sua trajetória influências de estilos e de movimentos, sobretudo do francês, e as divergências entre os críticos brasileiros são frequentes. Ao definir a crítica como “o exame sereno, profundo, honesto, isto é, imparcial e justo, das obras antigas e modernas”,^[1] Jorge O. Almeida Abreu retoma a idéia de Saint-Beuve, que compara a crítica a

um rio que plácido desliza entre colinas, castelos, serras e conduz os viajantes que vão visitar certos sítios encantados pelo que vem em torno e pelo que se reflete nas águas. E o rio indiferente corre manso deleitando e instruindo...^[2]

Ou seja, ele postulava uma perspectiva positivista, neutra e a-histórica da crítica. Já Alceu Amoroso Lima define a crítica como “uma forma de arte e portanto uma atividade essencialmente criadora”.^[3]

Este artigo tenta entender como um pequeno grupo de intelectuais brasileiros leu e descobriu a obra de André Gide, num determinado momento da história política e literária no Brasil, o período de 1920 a 1950. Época em que os intelectuais buscavam a afirmação da identidade nacional, e quando a obra de André Gide emerge e adquire sentido no Brasil. Para isso, vou-me utilizar dos princípios da Estética da Recepção como instrumento teórico capaz de permitir uma abordagem satisfatória da proposta em questão.

Como sabemos, uma obra literária é feita para ser lida, assim, o leitor tem um papel vital para a sobrevivência de um obra, e entre as diferentes teorias literárias que abordam o papel do leitor na história da literatura, vão ser os conceitos da Estética da Recepção os que mais especificamente definem a maneira como leitor e texto se relacionam, sejam eles críticos literários ou não.

Os primeiros a definirem esses conceitos foram Jauss e o seu grupo da Escola de Constança apoiando-se na noção de “horizonte de expectativa”, o indicador de normas e atitudes condicionadoras do leitor num momento histórico determinado. O condicionamento do leitor a determinadas normas da sociedade, permite-lhe realizar o sentido do texto segundo as intenções inseridas na obra, subentendo-se um “horizonte de expectativa” sociocultural e um “horizonte de expectativa” literário. Se, por um lado, o “horizonte de expectativa” sociocultural vai ser diretamente condicionado a fatos extraliterários e a valores e normas da sociedade em que o leitor está integrado, o “horizonte de expectativa” literário, inserido na própria obra, condicionado por fatores intraliterários, constitui-se nas necessidades estáticas apresentadas por ela ao leitor.

Assim, ao analisar e comparar os “horizontes de expectativa” do leitor e da obra, pode-se identificar a “distância estética” entre eles. O critério de determinação do valor estético situa-se no poder de decepcionar ou contrariar as expectativas. Quando a “distância estética” entre o “horizonte de expectativa” da obra e do leitor levá-lo a uma experiência nova, o valor literário da obra se comprova. Caso contrário, se a distância for grande demais, a obra corre o risco de não ser entendida e, conseqüentemente, ser rejeitada pelo leitor num primeiro momento, podendo ser reabilitada mais tarde. Jauss diz que isso se dá porque:

la résistance que l'oeuvre oppose à l'attente de son premier public peut être si grand, qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine innatendu , inassimilable. Il peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'horizon littéraire où la poétique jusqu'à alors méconnue deviendra enfin accessible à l'intelligence. ^[4]

A forma como a obra chega ao público e a reação do mesmo diante desta, tanto no passado como no presente, pode ser intermediada pelo crítico (também leitor). Ao ler a obra, para poder pronunciar-se ou não sobre a mesma, o crítico vai abordá-la primeiramente como leitor.

Da opinião profissional do crítico depende muitas vezes a sobrevivência da obra, e o escritor torna-se às vezes dependente da reação deste. Antonio Candido diz que:

O escritor, numa determinada sociedade, não é apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. ^[5]

A crítica feita a um determinado texto é, de certa maneira, uma ponte entre o leitor e a obra, um indicador do “horizonte de expectativa” de determinada época. Nas críticas publicadas em jornais e revistas, pode-se observar as expectativas dessa época.

O discurso crítico inserido nos jornais e revistas cristaliza o “horizonte de expectativa” de determinada época e permite uma releitura do mesmo. Essa nova leitura permite, por sua vez, estabelecer parâmetros para a recepção da obra ao longo do tempo. Assim, com base nos princípios acima referidos, e através da análise das críticas, de diversos literatos brasileiros à obra de Gide, nas décadas de 20 a 50 do século XX, é possível observar o modo de leitura daqueles, tendo o crítico literário e seus escritos como principal intermediário entre a obra e o público leitor.

No Brasil, a crítica percorreu um longo caminho para se firmar, e no início do século XX ela era feita por intelectuais e escritores da época e publicada em rodapés de jornais. Assim, o escritor crítico, quando se deparava com uma obra estrangeira e, no caso da presente pesquisa, a obra de André Gide, optava muitas vezes pela tradução dos artigos críticos, tal como tinham sido publicados em seu país de origem. Ao traduzirem as críticas francesas, porém, eles exerciam a função de intérpretes, já que traduzir é literalmente “dizer de novo” e assim cada qual dizia à sua maneira o que lia; porém, eles eram tradutores que se denominavam de críticos.^[6] Os críticos brasileiros, como Theodemiro Tostes, Alcantâra Silveira, Pierre Descaves, Augusto Frederico Schmidt, Louis Wiznitzer, Luiz Annibal e outros, na maioria das vezes, apoiavam-se na opinião de críticos franceses como Thibaudet, François Mauriac, Eugène Montfort e Henri Massis para expressar sua opinião sobre as obras de André Gide. Esta atitude passiva da crítica brasileira, preocupou Tasso da Silveira conforme adverte no texto publicado em 1937,

A crítica francesa está por vezes tão distante do sentido último de uma obra literária quanto a nossa insipiente e ingênua crítica. Isto por incapacidade de esforço total de penetração. Na França, a coisa tem consequências más: perturba a serena organização do quadro de valores. No Brasil tem consequências péssimas perturba a profunda condensação do nosso espírito de povo. Ou será que também não se acredita em que, de uma clara definição de nossa psicologia própria, de nossa originalidade criadora, através da história de nosso desenvolvimento literário, depende, em grande parte, o nosso destino espiritual futuro?^[7]

O fato de alguns críticos brasileiros utilizarem-se de traduções de críticas francesas, era talvez uma forma desse intelectual identificar-se um pouco com a obra (lida no original), seguindo a intuição daquela que tinha a tradição canônica: a Europa, na época tida como o centro detentor do saber.

Porém, o intelectual brasileiro, ao ler a obra de Gide no Brasil, não vai poder interpretá-la seguindo rigidamente os mesmos parâmetros dos críticos franceses, pois seu “horizonte de expectativa” não era o mesmo.

Na França, a obra de Gide surgiu no final do século XIX quando predominava o Simbolismo decadentista; afirmando-se no século XX, atravessou o Modernismo francês e sobreviveu a duas guerras mundiais. Já no Brasil, a obra gideana surgiu em pleno Modernismo brasileiro, ^[8] quando os intelectuais tentavam encontrar um novo rumo, procurando libertar-se das amarras européias, “canabalizando-as”. ^[9]

Como é do conhecimento geral, em 1922, os intelectuais brasileiros aproveitaram as comemorações do Centenário da Independência do Brasil para realizar, no Teatro Municipal em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, para a grande maioria o marco para a grande transformação do pensamento brasileiro. O movimento da semana de 22 teve como objetivo mostrar ao Brasil novos rumos dentro do campo da criação artística, visando agitar o estagnado meio cultural e, embora tenha sofrido influências das vanguardas européias, adquiriu características próprias, iniciando assim, no dizer de muitos, o Modernismo no Brasil. Este movimento liderado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho e Graça Aranha, entre outros, vai valorizar tudo o que é nacional. Os intelectuais, que até há pouco iam à Europa para alicerçar seu conhecimento, querem agora romper com o “antigo” e formar uma linguagem mais de acordo com a realidade cultural e social do Brasil.

Porém, a partir dos anos 30, com a Revolução de 1930 ^[10] e com a implantação da ditadura do Estado Novo por Getúlio Vargas, o rumo do Modernismo no Brasil se modificou, entrando numa nova fase. A produção intelectual da época, passado o período experimental, volta-se para as questões relativas à existência humana. Utiliza uma linguagem mais coloquial, uma técnica de descrição e uma postura de contestação que vai abordar, sobretudo, os problemas sociais que o Brasil passa a enfrentar, resultando em trabalhos mais construtivos e maduros, com enfoque no regional. Com o fim da II Guerra Mundial, o pensamento brasileiro sofreu de novo transformações e os conceitos iniciados com a semana de 22, e repensados em 30, deram lugar àqueles do movimento da chamada geração de 45. Esta procurava o apuro de linguagem, buscava novos ritmos e imagens, formando várias correntes.

A preocupação da geração de 45 na renovação do pensamento, e também com o papel atuante do intelectual em sua época, faz-se presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em São Paulo, de 22 a 27 de janeiro de 1945, cujo objetivo era:

debatermos juntos questões de importância social para a nossa classe. Questões éticas em primeiro lugar ... éticas ainda em segundo, terceiro e último lugares. Porque, afinal, tudo não passa de ética. Não há vida coletiva sem código de moral. ^[11]

Nesse Congresso, Gide é citado e discutido, quando na 5^a sessão plenária, de 27 de janeiro, presidida por Sérgio Milliet, é analisada a tese de Lia Correa Dutra, sobre “O escritor na guerra e no mundo de após guerra”. Até em pleno debate de renovação do pensamento do intelectual brasileiro, e seu papel na política brasileira, Gide é citado como grande exemplo de mutação, de poder mudar nas dificuldades. É nesse clima de renovação, de transição, de definições de parâmetros do rumo a ser seguido pelo intelectual no Brasil, que a obra de Gide emergiu e vai ser (re)descoberta por parte da crítica brasileira.

Por outro lado, em 1949, em pleno clima de modernidade e de libertação das influências estrangeiras, Diogenes Laércio ainda se colocava como tradutor, ao publicar o artigo intitulado “Gide, Chefe de uma Geração”. Ele inicia o artigo dizendo: “É do saudoso crítico francês Albert Thibaudet a seguinte página...”, ^[12] transcrevendo em seguida o artigo do crítico francês traduzido para o português. Portanto, era como tradutor que Diogenes se posicionava dentro da crítica, muito mais um divulgador, um leitor do que propriamente um crítico. Ao publicar e assinar a tradução do crítico Thibaudet, Diogenes legitimava o que era feito na França. Assim, mesmo quando os intelectuais modernistas brasileiros, tentavam fomentar uma modificação no fazer da literatura no Brasil, querendo que esta se modernizasse, incentivando um novo pensar, um novo olhar, ao local, ao nacional, e valorizando-o, eles continuavam privilegiando, na sua leitura, autores europeus, ainda seduzidos pelo espírito francês. ^[13]

O escritor e crítico Brito Broca, em artigo onde faz considerações sobre o Modernismo em 1952, expressou em poucas palavras aquilo que os modernistas buscavam:

romper com o passado, repelir os figurinos europeus, exprimir a realidade brasileira, refletir a hora presente nos seus anseios e em suas transformações vertiginosas, este e outros pontos constituem o ‘leit-motiv’ da pregação modernista. ^[14]

O problema destes, porém, era saber quais seriam os moldes da prosa moderna a serem seguidos; Brito Broca deu uma informação precisa, para que se possa compreender a recepção da obra gideana pelos intelectuais daquele momento:

como de qualquer forma sempre tínhamos os olhos voltados para a França, havia quem falasse em Paul Morand, em Proust e até em André Gide. Gide sobretudo, pela simpatia com que encarava o movimento dadaísta, passou a ser logo citado pelos modernos no Brasil. [\[15\]](#)

Assim, esses intelectuais e críticos vão ler Gide pelo viés modernista, absorvendo e interpretando aquilo que lhes interessava para incorporar à sua realidade. É interessante salientar que, enquanto as vanguardas européias estavam absorvidas em dissolver suas identidades estabelecidas pela tradição, as brasileiras distinguíam-se por assumir e positivarem o valor local, conciliando e misturando os elementos de que dispunham. O olhar modernista vai ser híbrido e miscigenado, “atendo-se detidamente na questão da brasileidade”. [\[16\]](#)

Na tentativa de modificação do ‘tecer’ da literatura, os modernistas brasileiros utilizavam-se de várias metáforas como a da mestiçagem, onde o mestiço pela sua cor representava a configuração do povo brasileiro, dando origem ao mito da mescla, do exótico, da sedução e da sexualidade exacerbada. Eles tentavam positivar essa imagem e transformá-la na representação da identidade nacional. Os modernistas também se valem da metáfora do primitivismo para valorizar o nacional, procurando assim uma estética de originalidade. Os intelectuais usaram essas metáforas para postular a identidade nacional do Brasil, da mesma forma que Gide serviu-se de metáforas em vários momentos, das mais variadas formas e mais especialmente, para manipular o conteúdo da Bíblia como apoio para suas descrições contestatórias e sobretudo para fazer sua subversão. Ele se baseou na pureza e na amplitude dos ensinamentos do Evangelho, colocando em cheque a moral convencional com passagens irônicas e audazes com o seguinte:

Deus se diverte conosco, como um gato com o rato atormentando-o ... E sabem o que ele fez de mais horrível? ... Foi de sacrificar seu próprio filho para nos salvar. Seu filho! ... A crueldade, eis o primeiro dos atributos de Deus. [\[17\]](#)

No livro *Os frutos da terra*, ele começa o primeiro capítulo:

Não desejes, Natanael, encontrar Deus fora de toda parte.

Toda criatura indica Deus, nenhuma o revela.

Desde o momento em que nosso olhar nela se detém, cada criatura nos desvia de Deus... ^[18]

E usa um estilo pastoral pseudo-evangélico, para exortar Natanael a ficar atento. A escolha do nome demonstra sua idéia preconcebida de caricaturar o Evangelho, numa doutrina incentivando a sensualidade, o que nada tem a ver com a mensagem de Jesus, contida no Evangelho de João, Capítulo 1, versículo 45 a 50 que diz:

Jesus viu Natanael aproximar-se e comentou: ‘Eis aí um israelita verdadeiro sem falsidade’. Natanael perguntou: ‘De onde me conheces?’ Jesus respondeu: ‘Antes que Filipe chamasse você, eu o vi quando você estava debaixo da figueira.’ Natanael respondeu: ‘Rabi, tu és o filho de Deus, tu és o rei de Israel!’ Jesus disse: ‘Você está acreditando só porque eu lhe disse: ‘Vi você debaixo da figueira? No entanto você verá coisas maiores do que essas’, e Jesus continuou: ‘Eu lhes garanto: vocês verão o céu aberto, e os anjos de Deus subindo e descendo sobre o Filho do Homem’.

O Evangelho mostra Natanael como um ser sem malícia, para na obra de Gide converter-se em um ser que não se apegue a nada, abandonando família, lar e religião para correr atrás de sensações novas. Como diz Charles Moeller:

... Natanael deve mesmo desprender-se dos gozos sensíveis, pois prolongados em demasia, eles se tornariam um obstáculo à acolhida de novos manjares terrestres. ... Devemos renunciar ‘a não ser em toda a parte’: o Deus criador específico do mundo é uma quimera; é preciso encontrar Deus na ‘ingênua dispersão’ da nossa sensibilidade maravilhada; Deus não é mais que o êxtase sensual dos nossos sentidos ao contato dos perfumes, das cores, da frescura das ondas, da doçura da carne” ^[19]

Gide usa o conteúdo do evangelho para retratar nos seus romances a hipocrisia da sociedade em que vive e mostrar sua falsa moral. Ele dá a suas personagens nomes bíblicos como Natanael, Sara e Raquel, e faz também um jogo irônico com o sentido das palavras, como no sobrenome de Bernard Profitendieu, uma das personagens principais do romance *Les faux monnayeurs*, ^[20] que, lido rapidamente, soa como: *aproveitemo-nos de Deus*. Os modernistas brasileiros buscaram em Gide e em sua obra o inquieto, a ansiedade do novo e do ambíguo, o inclassificável, e o inapreensível, pois não estão eles também postulando uma ruptura total com o convencional? Gide também é moderno, mas ao mesmo tempo se apropria, como pano de fundo, dos antigos ensinamentos dos evangelhos, subvertendo seu sentido para dar credibilidade à sua contestação. Sua obra é polêmica, cheia de conflitos

existenciais, o que combina plenamente com a ambigüidade dos brasileiros, que usam as referências da Europa para subvertê-las a seu favor. Robert Mallet diz que: “La leçon gidienne dans toute son ambigüité est le symbole même de la vie, comme de la mort.”^[21] O próprio Gide diz no seu *Journal* de 12 de maio de 1892 que: “j’aime passionnément la vie, mais je n’ai pas confiance en elle”, acrescentando mais adiante: “Je vois toujours presque à la fois les deux faces de chaque idée”.^[22] Já Claude Bénédict publicou um artigo analisando a versatilidade e os conflitos existenciais da obra de Gide, quando este ganha o Prêmio Nobel. Segundo o crítico, a maior parte da obra versa sobre a busca da expansão do “Ser” e da “Liberdade” das pressões sociais. Gide mostrou em alguns livros como, por exemplo, *La porte étroite*, *L’immoraliste*, e *Si le grain ne meurt*, que é

uma própria personalidade, cuidando em aplicar, por si mesmo e em primeiro lugar, sua própria fórmula, segundo a qual ‘devem-se levar até o fim todas as idéias que a gente levante’.^[23]

Conforme comentado acima, os brasileiros querem inovar, modificar sua arte, como modernos que são, mas ao mesmo tempo têm grande dificuldade de soltar-se da influência européia, agindo de forma semelhante à postura gideana, que carnavaliza as referências tradicionais. Gide ao romper com a tradição chocou seus leitores com situações de impacto e afirmações polêmicas. Ao publicar aquele que ele considerou seu único romance (pois ele chamou aos seus primeiros romances de *écrits*), a obra-prima *Les faux monnayeurs*,^[24] ele inova o estilo do romance moderno, escrevendo um romance dentro do romance, isto é, um metaromance, e utilizando-se para escrevê-lo da técnica da *mise en abîme*, onde várias imagens são refletidas em outras. Assim, Gide escreve seu romance, falando através de Edouard, personagem principal, a famosa frase *famille régime cellulaire* que causou grande impacto. O escândalo foi agravado ainda mais quando Gide publica no livro *Les nourritures terrestres* a frase “famille je vous hais”, que causou impacto e furor entre a crítica francesa da época, em 1897.

Esse mesmo livro foi o estandarte da geração francesa de 1914, o que levou o crítico brasileiro Ronald de Carvalho,^[25] pouco antes de morrer em 1935, a publicar um artigo “A Classe de 1930 contra André Gide”,^[26] em que fez uma comparação dos movimentos e gostos literários da geração de 14 na França. Ele chama a França de Europa Latina, e disse que ela despede-se de Anatole France, Blaise Cendrars, para abraçar as *Nourritures terrestres* de André Gide, em busca da novidade, farta da sociedade corrupta e medíocre em que estava mergulhada. Mas, ainda segundo Ronald de Carvalho, se

Gide na França despontou como novidade para a geração de 14, a geração de 30 não viu na sua inquietação senão “uma ilusão de letrado pedante” sem originalidade, e Ronald de Carvalho diz que se recusa a aceitar esta triste sentença, pois o lirismo de Gide será um “dom eterno”. Diante do impasse de preferências entre as duas gerações francesas, o crítico voltou-se para o Brasil, perguntando-se onde estaria a geração brasileira de 1930. E aconselhou que, no Brasil, a fé literária fosse menos inabalável e menos *fetichista*, pois se na França já não se acredita em Gide, no Brasil ainda se morria pelos Direitos do Homem. Aponta o abismo do tempo entre os dois países.

Assim, conforme se constatou ao longo deste artigo, no Brasil os críticos começaram a interessar-se pela obra gideana em pleno Modernismo brasileiro e identificaram-se com a obra de Gide, porque ela era tão híbrida quanto o Modernismo do Brasil. Roger Bastide, no seu artigo “André Gide jardineiro”, já dizia que Gide considerava-se como um híbrido, pois ele misturava o catolicismo ao protestantismo e a

Bíblia às Mil e uma noites,^[27] não se prestando a rotulações. A trajetória da obra de Gide e a maneira como esta foi recebida ao longo dos tempos pelos leitores / críticos, parece corroborar a opinião de Mário de Andrade que disse que a crítica deve ser como uma “Verdade Transitória: Verdade de nossa época, não verdade eterna. Verdade de nossos dias, examinados com lucidez, com todas as luzes

acesas”.^[28] Esta definição confirma a convicção de Fábio Lucas, de que “a época” em que o crítico / escritor vive vai exercer grande influência em sua produção literária. Também para Miguel Bueno, em *El arte y los valores estéticos*, o artista é “um produtor e um produto da época, da tradição local e do

estilo a que pertence”.^[29] Tanto o escritor como o crítico são obrigados a conhecê-la a fundo se não querem tornar-se “instrumentos de forças contrárias” a ela. Para reforçar tal opinião, Lucas cita Coleridge. Este já dizia que: “os modelos do passado, por maiores que sejam, não são capazes de

produzir nos espíritos o efeito que exercem as obras dos grandes mestres contemporâneos”.^[30]

Assim, a obra de Gide foi descoberta na década de 20 do século XX, por Sérgio Buarque de Holanda, mas ignorada a princípio, até emergir na década de 45. O fenômeno de rejeição da obra num determinado momento pela crítica, e a posterior aceitação da mesma, a Estética da Recepção procura explicar da seguinte forma: com o passar dos tempos o “horizonte de expectativa” dos leitores / críticos modifica-se, e novos valores até então ignorados ou esquecidos são levantados. Nesta comunhão de

sintonia o texto de uma obra é formado de vazios que o leitor preencherá^[31] com a sua leitura. Esta posição crítica tem sofrido diferentes avaliações. No início do século XX, alguns críticos diziam que o valor intrínseco da obra não podia ser definitivamente afetado pela opinião do público leitor: “a obra é o

centro e a razão de ser de toda literatura”,^[32] já dizia Tristão de Athayde. Para ele, a mesma tem vida própria, independente da aceitação ou rejeição do grande público, que ele considerava “secundária”.

No entanto, hoje, a recepção integra a análise crítica de uma determinada obra. A obra literária está imersa numa rede discursiva, que a constitui num determinado momento, fazendo emergir novos sentidos que se agregam à obra. Acrescente-se o fato de que uma mesma obra pode ser rejeitada em um determinado período e mais tarde reabilitada. Segundo a Estética da Recepção, este fato se dá pela mudança no “horizonte de expectativa” dos leitores. Sabemos também que o leitor comum não deixa registro de sua passagem pela obra, e é aí que entra o leitor / crítico, leitor privilegiado que se servirá de seu conhecimento intelectual para dar uma opinião sobre um determinado aspecto da obra. Essa opinião é como uma “verdade transitória”, podendo a obra literária ao longo dos tempos adquirir novas significações. Outro aspecto central a ser considerado na recepção crítica de uma obra é a função do crítico como intermediário entre esta e os leitores. Alceu Amoroso Lima reconhecia a importância desta intermediação: “a crítica desempenha um grande papel na posição que vai adquirir um livro, em face do público e em face dos outros críticos”^[33] na medida em que adere a um novo discurso, uma nova interpretação, um novo sentido à obra. É nesta polifonia que a obra se inscreve.

No caso da obra de Gide, muitas vezes o leitor / crítico brasileiro assumiu uma posição que exigia do público leitor um conhecimento profundo do conteúdo da obra. A crítica tornava-se então difícil para o leitor iniciante, pois ela remetia-se para um público especializado. Como exemplo disso, temos o artigo de Sérgio Buarque de Hollanda em que, já em 1920, escrevia para os seus pares, elite que desfrutava da literatura como deleite, pois o público letrado no Brasil era absolutamente diminuto e a maioria dos críticos ignorava-o. Segundo Brito Broca,^[34] neste artigo pela primeira vez escreveu-se sobre Gide no Brasil. Nesse artigo, o crítico move-se livremente através da obra de André Gide, indo de um livro para outro como quem conhece a fundo o trabalho do escritor. O artigo faz aleatoriamente alusão a capítulos de livros, dando a impressão que estes são do conhecimento geral de seu público leitor, como se o leitor a quem se remetia fosse conhecedor da obra e das características do autor em questão.

Assim, além das traduções, dos artigos franceses para o português, por parte da maioria dos críticos, a posição de Sérgio Buarque de Hollanda, no seu artigo publicado na década de 20 do século XX, dirigindo-se a um público leitor intelectual que teria prévio conhecimento da obra de André Gide (e especialmente tratando-se do primeiro artigo a ser publicado no Brasil sobre Gide), é também uma

característica constante, adotada por outros críticos brasileiros que escreveram sobre André Gide no Brasil. Esta constatação permite também supor que os críticos dirigiam-se a um público leitor que lia a obra gideana no original,^[35] acessível “ao público letrado em geral” que, apesar de diminuto, provavelmente não desconhecia a língua francesa, pois até metade do século XX esta fazia parte do currículo das escolas públicas brasileiras. Para Brito Broca, Gide foi “descoberto” por Sérgio Buarque de Hollanda e sua obra representa uma França e uma literatura que continuará a influenciar gerações, pois “as obras de arte são o que são” e continuarão a existir enquanto forem lidas. E a obra de Gide é o que é. Em vida, ele preferiu muitas vezes o silêncio a dialogar com a crítica, deixando na maioria das vezes suas personagens fazerem a apologia de suas idéias, dizendo repetidamente que não escrevia para as gerações presentes, e sim para as futuras. Sua obra rompeu com os preconceitos da época e fez a apologia de uma nova moral, e, mesmo se durante muito tempo foi rejeitada e incompreendida, serviu de modelo para as gerações do pós-guerras.

Assim, um pequeno grupo selecionado de intelectuais brasileiros “descobre” a obra de Gide, que já tinha seu prestígio estabelecido na França. Esse grupo na sua grande maioria era formado por intelectuais tentando estabelecer um sentido para a identidade nacional, engajados no projeto modernista e que selecionaram autores, cujas obras conseguiam construir um sentido para a sua leitura, correspondendo assim com seus “horizontes de expectativa”. Se os intelectuais / leitores / críticos brasileiros da obra de Gide, num primeiro momento, se apoiavam e traduziam as críticas francesas, era talvez por respeito à tradição literária francesa. No entanto, cabe ressaltar que no Brasil a crítica do início do século XX era uma crítica analítica, forte, opinativa, concentrada no “fazer” do escritor e em como sua obra repercutiria no meio de seus pares, no seio da intelectualidade nacional, não levando em consideração o mercado de consumo.

As críticas à obra de Gide, ao serem traduzidas, estabeleciam um elo, um diálogo entre as leituras feitas à obra de Gide, na França e no Brasil, pois como já dizia Haroldo de Campos a tradução nunca é um ato passivo, e sim um ato de criação, e eu acrescento: ela é também um ato de resignificação.

[1] ABREU, Jorge O. Almeida. *História da literatura nacional*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas Mundo Médico, 1930. p. 346.

[2] LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945. p. 61.

[3] ABREU, op.cit., p. 346.

[4] JAUSS, Robert Hans. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

[5] CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976. p. 74.

[6] O papel do crítico brasileiro no início do século XX ainda não era bem definido, pois não existia o crítico profissional propriamente dito, muito menos o crítico dentro da ampla acepção que conhecemos hoje. Somente nos anos 60 e 70 do mesmo

século, o crítico abstraiu-se aos poucos dos jornais e, em alguns casos tornou-se professor universitário e, como tal profissional, muitas vezes usando uma linguagem incompreensível aos leigos. Suas críticas eram voltadas ao público acadêmico e publicadas geralmente em revistas especializadas. Hoje existem dois tipos de crítica, a acadêmica e a jornalística, sendo esta última mais acessível ao grande público, pois ela é escrita dentro de um estilo leve, informativo, visando o mercado consumidor.

[7] SILVEIRA Tasso. *Espíritos-fontes*. Rio de Janeiro: Schmidt-Editor, 1937. p. 80-1.

[8] Sérgio Buarque de Holanda foi talvez o primeiro intelectual brasileiro a escrever sobre Gide. Ele publicou por volta de 1920 ou 21 um artigo sobre André Gide na revista *Dom Casmurro*, reproduzido mais tarde na mesma revista em 02 de dezembro de 1939. Este artigo foi de novo retomado em 19 de abril de 1952 por Brito Broca, no jornal paulista *A Gazeta*, que inicia o mesmo dizendo: “não nos esqueçamos que um dos primeiros a escrever sobre o autor de *Si le grain ne meurt* entre nós, foi Sérgio Buarque de Holanda no artigo publicado no ‘Dom Casmurro’ por volta de 1920 ou 21”.

[9] “Canabalizando-as” no sentido de absorver tudo o que lhes interessava e expelir o que não tinha valor para a construção da literatura nacional.

[10] Com a Revolução de 1930 houve “um corte radical entre o velho Brasil desunido, dominado pelo latifúndio e pelas oligarquias, e o Brasil que nasceu com a revolução...”. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 379.

[11] CAMPOS, Regina Salgado. *Ceticismo e responsabilidade*. São Paulo: Anna Blume, 1996. p. 171.

[12] LAERCIO, Diogenes. Gide, chefe duma geração. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 maio 1949, Sup. Lit. Letras e Artes, p. 15.

[13] Devemos levar em consideração que grande parte dos literatos brasileiros passavam largos períodos, anos até, em solo francês, sedentos dessa cultura e a traziam consigo na bagagem quando regressavam ao Brasil. Alguns cultuavam tanto a literatura francesa que chegavam a adotar nomes franceses, como foi o caso de Tavares Bastos que, em 1924, muito antes de ter ido para a França, publicou, no Brasil, em francês o livro *Ballades brésiliennes* sob o pseudônimo de Charles Lucifer, e que em 22 de junho de 1952 escreveu no jornal *A Manhã* o artigo “Gide e o Brasil”.

[14] BROCA, Brito. Considerações sobre a prosa modernista. *A Gazeta*, São Paulo, s/n., 14 abr. 1952.

[15] Ibidem, p. s/n.

[16] FABRIS, Anna Teresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Merc. das Letras. p. 15.

[17] GIDE, André. *Les faux monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1986.

[18] GIDE, André. *Os frutos da terra*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

[19] MOELLER, Charles. *Literatura do século XX e cristianismo*: O silêncio de Deus. São Paulo: Flamboyant, 1958.

[20] Quando de sua publicação em 1925, este romance chocou os intelectuais moralistas da França da época.

[21] ADJADJI, Lucien. *André Gide-Journal*. Paris: Didier, 1970. p. 104.

[22] Ibidem, p. 40.

[23] BÉNÉDICK, Claude. André Gide – Prêmio Nobel de Literatura de 1947. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1947.

[24] Segundo Temístocles Linhares, esta obra foi inspirada no livro *Chance*, de Conrad. LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. São Paulo: Edições Quíron / MEC, 1976. p. 179. Mas um leitor atento verificará que o livro *Chances e Os moedeiros falsos* nada têm em comum.

[25] Ronald de Carvalho, poeta que aos 26 anos de idade teve seus livros premiados pela Academia Brasileira de Letras, estava entre os escritores que lançaram em 1915 a revista *Orpheu*, considerada o marco introdutório do Modernismo em Portugal. Envolve-se na política e, após uma carreira diplomática na Europa, volta ao Brasil com o cargo de Secretário da Presidência.

[26] CARVALHO, Ronald de. *Caderno de imagens da Europa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. p. 29-35.

[27] BASTIDE, Roger. André Gide Jardineiro. *O Estado de S. Paulo*, 09 nov. 1946, p. 11.

[28] LUCAS, Fábio. *Compromisso literário*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964. p. 17.

[29] LUCAS, op. cit., p. 17.

[30] LUCAS, op. cit., p. 17.

[31] ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 88.

[32] LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945. p. 68.

[33] Ibidem, p. 32.

[34] Ver a nota de rodapé n. 10.

[35]

As primeiras traduções, de que se tem notícia, dos livros de André Gide datam de 1937 e 1938. CAMPOS, Regina Salgado. *Traduções brasileiras de André Gide*. In: Anais do IV EPLLE. São Paulo: Artes e Ciência, 1996.