



HERMETISMO E CRÍTICA - I

Sergio Buarque de Holanda

REFERINDO-SE, em uma das suas cartas, à dificuldade de interpretação de algumas passagens dos Sonetos de Orfeu, Rilke assinala a impertinência das análises críticas que se fundam na explicação didática dos textos. Pela sua própria natureza, escrevia ele a Clara Rilke, a dificuldade não é, no caso, das que requerem explicação, mas das que reclamam aquiescência submissa.

Essa mesma passagem serviu a um crítico e pensador atual — Romano Guardini — para ilustrar a distinção que, interpretada com alguma liberdade, se pode aplicar vantajosamente ao que chamamos poesia hermética. O mistério, diz esse crítico, é qualitativamente diverso do problema. Este precisa ser resolvido, e, uma vez, resolvido, perdeu sua razão de ser; aquele — o mistério — há de ser sentido, respeitado, vivido. Mistério que se esclarece não é mistério. E embora em literatura, particularmente, possa confundir-se, às vezes, com algum ardiloso artifício nascido do simples desejo de mistificar, sua incompatibilidade fundamental com a erudição didática associa-se geralmente a motivos bem diversos: à impossibilidade, sobretudo, de reduzi-lo a termos racionais, por conseguinte, de resolvê-lo ou sequer explicá-lo.

Um poema de Augusto dos Anjos, por exemplo, pode ser "traduzido" ou parafraseado em prosa, e suportar, neste caso, esclarecimentos didáticos destinados àqueles que não se acham familiarizados com a linguagem científica do autor. Corresponde naturalmente à época em que os críticos podiam distinguir ou distinguir com mais razão do que hoje entre "forma" e "fundo" numa obra de arte, já que os elementos assim rotulados podiam, não digo dissociar-se inteiramente, porém constituir objeto de estudos a parte.

E mesmo onde o puro mistério parece dominar sem contraste, quantas vezes a obscuridade de certas poesias não provém do recurso, da parte do autor, a uma espécie de mitologia pessoal, cuja chave, uma vez encontrada, abrirá as portas à sua ampla compreensão? Ou então da alusão insistente a fatos, a personagens, a objetos históricos, que a generosidade dos leitores só poderá reconhecer mediante iniciação prévia? Um moderno crítico norte-americano, R. P. Blackmur, pôde demonstrar, por exemplo, que a escuridão de certos *Cantos* de um dos mestres mais acatados da no-

va poesia anglo-saxônica, Ezra Pound, se dissipa, como ao toque de uma vara mágica, desde que se conheçam suas fontes literárias, muitas vezes inacessíveis em longo preparo. Quando o leitor esteja apto a distinguir as alusões greco-romanas, provençais, italianas, chinesas, que saturam sua obra poética, então tudo se tornará claro como o dia.

NÃO é essa, creio eu, que se poderia chamar razoavelmente, e em sentido estrito, poesia hermética. E mesmo nas criações poéticas onde "forma" e "fundo" são, por assim dizer, consubstanciais e sua separação se torna, não apenas improficua, mas rigorosamente impossível, parece lícito distinguirem-se pelo menos dois tipos de hermetismo literário. Os quais corresponderiam, um tanto grosseiramente, às duas manifestações que sempre passaram por características da poesia barroca: o cultismo e o conceitismo. Em outras palavras, o que procede por meio de amplificações, pela sobrecarga de elementos decorativos, e o que age, ao contrário, por um excesso de tensão e contensão.

E ainda aqui é dado, por vezes, ao intérprete, fazer subir à tona e destacar, com maior ou menor êxito, a estrutura racional; o esquema de referências objetivas que serviriam para por ordem nas emoções representadas, embora nessa tentativa corra o risco de falsear por excesso de imaginação ou engenho, o verdadeiro sentido da obra examinada.

De qualquer modo, a possibilidade de explicar o que está vagamente implícito, de virar para o avesso o poema a fim de desvendá-lo, de considerar, além disso, certos aspectos que a crítica recente destacou com singular ênfase, como o das constatações, das imagens chamadas funcionais, da "tonalidade" afetiva, sem desdenhar as particularidades técnicas e formais, pode resultar numa operação quase sempre sedutora para o ofício e, em alguns casos, para o leitor.

Quantas dificuldades não se apresentariam ao intérprete, por outro lado, se andasse empenhado em redizer por outro meio, por meio do discurso lógico e racional, o que, no caso da poesia "não hermética" já fora dito do modo inequívoco, trocando-se em moeda corrente a linguagem sempre única, embora, aqui, transparente, da poesia?

NESSE sentido, e em verdade só nele, parece de todo plausível o paradoxo, sugerido por

um crítico moderno, John Crowe Ransom, quando escreveu que a análise dos textos difíceis é geralmente fácil, ao passo que a dos textos fáceis é quase sempre difícil.

Não é por acaso que, ao considerarmos certos padrões de análise que pretendem desmontar em todas as suas minúcias, para melhor estudá-las, as diferentes formas de poesia, ocorrem-nos quase unicamente nomes ingleses e norte-americanos. E' que essa análise corresponde, especialmente nos últimos tempos, a certo tipo de dificuldade ou de hermetismo que se desenvolveu sobretudo na poesia dos países de língua inglesa, a partir de T. S. Eliot e da última fase do W. B. Yeats. Tal poesia, tal crítica. Foi a ambição de estudar uma forma literária refratária, até certo ponto, aos métodos habituais de análise, o que determinou a expansão do que parece constituir uma nova forma de crítica.

Isso não significa que os métodos de análise suscitados por aquelas dificuldades sejam totalmente inválidos se moderadamente aplicados à poesia de outras épocas e outros países. Mesmo no Brasil, quando ainda se encontrava no pogeio a "nova crítica" anglo-saxônica, um ilustre estudioso destes assuntos, o sr. Osmar Pimentel, pôde servir-se com vantagem da noção dos "plurissignos", cunhada e desenvolvida por Philip Wheelright para a análise da linguagem poética dos "metafísicos" ingleses do século XVII e de certos modernos, na interpretação de textos de Carlos Drummond de Andrade e de Cassiano Ricardo.

FOI entretanto na aplicação sistemática daqueles métodos que esse tipo de análise revelou suas limitações essenciais. Assim é que chegou a degenerar, com facilidade, numa espécie de ultra-análise, procurando atribuir à obra estudada, a fim de melhor exercê-la, intenções secretas que estariam menos na mente do autor do que na do crítico. E assim, sob a capa enganadora do rigor e do sistema, descaiu quase sempre para um novo impressionismo, mais minucioso, porém não mais objetivo de que aqueles que professava combater. Do assunto, que exige consideração mais atenta, procurarei tratar em artigo vindouro.

Contudo não encerrarei o presente comentário sem referir-me a outra falácia característica desses métodos de crítica e que é largamente responsável pelo seu crescente crédito em nossos dias. Criados para a interpretação de determinadas formas de poesia esses métodos mostraram-se naturalmente ineficazes quando aplicados a formas diferentes. E em lugar de admitir a relatividade dos critérios de que usavam, os partidários de tais critérios não hesitaram em decretar a inferioridade fundamental de todas as criações literárias que se mostrassem infensas ao seu emprego. Com isso pudemos fixar uma aparente hierarquia de valores, que só a um exame superficial parecia fornecer-lhes a arma infalível e sempre acessível no combate ao impressionismo crítico e ao relativismo.

DE onde, também, os excessos de análise, os excessos de simplificação, os excessos de aplicação que, segundo reconhece hoje um dos iniciadores mais ilustres daqueles métodos, constituem a patologia habitual de todas as técnicas convertidas em método, de todos os métodos convertidos em metodologia. No mesmo artigo onde reconhece tamanhos excessos (artigo publicado no número de inverno de 1951 da *Hudson Review* de Nova York), R. P. Blackmur faz a observação de que parte considerável da crítica recente não passa de uma anomalia nascida da suposição, ou suposição parcial, entre os críticos, "de que a literatura é arte independente, ou autônoma ou pura, de onde concluem que o ato crítico também há de ser independente, ou autônomo, se não perfeitamente puro; por isso terá seus métodos próprios, válidos para todas as circunstâncias".

Remessa de livros: Rua Haddock Lobo, 1625, São Paulo.

1951



HERMETISMO E CRÍTICA - II

Sergio Buarque de Holanda

DO exame de algumas formas de "hermetismo" que caracterizam a poesia atual e deveriam constituir o tema destes comentários, uma transição natural conduziu-me a abordar certos tipos de inquirição crítica surgidos do desejo de estudar objetivamente essa poesia. Para voltar ao tema fazia-se e faz-se necessário considerar, sumariamente, embora, alguns aspectos mais frequentes daquela inquirição.

O minucioso zelo que numerosos autores puseram em semelhante estudo, a veemência tantas vezes intolerante com que alguns deles passaram a defender seus pontos de vista e, não menos, a riqueza e variedade de termos especializados ("ambiguidades", "menossignos e plurissignos", "denotações e conotações", "estrutura e textura", "ação simbólica", etc., etc.) de que se serviam, pareceram, por momentos, dar a seu esforço uma aparência de rigor.

Entretanto algumas das limitações desse esforço se tornaram logo evidentes. Uma delas estava em que se aplicou com exclusividade sintomática à poesia e, em verdade, somente a determinados tipos de poesia: àqueles mesmos que tornaram possível o aparecimento dessa nova crítica. Exceção feita do movimento que, nos países de língua inglesa, vai particularmente de Pound e Eliot aos autores da geração de 30, essa crítica só se ocupou mais intensamente dos seiscentistas ingleses da escola de Donne (os chamados poetas "metafísicos"), cuja reabilitação data de há poucos decênios. E estudos recentes vieram demonstrar cabalmente como sua interpretação dos mesmos "metafísicos" foi quase sempre viciada por um apêgo renitente a dogmas e preconceitos modernos.

NO campo da crítica e história literárias, resultou dessa limitação que muitos nomes longamente consagrados, e até épocas inteiras da história da poesia, foram deixadas no limbo, só porque não tinham recebido a água lustral que os acomodaria a uma crítica ocupada insistentemente

em desenredar paradoxos ou determinar a função das imagens no contexto. Pode-se supor que a exigência, em nossos dias, de maior inteligibilidade no idioma das ciências, que repele, cada vez mais, as imprecisões e ambiguidades, reclamava com urgência sua contraparte. Na época do romantismo, a forma poética chegara a ser como uma condição patológica da linguagem da prosa, linguagem esta que se viera afinando no crescente contato das disciplinas cien-

loso. Acredito, bem ao contrário, que em mais de um caso aqueles característicos, explicáveis, provavelmente, por circunstâncias históricas, armaram o poeta de hoje para a conquista de territórios antes insuspeitados, e representaram, sem dúvida, um enriquecimento. Mas creio também que pretender erigí-los numa espécie de padrão absolutista para julgamentos críticos, é fechar definitivamente o caminho à boa compreensão e apreciação da obra literária, fun-



EZRAS POUND

tíficas. Agora, porém, pudera conquistar sua independência e sua dignidade particular, definindo-se em contraste minuciosamente simétrico com a expressão científica. Esta deveria ser reta; aquela, oblíqua. Esta, conceitual e transparente; aquela, escura e metafórica.

Que a poesia atual se distinga frequentemente por determinados traços que a contrapõem à prosa, não vejo nisto nada de escanda-

ção elementar da crítica. Pois aferindo tudo por semelhantes padrões, como deixar de concluir que a poesia, antes do parnassianismo e do simbolismo francês, ou dos doutrinadores da arte pela arte, esteve constantemente sujeita àquilo que alguns teóricos denominam a "heresia didática"?

CONSIDERADA segundo os atuais critérios estéticos, uma peça como o famoso *Mal Secretô*, de nosso Raimundo Correia, será de irremediável prosaísmo, com sua linguagem inçada de elementos conceituais, que caberiam melhor, talvez, numa predicação sentenciosa. Mas se quisermos ver eliminados, por princípio, esses elementos, da linguagem poética, será preciso fazer uma revisão verdadeiramente catastrófica de toda a história da poesia. E se hoje já nos habituamos a julgar um tanto insólita a propaganda dos energúmenos que desejariam ver na literatura um mero veículo

para a expressão e expansão de idéias, e porque nos esquecemos de que semelhante atitude não deixou de ser a mais constante através da história. E não só nas épocas racionalistas e "prosaicas" como o Setecentos, mas também, e talvez sobretudo, naquelas que, vistas de hoje, da distância, nos parecem embebidas do mais autêntico lirismo.

Nesse sentido será lícito dizer que a popularidade atual dos poetas da era barroca proviria muito menos de uma inteligência precisa de suas obras do que da analogia fictícia que se estabeleceu entre os princípios onde essas obras descansam e as convenções do neo-simbolismo. Longe de professar teorias que pudessem assimilar-se, sequer remotamente, às da arte pela arte, o que procuravam eles, efetivamente, apesar de suas imagens tantas vezes abstrusas, era — conforme o mostrou exuberantemente Rosamond Tuve — atingir uma "precisão lógica e uma firmeza intelectual" a toda prova. A poesia que criaram enlaçava-se à Retórica, à Filosofia e, não menos, à Lógica da época, na comum aspiração de servir à Verdade e submeter ao seu jugo os corações e a sabedoria dos homens. Essa a soberana missão do poeta, missão que ele aceitava, não com revolta mas com entusiasmo, por que deveria assegurar ao seu esforço uma dignidade sagrada e perene.

E' certo que sua mesma fidelidade a doutrinas ainda carregadas daqueles "pseudo-conceitos", que alguns autores modernos buscam eliminar do discurso teórico,

(Conclui na 10.ª página)

☆
HERMETISMO E...
(Conclusão)

tende, por sua vez, a dar-lhes em seu natural encantamento.

HOJE, a operação lógica ideal deve carecer de poesia, assim como a operação poética deve carecer de lógica. E é bem possível que uma e outra andem nisto com a razão e com a verdade. nossos dias alguma coisa de tonalidade emotiva e ambígua em que se compraz o atual idioma da poesia. Depois, sobretudo, que desenvolveram uma severa lógica, fundada em sistemas de símbolos de rigor matemático, parece bem

claras muitas das especulações análogas participam um pouco da mesma tonalidade que pertence, de direito, ao domínio da poesia. Transferidas para o verso não são de natureza a turvar Mas não vai um grave engano de perspectiva, certamente fatal para a apreciação crítica, em julgar-se que também assim o pensavam os antigos? Lembro-me a esse propósito de que meu amigo Euryalo Canabrava, em conferência pronunciada há pouco para o Clube de Poesia de São Paulo, se fazia arauto do pensamento que tende a favorecer a absoluta emancipação do idioma da poesia. Os processos que se achariam à base desse idioma não teriam, a seu ver, sentido unívoco e nem comportariam a irreversibilidade aparentemente inseparável das operações lógicas. O grande verso do

Dante — *Amor che muove il sole e l'altre stelle* — parece-lhe tremendamente falso do ponto de vista da linguagem científica e, não obstante isso, ou antes, por isso mesmo, lhe oferece uma admirável sugestão poética. "O que move o sol e as estrelas", declarou, "não é o amor, mas o que está expresso na lei de Kepler, de acordo com o qual os astros descrevem, na sua órbita, uma elipse, de que o sol ocupa um dos focos". E acrescenta: "Admitamos, porém, que não se conheça a lei de Kepler. Mesmo nessa hipótese o verso da Divina Comédia jamais seria considerado uma proposição científica".

JAMAIS? Mal ou bem, continuo a pensar que na época de Dante se podia serenamente dizer do Amor, que move o sol e as outras estrelas, sem medo de con-

testação ponderável. Tratava-se de verdade rigorosamente "científica" e ortodoxa, numa época que ainda timbrava em ignorar a logística e a física atômica. E' bem certo que o autor de *Três Temas do Espírito Moderno* não faz depender o preço de uma obra de arte da verdade das suas proposições. Nisto, e em muito mais, estarei sempre pronto para dar-lhe razão. Apenas afino mal com a idéia, talvez arbitraria e "cientificamente" improvável, de que se devam hipostasiar convenções modernas para convertê-las em invariável critério de apreciação estética. E ainda aqui suspeito que não me afastaria muito de quem, como ele, acaba afirmando que precisamos "reconhecer com simplicidade" o caráter relativo do julgamento crítico.

Mas não ousarei desenvolver ao

extremo este ponto de vista, com medo de ter de subscrever o que disse há poucos dias, em jornal de São Paulo, certo filósofo, jovem e simpático — o sr. Luis Washington —, o mesmo que prefaciou um livro do sr. Horácio Lafer já comentado nesta seção. O qual filósofo, depois de deplorar a ausência de crítica literária entre nós, investe acrememente contra aqueles que "se transmudam em palmatórias do mundo, em defesa de uma tomada de posição historicista estriada de nomenclamentos à maneira de Richards, como é o caso de Sérgio Buarque de Holanda". Palavras, a meu ver, onde se encerra grandíssimo exagero.

Para remessa de livros

5/10/22
Lianocav
2.3.6

SBH
P. 107 P. 15
3/3
63



HERMETISMO E CRÍTICA

(Conclusão)

Sergio Buarque de Holanda

PODE-SE resumir em breves palavras a reflexão mais geralizada entre os que desejam ver no idioma da poesia apenas e exclusivamente aquilo que não pode oferecer a prosa discursiva e tratam de defini-lo por êsse contraste. O cientista fixaria sobretudo aspectos isolados e necessariamente esquemáticos da realidade, ao passo que o poeta procuraria refletir a própria densidade da vida, conciliando, numa harmonia superior e orgânica, formas heterogêneas e até contraditórias.

Já procurei mostrar como este ponto de vista é válido, quando muito, com relação à poesia atual — deveria precisar; com relação a parte da poesia atual; — em outras épocas, servindo-se, embora, de recursos peculiares, como o metro, o ritmo, o acento, a assonância, a rima, ela não buscava necessariamente aquela conciliação de contrários, ou não a buscava através de linguagens especiais, de técnicos especiais, inacessíveis, umas e outras, à pura operação lógica.

Dado, entretanto, que parte da poesia atual pretende servir-se de um idioma próprio, alógico ou metalógico (assim como os povos naturais, na concepção de Levy-Bruhl, posteriormente renegada por seu próprio autor, se caracterizaram pela mentalidade pré-lógica), resta ainda saber se os critérios de análise forjados para elucidá-la se distinguiram por um plausível rigor.

Explica-se facilmente que semelhantes critérios visassem, antes de tudo, os problemas da linguagem, do estilo, da técnica, uma vez que tais problemas se prendem imediatamente à nova concepção da linguagem poética. Assim, em face de um texto literário, o analista haveria de comportar-se um pouco à maneira do médico psicanalista em face de um caso de nevrose. Sucede, porém, que à psicanálise está associada uma terapêutica, e que o bom ou mau êxito do tratamento permitem até certo ponto ajuizar do valor dos recursos empregados. E apesar da chamada "crítica nova" ter tido (e ter ainda hoje) alguns devotos tão fervorosos como os teve — e tem — a psicanálise freudiana, o certo é que no seu caso nos achamos privados de qualquer meio decisivo para comprovar a justeza das suas pretensões. Podemos admirar, é certo, a precisão, o discernimento, a sutileza do devoto, mas não são essas mesmas as virtudes que, para compensar tamanhos pecados, já distinguiam certos críticos impressionistas?

CONTRA os métodos do impressionismo sempre vale, certamente, a acusação de precaridade e falibilidade, mas quem nos garante a maior eficácia da alternativa sugerida? Um dos mais autorizados expoentes da "crítica nova", F. R. Leavis, reconhece que, sendo a poesia "concreta" e a prosa "abstrata", as palavras do poeta convidam, não a "pensar sobre" e a julgar, mas a sentir e viver a obra criticada, realizando uma experiência plena, que é dada em palavras. Apenas essa experiência, uma vez transposta em letra de forma, irá ganhar, graças a uma inexplicável metamorfose, o acento próprio das verdades axiômáticas e universais.

E ainda uma vez cabe lembrar, neste ponto, aquela observação bem significativa de Ransom: a análise dos textos fáceis é geralmente difícil, ao passo que a dos textos difíceis é geralmente fácil.

O certo é que diante de um texto difícil o crítico poderá dar rédea solta às suas associações pessoais, sem que o leitor inadvertido se aperceba em muitos casos do engano. E' claro que uma poesia que se distinga pela expressão "rica" e "espessa", em contraste com a linguagem rala da prosa, será a mais fértil para uma semelhante análise. De onde a importância absorvente que êsse tipo de poesia vai assumindo entre as preocupações de certa crítica. De onde, também, a posição verdadeiramente privilegiada de que ela desfruta em recentes tentativas de revisão dos valores estéticos consagrados.

Não ando muito longe de supor que os progressos na crítica de literatura se prendem hoje, e cada vez mais, aos progressos na moderna estilística. Apenas parece-me tão parcial e enganoso o critério daqueles que, por princípio, aspiram a ver eliminado, no verdadeiro estilo poético, todo elemento discursivo e conceitual, quanto o de outros, gramáticos e retóricos, que repudiam, por sua vez, a dimensão emotiva, incapaz de capitular, em suas expressões mais intensas, ante as interpretações puramente lógicas, e irreduzível, por isso mesmo, a uma explicação didática.

Um esforço audacioso e em larga escala para vencer as limitações dos críticos empenhados em desembaraçar as complexidades do idioma poético, efetuou-o, não há muito, o norte-americano Cleanth Brook. Se uma das consequências de semelhante empenho tem sido a opinião bastante generalizada entre aqueles críticos, de que a boa, a genuína poesia, há de ser a mais complexa, quer dizer, mais carregada de agudezas, paradoxos e ironias, Brooks nada faz para retificar tal opinião, que também é a sua. O que fez é tentar mostrar como uma análise metódica torna possível discernirem-se atozes "complexidades" mesmo em textos poéticos aparentemente chãos e cristalinamente claros.

NINGUEM dirá que, a rigor, isso seja possível, mas resta saber-se se não se torna já de si

suspeito o escrutínio minucioso de um poema quando se tenha em mira, sistematicamente, chegar àquele resultado. E também, se um método talvez prestimoso para a elucidação de certo tipo de textos "difíceis" é cabível na análise de outros, onde precisamente a agudeza, o paradoxo, a ironia constituem exceção à regra? Não seria isto querer forçar a atenção sobre o acessório em detrimento do essencial?

Quando Brooks, diante de uma passagem obscura de T. S. Eliot, se reporta a Jessie Weston e a Frazer para explicar que o cabelo é símbolo da fertilidade, ninguém se alarmará com a interpretação, visto como o poeta, a propósito de outras passagens de sua obra, não esconde que se apoiara expressamente naqueles autores, e também porque essa forma de simbolismo lhe é peculiar. Mas quando (em seu livro *The Well Wrought Urn*) o mesmo crítico procura distinguir o mesmo símbolo em Milton (p. 73), ou em Herrick (pg. 73) ou em Pope (pg. 86), não é preciso, creio, um conhecimento aprofundado da poesia inglesa para se presumir, com boas razões, que entra aqui um motivo obsessivo do crítico, não dos criticados.

Obsessões como essa vão encontrar-se, aliás, não só em escritos de Brook como nos de outros adeptos do *new-criticism*. Não me recordo se, em sua admirável tradução de *Romeu e Julieta*, o Sr. Onestaldo Penaforte, tão hábil no transpor para o português os jogos de palavras do original, aproveitou o sentido dúbio que teria no inglês do século XVII o verbo *to die* (significando "morrer" e ao mesmo tempo "praticar o ato amoroso"), que segundo um dos seus intérpretes — F. C. Prescott — Shakespeare utilizou conscientemente. O fato é que, depois desse achado de Prescott, não faltou quem o empregasse na interpreta-

(Conclui na 6ª. página)

Carlsona no verso

HERMETISMO E...

(Conclusão)

ção crítica de outros poetas, e não só do século XVII. Kenneth Burke, por exemplo (em *A Grammar of Motives*) descobre a mesma duvidade em um poema de Keats. O próprio Cleanth Brooks (em *Modern Poetry and the Tradition*) discerne-a não só em Keats e ainda em Donne, mas até em um poeta, como Pope, notoriamente avesso a êsses exercícios tantas vezes mortais.

DESSA espécie de ultra-análise, que em geral redonda num meticuloso impressionismo — conforme já foi notado aqui mesmo — não se pode evidentemente presumir que represente uma superação efetiva do impressionismo vulgar. E a pretensão constante, entre seus adeptos, levada por vezes às últimas consequências, de que ao crítico será sempre lícito encontrar numa obra circunstâncias que ao próprio autor terão escapado, é um fraco argumento, que não convencerá aos mais exigentes. Hoje, quando os postulados fundamentais da "crítica nova" já perderam a sedução da novidade e foram largamente abandonados ou ultrapassados, parece quase uma impertinência querer insistir em que sua ambição de fornecer uma alternativa para o relativismo não se realizou. Menos infrutífero foi, talvez, seu esforço para penetrar no íntimo da linguagem poética. Mas já se viu que mesmo êsse esforço se distinguiu por uma unilateralidade a tóda prova e introduziu no julgamento literário escalas de valores extremamente caprichosas. Os critérios "absolutistas" que imaginou trazer para êsse julgamento foram adquiridos através de exclusões inaceitáveis.

Isso não quer dizer que a única alternativa lícita para quem estude a poesia será a de conformar-se com velhos critérios subjetivos. A obrigação dos que se dedicam a êsse estudo está em procurar reduzir, através de métodos cada vez mais acurados, a zona de mistério que envolve a poesia. Várias tentativas modernas, sobretudo nos domínios da estilística, indicam que tal redução é possível, e para isso os próprios adeptos da "crítica nova" trouxeram contribuições que, certamente, não poderão ser rejeitadas em bloco. Através de alguns daqueles estudos, que tentarei abordar em outra ocasião, a ciência poderá, cada vez mais, aproximar-se da compreensão do mistério da poesia, embora sem a esperança de desvendá-lo em sua plenitude.

Para a remessa de livros: Rua Haddock Lobo, 1.625 (S. Paulo).